

ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

2



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

2014

Зборник

Универзитет у Новом Саду
Академија уметности
Нови Сад
2014.

Уредништво: др Весна Крчмар, др Наташа Црњански, др Драган Стојменовић,
др Мирослав Мушић, др Атила Капитањ, Кристина Ковач

Уредник: др Манојло Маравић

срадова

ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

Реч уредника

Зборник радова Академије уметности представља редовну, једногодишњу публикацију, која објављује радове из – теорије и филозофије уметности, теорије медија, студија филма, музикологије, театрологије, естетике, историје уметности и уметничког образовања. *Зборник радова Академије уметности* отвара нове просторе за развој музиколошке, театролошке, филмолошке, естетичке, културолошке, уметничко-педагошке, теоријске и научне мисли о уметности и култури.

Тежимо да својим прилозима *Зборнику радова Академије уметности* обезбедимо респектабилно и референтно место међу часописима; да га учинимо компатибилним са водећим часописима како би се и Академија уметности нашла у окружењу високообразованих институција са периодичном публикацијом. Радови, презентовани у *Зборнику* баве се, не само анализом класичних питања уметничког стварања и реализованих дела, већ и научно-истраживачким кретањима у три уметничке области, које су делатност Академије уметности у Новом Саду.

Други број *Зборника радова Академије уметности* је хетерогеног карактера и посвећен је тумачењима, разматрањима, расправама и анализама у доменима визуелне, драмске и музичке уметности. Идеја уредништва је да се позивно писмо упути ширем кругу потенцијалних аутора, како бисмо, већ са другим бројем, прерасли локалне оквири Академије уметности и допринели повезивању и ширењу теоријске мисли. Стога смо се определили да други број отворе текстови Мишка Шуваковића и Јерка Денегрија двојице утицајних савремених теоретичара уметности у Србији, региону и у ширим светским оквирима. У свом раду *Платформе биоарта* Шуваковић нас упознаје с кључним појмовима биоуметности и њеном кореспонденцијом са биотехнополитиком, тематизује и проблематизује биолошки, технолошки и политички статус људског тела и његову субјективизацију у савременој уметничкој пракси. Са друге стране, Денегри у тексту *Нови моменти око политичког напада на апстрактну уметност почетком 1963. године* разобличује Титову културну политику, као инструмент у усаглашавању и учвршћивању идеолошких веза са СССР-ом у контексту тадашњих светских политичких догађаја.

Затим следе и преплићу се, у занимљивом низу, радови који су део истраживачког рада, теоријских достигнућа, уметничког образовања, историјског дискурса, али и савремених промишљања наше уметничке продукције: филмске, телевизијске, драмске, позоришне, музичке, ликовне.

Радови су препознати у три дискурзивна оквира: Теорија уметности и медија, Филмологија и театрологија и Музика у науци и пракси. Текстови, који су испунили садржај другог броја, одраз су актуелног тренутка и постојећих научних потенцијала како на Академији, тако и шире. Већ у следећем и следећим бројевима теме и прилози ће се спонтано ширити и умножавати, јер Академија уметности има богат и разноврстан потенцијал уметника, који пишу личне поетике, али износе и ставове о актуелним проблемима у уметности и култури. У том смислу очекујемо формирање нових рубрика, наравно, у дугом, континуираном излагању *Зборника*, који је тек закорачио у своју другу годину постојања.

И овај број има тај незаобилазни, летописни део у коме се зауставља богат живот Академије, па га закључује *Хроника најзначајнијих догађаја у школској 2012/2013. години* и *Награде* које је стрпљиво бележила и исписивала Кристина Ковач. Ту су регистровани сви годишњи испити, концерти, представе, изложбе, освојене награде на разним такмичењима. Тиме неосетно исписујемо историју Академије уметности у Новом Саду.

Захваљујући ентузијазму и залагањима редакције састављене од представника сва три департмана: др Весне Крчмар, др Наташе Црњански, мр Мирослава Мушића, мр Драгана Стојменовића, мр Атиле Капитања и Кристине Ковач овај број се налази пред Вама. У нади да ћете уживати у „дружењу“ са другим бројем *Зборника радова Академије уметности*, отварајући нове уметничке теме, упознајући непознате странице из историје филма, музике и театра, очекујемо вас као сарадника на следећим бројевима, које ћемо приређивати са истим жаром и несмањеним ентузијазмом. *Зборник радова Академије уметности* је место размене знања окупљања, и препознавања наше високошколске институције.

Др Манојло Маравић, главни уредник



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Miško Šuvaković

Platforme bioarta

UDC 7.038.53

UDC 7.01

Apstrakt. U tekstu će se raspravljati o savremenim umetničkim platformama bioarta i njihovoj korespondenciji s biotehnopolitikom. Biotehnologija ili biotehnopolitika je skup aparatusa tj. institucija, platformi, protokola, objekata, stavova, vrednosti, odluka, postupaka, tehnika i efekata koji se zastupaju i proizvode unutar tranzicijske globalne kulture. Dolazi do artikualcije i reartikulacije odnosa stvarnih i fikcionalnih – fizičkih i virtuelnih – organizama i mašina. Istražuju se odnosi organizama i tela; organizma, tela i individualnosti; individue i društva; društvene grupe i individue; društvene grupe i društva kao totaliteta; individue, tela i bolesti; bolesti i društvene grupe; bolesti i društva; tela, organizma i mašine; ljudskog tela i životinjskog tela; životinjskog tela i biljke; ljudskog tela i biljke; prirodnog i kloniranog tela; prirodnog i genetski mutiranog tela; tela i mikroorganizama, bakterija, virusa itd... Biometnošću se nazivaju umetničke prakse zasnovane na spektakularizujućem radu s biološkim i biopolitičkim sistemima i praksama.

Ključne reči: bioart, biotehnopolitika, živa umetnost, performans, kiborg

Biotehnopolitika

Biotehnologija ili bio-tehnopolitika je skup aparatusa tj. institucija, platformi, protokola, objekata, stavova, vrednosti, odluka, postupaka, tehnika i efekata koji se zastupaju i proizvode unutar tranzicijske globalne kulture. Izvode se spektakularizacije složenih regulativnih i deregulativnih tehnoloških odnosa biološkog materijala i formi života. Dolazi do artikualcije i reartikulacije odnosa stvarnih i fikcionalnih – fizičkih i virtuelnih – organizama i mašina. Istražuju se odnosi organizama i tela; organizma, tela i individualnosti; individue i društva; društvene grupe i individue; društvene grupe i društva kao totaliteta; individue, tela i bolesti; bolesti i društvene grupe; bolesti i društva; tela, organizma i mašine; ljudskog tela i životinjskog tela; životinjskog tela i biljke; ljudskog tela i biljke; prirodnog i kloniranog tela; prirodnog i genetski mutiranog tela; tela i mikroorganizama, bakterija, virusa itd...

Biotehnoški diskursi se konstituišu oko različitih skupova uverenja, tehnologija i praksi koje destabilizuju tradicionalnu simboličku privilegovanost, hijerarhijsku strukturiranost i poziciju ekskluzivnog organskog tela. Biomedicinsko i biotehničko telo postaje *sajber-sistem*, složeno područje produkcije materijalnih efekata, značenja, smisla i vrednosti. Organsko, tehnološko i tekstualno se ukrštaju određujući biotehnički subjekt. U društvima globalnog kapitalizma biotechnopolitika postaje jedan od modusa određenja statusa subjekta u društvu, raspodele moći, uspostavljanja kontrole, nadziranja, regulacije i kriterijuma razlikovanja (zdravo-bolesno, zdravo-dobro-moralno-politički pozitivno i, obrnuto, bolesno-zlo-nemoralno-politički negativno).

Uvedene u svakodnevni život – biotehnologija, politika i nauka – postaju dominantne za identifikaciju subjektivizacije ljudske egzistencije. Subjektivizacija se odigrava u funkcionalnim poljima društva u kojem su delovale religija i politika (tradicija) i politička ideologija (modernizam).

Biotechnopolitika se ne tumači kao racionalizovani sistem tretiranja tela i organizma subjekta društva i kulture, nego kao pragmatični, instrumentalni i funkcijski sistem koji proizvodi telo i organizam kao subjekt društva i kulture (funkcije dijeta, trčanja, aerobika, rituala porodičnog uzimanja vitamina, masovne vakcinacije, masovnog oblikovanja tela u teretanama). Biotechnopolitika je povezana s različitim društvenim oblicima kontrole i normiranja. Kaže se da telo nije rođeno nego proizvedeno. Organizam koji postaje subjekt društva proizveden je saglasno diskursima i institucionalnoj saradnji koja mu daje značenja, smisao i mesto u mapi društvenih odnosa, proizvodnje, razmene i potrošnje.

Bioumetnost

Bioumetnošću se nazivaju umetničke prakse zasnovane na spektakularizujućem radu sa biološkim i biopolitičkim sistemima i praksama. Biotechnopolitičke koncepcije se mogu prepoznati u performansima Hane Vilke (Hanna Wilke) (medicinski spektakularizovano delo *Intra-Venus*, 1993), Stelarka (kibernetika ruka: *Treća ruka*, 1976-1980), u performansima Orlan (zahvati plastične hirurgije na telu umetnice: *Omnipresence*, 1993), u performansima i video radovima Metju Bernija (Matthew Barneya) (regulacija tela i elektronskog sistema: *Blind Perineum*, 1991), performansima Zorana Todorovića (upotreba ljudskog tela kao hrane, 1998), organske žive tapiserije i skulpture Oron Kets (Oron Catts), Iona Curijs (Ionat Zurra) i Gi Ben-Arija (Guy Ben-Arya) (izvođenje skulptura s vlaknastim mikroorganizmima koji se razmnožavaju, razvijaju i šire, 1990), instalacije Eduarda Kaca (Eduardo Kac) (rad s fluorescentnim zecom *Genza*, 2000) i dr.

Živa umetnost (*Live Art*) je, primarno, praksa živog izvođenja umetničkog rada tj. događaja pred prisutnom publikom. Pojam „živa umetnost“ je sinoniman pojmovima

performans art ili body art. Zamisao sinteze života i umetnosti data je projektom *totalnog umetničkog dela* (*gesamtkunstwerk*). Zamisao izvođenja interaktivnog odnosa „života“ i umetnosti označava postupke, procese, situacije ili događaje živog prezentovanja umetničkog koncepta pred publikom ili sa publikom kao saučesnikom. Primarno, reč je o svim oblicima „izvođačkih umetnosti“, a u užem smislu reč je o „performans umetnosti“ i njenim modifikacijama tokom davdesetog veka. Modifikacije performans umetnosti su vodile od privatnih ili javnih akcija avangardnih umetnika do nemačkog i austrijskog akcionizma, socijalne skulpture, maskulinog i feminističkog body arta, konceptualnog performansa, foto i video performansa te, zatim, do kulturalnog aktivizma (*artvizam*), tehnoperformansa, sajberperformansa, bioperformansa, radikalnog body arta i „device arta“. Živo izvođenje je određeno razlikovanjem događaja prezentacije umetničkog koncepta od proizvedenog umetničkog komada. Živim izvođenjem su se u vremenu tranzicije i globalizma postavila očigledna pitanja o odnosu „života“ i „funkcionisanja mašina“ u složenim interakcijama organskog i mašinskog aorganskog delovanja.

Živa umetnost je, međutim, i izraz spektakularizacija odnosa između formi života u savremenim umetničkim praksama. Reč je o odnosu u vremenu tranzicije i globalizacije kojim se pojam „žive umetnosti“ potpuno modifikuje. Po Ivu Mišou (Yves Michaud):

Ovde je sasvim novo polje delanja i rada koje upošljava materijale i procese života. (Michaud: 387)

Odnosi života i umetnosti temelje se na stavu da se forme života mogu spektakularizovati kao kvalitativno nove pojave u umetnosti i kulturi. Analiza odnosa umetnosti i života vodi ka modusima zastupanja, tj. spektakularizacije (vizualizacije, poćulnjenja), života umetnošću. Pri tome, forme života postaju neka vrsta postmedija u umetničkom delovanju. Forme života su taktički mediji istraživanja polja vidljivosti samih tih formi života.

Ljudska kultura je specifična forma života. Forme života dobijaju svoju spektakularizaciju u kulturalnim formacijama. Na primer, slovenačka Komuna u Šempasu je nastala kritikom modernističkog i urbanog otuđenja. Sebe je postavila kao simptom ili, čak, eksperimentalni poligon istraživanja „prirodnih“ tj. neurbanih formi života. Neurbane forme života su spektakularizovane modelima rituala, obreda ili ceremonija u svakodnevici života u prirodi.

Zatim, jedna od bitnih pozicija u umetničkim praksama žive umetnosti je razlikovanje ljudskog bihevioralnog tela i biološkog organizma. Na primer, američki bodiart umetnik Denis Openheim (Dennis Oppenheim) je radio sa svojim telom dvostruke akcije. Koristio je telo u projektu *ParallelStress* (1970) kao instrument za merenje fizičkog urbanog i prirodnog prostora. Telo je bilo bihevioralni merni instrument. Umetnik svojim ponašanjem određuje situaciju svog tela i ambijenta u kome deluje. U projektu *Stills from gingerbread man& The residue (waste products) becomes the finished work. Micro-projection-faces* (1970-71) radio je sa dve pojavnosti sopstvenog tela. Sa

bihevioralnim telom koje konzumira kolač „gingerbread“. Na fotografiji je prikazan umetnik kako jede. Na drugoj fotografiji dat je medicinski snimak varenja kolača u organizmu umetnika. Ove dve razine prikazivanja odnosa sa kolačem ukazuju na dva shvatanja „žive umetnosti“ – kao bihevioralne i kao biološke.

Karakteristični su modeli prikazivanja ljudskog ili životinjskog tela kao biološkog organizma. Odnosno, karakteristična su izvođenja biološke metafore za ljudsko telo. Prikazivanje tela kao biološkog ima dugu zapadnu istoriju od renesansnog naučnog/umetničkog rada Direra (Dürer) i Leonarda (Leonardo da Vinci) preko Rembrantovog (Rembrandt) *The Anatomy Lesson of Dr Tulp* (1632) slikarstva sa društvenim temama do poznobaroknih i prosvetiteljskih prirodnjačkih muzeja – na primer, muzej *La Specola* u Firenci. U *La Specola* su izložene anatomske voštane figure kojima se prikazuje ljudsko telo i njegove biološke strukture. Francuski istoričar umetnosti Huberman (Georges Didi-Huberman) je u jednoj studiji ponudio fukoovski orijentisanu istorizaciju medicinske fotografije. Razradio je raspravu uloge fotografskog prikazivanja bolesnog tela u francuskim medicinskim časopisima devetnaestog veka (Didi-Huberman, 2003). Uloga medicinske fotografije je bila da se vizualizuje bolest. Američka performans umetnica Keroli Šniman (Carolee Schneemann) je pokazala sopstveno telo u menstrualnom ciklusu (*Interior Scroll*, 1975), a britanski umetnik Franko B. (Franko B.) je izvodio performanse u kojima je puštao vensku krv iz svog tela (*Oh Lover Boy*, 2001).

Jedan od dramatičnih pokušaja umetnika različitih epoha bio je da se prikaže „smrt“ kao granica života ili *ono* stanje posle života. Sama smrt se nije mogla prikazati. Razvijane su ikonografije prikazivanja umiranja (David /Jacques-Louis David/*Smrt Žozefa Bara*, 1794), prikazivanja mrtvog tela (Marlen Dima /Marlene Dumas/, *Čekanje za značenje*, 1988. i Gerharda Rihtera /Gerhard Richter/*Smrt*, 1988) ili metaforičkih i alegorijskih predstava smrti kao humanoidne figure (Direr, *Četiri jahača apokalipse*, 1498. ili Demijen Hrst /Damien Hirst/, *For the Love of God*, 2007). Smrt je izmicala sasvim različitim aspektima i pokušajima spektakularizacije. Smrt se, slično ljubavi, ne da vizuelno prikazati u doslovnom smislu – čak i ako se pogledaju fotografije koje prikazuju umiruće telo Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche) (25. avgust 1900) ili umrle slikarke na odru Olge Rozanove (7. November 1918). Smrt je granica *formi života* koja može biti spektakularizovana jedino označiteljskom praksom nedoslovnog i fikcionalnog posredovanja znaka, teksta ili slike o smrti. Džerman (Derek Jarman) je snimio film *Plavo* (1993) koji tokom 75 minuta trajanja pokazuje plavi ekran. Trajanje plavog na ekranu prati glas koji govori o bolovanju od AIDS-a, umiranju i smrti: „Moja retina je udaljena planeta. Igram, po ovom scenariju poslednjih šest godina... Moj vid se neće povratiti. Virus besni, više nemam prijatelja. Izgubio sam vid. Neću pobediti u borbi sa virusom“ (citat iz filma Dereka Džermana *Plavo*, 1993).

U savremenoj umetnosti živa umetnost je postala predočiva politizacijom formi života, a to znači svim onim oblicima koji pokazuju „život“ u njegovoj društvenoj

određenosti i spektakularizaciji. Život se tada ne posmatra kao predljudski događaj, već kao događaj koji je određen granicama izvođenja ljudskih odnosa tj. društvenosti. Politizacija formi života je vezana, primarno, za ekološki i feministički umetnički aktivizam, da bi se proširila na druga polja umetničkog aktivizma tokom devedesetih godina dvadesetog veka i u prvoj deceniji dvadeset i prvog veka. To znači da su, na primer, akteri bioaktivizma usmereni ka kritici i subverziji političke moći korporacijskog genetičkog inženjeringa. Grupa Critical Art Ensemble (CAE) u projektu *Free Range Grain* (2000-2004) spektakularizuje, tj. suočava javnost sa proizvodnjom genetički modifikovane hrane (Critical Art Ensemble sa Beatriz da Costa i Shyh-shiun Shyu). Time je pokazano kako je CAE otvorio polje biološke proizvodnje i politike društvenoj kritici spektakularizacijom posredstvom umetničkih taktičkih medija. Za njih nije problem sama „biološka tehnologija“, već profit koji se iz nje dobija i na kome se zasnivaju političke strategije dominacije i kontrole formi života (Critical Art Ensemble, 2002: 3-4).

Nazvati izvesne umetničke prakse „medicinskim“ i „farmaceutskim“ znači ukazati da su se koncepti razvijani od umetničkog prikazivanja do bioaktivizma razvijali u smeru medicinskih i farmaceutskih nauka, institucija i njihovih političkih diskursa koji učestvuju u konstruisanju individualne i društvene realnosti. Umetnička praksa postaje „simptom“ uslova i okolnosti u kojima medicinska i farmaceutska industrija uspostavlja biomoć, kontroliše razlike zdravlja i bolesti, nadzire i reguliše forme života, te ulazi u polje ekonomskog poslovanja i uslovljavanja ljudskog zdravlja ekonomskim interesima. Iz kontrole razlike zdravlja i bolesti proizašle su žanrovske potencijalnosti spektakularizacije reakcije na medikamente, modifikovanje formi života dejstvom medikamenata, te lečenje i nadziranje živog tela, održavanje i usmrćenje živog tela, kao i problematizovanje farmaceutske proizvodnje.

Simptom je označiteljska tvorevina koja se, za razliku od fantazma, može analizirati. Umetnik kao simptom se obraća nekom neprecrtanom konzistentnom velikom Drugom (medicinskoj i farmaceutskoj biomoći) koji će mu retrospektivno dodeliti određeno značenje i ulogu u individualnoj i društvenoj organizaciji svakodnevne stvarnosti. Na primer, Hana Vilke je izvodila svoje privatne *rituale* u bolničkoj postelji za fotografa Donalda Godara (Donald Goddard). Ona je bila bolesna od kancera i svoje „medicinski tretirano telo“ je postavila kao simptom odnosa bolesti, medicine i umetnosti. Simptom je, po lakanovskoj psihoanalizi, defekt simbolizacije, tj. središte neprozirnosti i neverbalizovanog u subjektu. Simptom je element na kojem se pokazuje skriveno, potisnuta istina nekog polja, totalnosti. Simptom je *tačka* na kojoj se totalitet nužno *kliza*. Simptom se interpretacijom razrešava tako što mu se dodeljuju značenja, tako što se smešta u neku simboličku mrežu i time mu se *oduzima* njegov besmisleni i traumatični sadržaj. Lakanovska definicija kraja psihoanalitičkog procesa lečenja je identifikacija sa simptomom. Subjekt se identifikuje s mestom na kojem je simptom bio, subjekt prepoznaje element koji mu

daje postojanost. Medicinski i farmaceutski diskurs se u svoj svojoj neprozirnosti mora dovesti do simbolizacije – koja nije stvar same „semantike“ već i „vidljivosti“. Suočenje sa vidljivošću medicinskih i farmaceutskih mehanizama se odvija u dijapazonu od „subjektivnog doživljaja“ do društvene institucionalizacije biomoći kojom se direktno ili indirektno odlučuje o statusu zdravog i statusu bolesnog, odnosno, o životu i smrti.

Zamisao vidljivosti bolesti, na primer, duševne bolesti bila je jedna od opsesija romantičarskog i kasnije, ekspresionističkog slikarstva. Žerikoovi (Gericault) portreti duševnih bolesnika (1818-24) su spektakularizovali ljudski mentalni život predočavanjem vidljive bihevioralnosti (izrazi i grimase lica, telesne poze itd). Individualne bihevioralnosti su postavljene kao tipovi ljudske bolesti. Spektakularizacija unutrašnjeg života je bila jedan konstruktivni akt lociranja i postavljanja identifikacionih matrica u francuskoj modernoj kulturi.

Jedan drugačiji primer umetničkog rada sa medicinskom i farmaceutskom subjektivizacijom je performans Marine Abramović *Ritam 2* iz 1974. godine. Umetnica se svojim telom služila isključivo kao sredstvom kojim se manifestuju psihofiziološke reakcije na preparate za lečenje akutne šizofrenije. Dejstvo ovih preparata je dovodilo njeno telo u nepredvidljiva stanja. Pratile su se promene na njenom telu. Njeno telo je spektakularizovalo dejstvo medikamenata.

Grupa General Idea – dva člana ove grupe su umrla od AIDS-a – nizom projekata je tretirala atmosferu koja je pratila pojavu AIDS-a. Pojava AIDS-a nije bila samo pojava nove bolesti, već pojava kompleksa bolesti koji je imao društvene i političke efekte, pre svega, u SAD (Crimp, 1988). Povezivanje homofobičnih kampanji u drugoj polovini osamdesetih i tokom devedesetih godina, pretvorilo je pitanje epidemije i medicinske intervencije u političko pitanje identifikovanja rodni identiteta kao podobnih i nepodobnih. Kulturalna klima oko AIDS-a je pokazala kako se zdravstvene politike pretvaraju u društvene politike. U takvom kontekstu grupa General Idea je pokrenula niz „simptomskih“ projekata (*The Imagevirus Series* 1989-91, *Blue /Cobalt/ Placebo* 1991, *Pharmacopia* 1992, *Infections*, 1994). Ovim projektima su suočavali doživljaj i razumevanje individualnog ili kolektivnog odnosa sa AIDS-om.

Genetika je, zatim, anticipirana kao naučna – empirijska i teorijska – disciplina zasnovana na uočavanju i uopštavanju pravilnosti u nasleđivanju osobina živih organizama. Genetika je kao naučna disciplina, tokom dvadesetog veka, prošla različitim fazama koje su obeležile njenu političku istoriju (Falk, 2009). U filozofskom smislu, tokom modernizma, genetiku je karakterisao esencijalistički i univerzalistički stav o naslednoj predodređenosti živih organizama. Postavljena je naspram darvinizma kao teorije o prilagođavanju živih organizama uslovima sredine u kojoj se nalaze i međusobnoj borbi za opstanak. Imala je empirijske i pragmatične karakteristike u selekciji i modifikaciji živih biljnih i životinjskih vrsta korišćenih za ljudsku ishranu. U političkom smislu genetička metaforizacija je bila osnova rasnih teorija, rasističke

politike i, posebno, eugenike kao nauke o „čistim“ rasnim vrstama.

Genetika je, kasnije, postala jedna od naučnih disciplina molekularne biologije. Definisana je kao nauka o komunikaciji unutar „živog materijala“. Gen je teorijski prikazivan kao nosilac informacija ili informacijski konstrukt koji učestvuje u izgradnji živih ćelija nekog organizma. Komunikacijski karakter gena bio je odrednica za razvoj genetike kao teorijske, eksperimentalne i tehnološke discipline. Izuzetni razvoj genetike počinje u poslednjoj trećini dvadesetog veka (Davis, 2007: 249). Ono što suštinski menja status genetike u polju društvenosti, jeste ulazak genetike u polje komercijalnog inženjeringa. Genetički inženjering na neoliberalnom tržištu se otvara onim oblastima koje nisu samo pragmatične aktivnosti, razvoj novih vrsta zdrave i jeftine hrane ili lečenje naslednih bolesti, već i predikcijski rad na konstruisanju novih ili modifikovanih formi života, te na integraciji genetičkog inženjeringa ali i genetičkog narativa u savremene kulturalne i umetničke prakse.

Genetička umetnost započinje kao laboratorijska istraživačka umetnost novih formi života. Ideal oblikovanja života je blisko povezao genetički inženjering sa umetničkim istraživanjima genetičkih tehnologija. Reč je o opsesijama i fascinacijama da se umetnost može otvoriti ka novim postmedijskim tj. genetičkim tehnologijama koje modifikuju forme života, tj. oblikovne principe na kojima se izvode nove forme života. S druge strane, reč je o proširenju ljudske percepcije koja se dovodi u odnos sa vidljivošću formi života i modifikacijom formi života. Na primer, Joe Davis je ukazao na sledeću promenu u umetnosti i promenu potencijalnosti u umetnosti u odnosu na forme života:

“Umetnici su se u relativno kratkom periodu vremena udaljili od tradicije naturalizma kao mimetičkog prikazivanja u smeru direktne manipulacije samim životom” (Davis, 2007: 262).

Strategije i taktike genetičkih transformacija formi života su primenjene u brojnim umetničkim radovima na metaforičan način: Stiv Rajš (Steve Reich) i Beril Koro (Beryl Korot) video opera *Tri priče – Doli* (1997), ili Eduardo Kac postproduksijski projekt *GFP Bunny* iz 2000. Strategije i taktike genetičkog inženjeringa su sprovedene na interventni način sa živim materijalima u delima: Džordž Geser (George Gessert) *Hybrid – Streptocarpus hybrid* (2002), Marta de Menses (Marta de Menezes) *Heliconiu butterfly* (1999), Eduardo Kac *The Eight Day* (2001), El Vunderlih (Al Wunderlich) *Living Paintings* itd. Kets (Oron Catts) i Cur (Ionat Zurr), na primer, su izvodili projekte „delimično živih skulptura“ (*semi-living sculptures*). Delimično žive skulpture su objekti u kojima se neživi-konstrukti kolonizuju živim ćelijama (Catts i Zurr, 2002: 63-68).

Vremenom su pitanja o genetičkoj umetnosti dobila proširenje od čvrste i idealizovane, često fascinacijske, sprege „nauka-tehnologija-umetnost“ u polje kulturalne i, zatim, političke analize diskursa, institucija i, svakako, efekata i afekata „genetičkih produkata“ u savremenom društvu. Karakteristične su aktivističke produkcije grupe Critical Art Ensemble (*Flesh Machine*, 1997-98). Politizacija genetike posredstvom genetičke

umetnosti i kulturalnog aktivizma je uspostavljena kao praksa kritičke analize, a često i subverzije, genetike kao nauke i genetike kao tehnološkog inženjeringa u funkciji biomoći i neoliberalnog totalizujućeg tržišta. Nije više bilo pitanje samo o fascinacijama mogućnostima inetrvenisanja u polju primarnih formi života, već i o radu sa politizacijama konteksta genetike kao nauke, genetike kao tehnologije i genetike kao umetnosti. Pitanja koja se, danas, postavljaju unutar genetičke umetnosti ne odnose se samo na stvaranje nove ili modifikovane forme života, već i na preispitivanje statusa i funkcija genetike u odnosu na polje društvenosti: umetnički rad sa platformama, protokolima i procedurama tj. institucionalnim potencijalnostima i granicama medicinske genetike, zatim, sa genetičkim tržištem koje je određeno komercijalizacijom genetičkog inženjeringa na globalnom tržištu. Genetički inženjering ili genetička tehnologija se, zato, tretiraju kao umetnički postmedij ili taktički mediji kojima se realizuju koncepti i projekti o doslovnom radu sa formama života. Spektakularizacija politizacije „genetičkog inženjeringa“ pokazuje njegove konstrukte i kontrolne sisteme kao instrumentne savremenog izvođenja društvene hipertehnologizovane realnosti tj. savremene ideologije o kontroli života.

U žargonima kibernetike, studija kulture i teorije umetnosti razlikuju se tri različita strukturalna koncepta „veštačkog organizma“. *Robot* je veštačko samostalno telo upravljano algoritmima koji omogućavaju simulaciju telesnog ponašanja – rada i delanja – ljudskog stvorenja. *Kiborg* je veštački „organizam“ nastao artikulacijom hardverski povezane mašine i biološkog organizma (Gray, 1995). *Android* je, u opštem smislu, veštački izveden organizam koji svojom telesnošću podseća na ljudsko stvorenje. *Android* je kopija muškarca, a *genoid* je kopija žene. *Genoid/android* je, u užem smislu, veštačko tehnobiološki generisano stvorenje koje podseća izgledom i ponašanjem na ljudsko stvorenje bilo muškog ili ženskog roda.

U metaforičnom smislu kiborgom se naziva svako veštačko tj. mašinsko telo koje ima regulacionu hardversku vezu sa biološkim organizmom: od video-bio-kompjuterske instalacije preko bio-mehaničkih lutaka ili bioloških tela s protezama do kibernetičkih produkata (biologizirana robotika) ili naučno-fantastičkih *projekcija* paramitoloških stvorenja. *Kiborg* je metaforično stvorenje neograničenih mogućnosti *travestiranja* tj. regulacijskog *preoblačenja* i maskiranja u svetu bioelektronskih simulacijskih realnosti.

U filozofskom smislu kiborg je stvorenje nastalo sintezom *stvorenja* i *nestvorenja* (metafizika mašine, metafizika drugog tela od biološkog tela, drugog života od biološkog života). Tu je anticipirano osnovno metafizičko pitanje o prirodnim formama života i neprirodnim formama života – tj. od formi i antiformi života. *Kiborg* se može definisati i kao *analitičko stvorenje* koje je posledica tj. biološko-hardverska realizacija analitičkih tehnoloških propozicija. *Kiborg* je, u fenomenološkom smislu, *ono* što pokazuje interaktivne veze između prisutnosti (ontologije), izgleda (morfologije) i pojavnosti

(rada, proizvodnje, delovanja, recepcije, razmene i potrošnje) prostorno vremenskog događaja unutar sveta.

U kiborg-tehnologijama se menjaju odnosi uzroka i posledice, odnosno, sudbine i fatalnosti u regulacionom odnosu biološkog i mehaničkog organizma. Uspostavljanje (*Her-stellen*) i pred-stavljanje (*Dar-stellen*) preklapaju se na ekranu koji pokazuje kako se *protetski* spoj biološkog i elektronskog događa istovremeno u vremenu mašine i realnom vremenu, odnosno u fizičkom i virtuelnom prostoru. Ne samo da je poništena paradigma postavljanja tj. izvođenja prisutnosti, nego i paradigma prikazivanja tj. odlaganja koje konstituise situaciju odsutnosti. Pitanje granice organizma i granice mašine svodi se na pitanje gde počinje mašina, a gde se završava biološki organizam. Granice su relativizovane i *ljudsko stvorenje* više ne oseća sebe kao završeno (celovito, tj. organski ostvareno i jedinstveno) telo nego kao produženo telo, ali i kao ono što se nadovezuje na mašinu. Reč je o događaju između tela i mašine. To nešto „između“ je polazna epistemološka razlika na kojoj se temelji kako ontologija tako i sociologija kiborga..

Istorija kiborg umetnosti se povezuje sa neokonstruktivizmom šezdesetih godina (Burnham, 1975: 312-376). Čileanac Enrike Kastrop-Kid (Enrique Castrop-Cid) je organizovao prvu izložbu robota 1965. godine. Pioniri robotske, kibernetičke, regulacione ekološke i sajber umetnosti su: Nam Džun Pajk (Nam June Paik) (*Robot-K56 with 20-Channel Radio Control and 10-Channel Data Recorder*, 1965), Čarls Metoks (Charles Mattox) (*Act of Love*, 1965), Tomas Šenon (Thomas Shannon) (*Squat*, 1966), Dejvid fon Šlegel (David von Schlegell) (*Radio Controlled Sculpture*, 1966), Hans Hake— (Hans Haacke) (*Grass Cube*, 1967). Nastajala su, takođe, brojna dela umetnika povezanih sa kalifornijskim pokretom *Art and Technology Movement* – u kome su objedinjene pronaučne tendencije usmerene ka analizi i sintezi nauke, tehnologije i umetnosti: vizuelna istraživanja, kinetička, kompjuterska i kibernetička umetnost, robotska umetnost, ekološka umetnost itd. tokom kasnih šezdesetih i ranih sedamdesetih godina dvadesetog veka. Edvard Inatovič (Edward Ihnatowicz) je bio prvi “robotički umetnik” u potpunom smislu te reči. On je radio sa interaktivnim situacijama između robota, ambijenta i publike. Njegovo delo je *Senster* (1969-70) – hidraulični robot koji je reagovao na glasove i kretanje ljudi oko njega. *Senster* je prva robotska skulptura kontrolisana kompjuterom. Danas u sajber umetnosti deluju umetnici kao što su: Stelark, Džulija Vilson (Julie Wilson), Eduardo Kac, Kevin Vervik (Kevin Warwick), Giljermo Gomez-Penja (Guillermo Gomez-Pena), grupa Electronic Defance Theater i dr.

U feminističkoj teoriji sajbertehnologije su postale bitna kritička metafora kojom je omogućena dekonstrukcija rodnog kao polnog tj. biološkog esencijalizma. U feminističkoj teoriji/filozofiji se kiborg vidi kao ontološki uzorak kojim se omogućava hibridizacija biološkog ljudskog tela, odnosno, ljudskih formi života. Biološki normirano i identifikovano ljudsko telo se modifikuje u funkcionalnom, čulnom, te

prostornom i vremenskom smislu. To znači da se celovitost i zatvorenost tu i tada prisutnog ljudskog tela relativizuje, dovodi do biomašinske procesiranosti koja fikciju o drugačijem telu pretvara u događaj, a događaj u novo ljudsko iskustvo. Iskustiti sebe kao bio-mašinu je novo subverzivno određenje koje destabilizuje univerzalnu humanoidnost i humanistički situiranu podelu rodnih uloga (Haraway, 1991: 151). Feministički orijentisana teorija kiborga je uvela rodnu transgresivnost u utopijske idealizacije drugačijih, relativizovanih i tranzicijskih biotehnoški proizvedenih tela. Transgresivnost je dovela do relativizacije rodnog identiteta, ali i prestrukturiranja afektivnosti nagona i želje. Nagon i želja se strukturalno pretvaraju u afekt (uživanje, objektnost ili grozu) u odnosu mašine i biološkog organizma.

Literatura:

- Burnham, J. (1975). "Robot and Cyborg Art"; u *Beyond Modern Sculpture – The Effects of Science and Technology on the Sculpture of This Century*. New York: George Braziller, 312-376.
- Catts, O. i Zurr+, I. (2002). An Emergence of the Semi-Living; u Oron Catts (prir.), *The Aesthetics of Care?*. Perth: Symbiotica, 63-68.
- Crimp, D. (1988). *AIDS: Cultural Analysis, Cultural Activism*. Cambridge: The MIT Press.
- Critical Art Ensemble sa Beatriz da Costa i Shyh-shiun Shyu, *Free Range Grain*, <http://www.critical-art.net/FRG.html>.
- Critical Art Ensemble (2002). *The Molecular Invasion*. New York: Autonomedia.
- Davis, J. (2007). Cases for Genetic Art; u Eduardo Kac (prir.): *Signs of Life – Bio Art and Beyond*. Cambridge: The MIT Press, 249-266.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Invention of Hysteria – Chart and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge: The MIT Press.
- Falk, R. (2009). *Genetic Analysis / A History of genetic Thinking*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gray C.H. (prir.) (1995): *The Cyborg Handbook*. New York: Routledge.
- Haraway, D.J. (1991). A Cyborg Manifesto; u *Simians, Cyborgs, and Women – The Reinvention of Nature*, New York: Routledge.
- Michaud, Y. (2007): Art and Biotechnology; u Eduardi Kac (prir.): *Signs of Life. Bio Art and Beyond*. Cambridge: The MIT Press, 387-394.

Platforms of Bioart

Abstract. The text discusses contemporary artistic platforms of bioart and the correspondence between them and biotechnopolitics. Biotechnology or biotechnopolitics is a set of apparatuses, i.e. institutions, platforms, protocols, objects, attitudes, values, decisions, procedures, techniques and effects which are supported and are created within transitional global culture. It results in articulation and re-articulation of real and fictional – physical and virtual – organisms and machines. What is examined is the correlation between: organisms and bodies; an organism, the body and the individuality; an individual and the society; a social group and the individual; a social group and the society as totality; an individual, the body and diseases; diseases and the social group; diseases and the society; a body, the organism and a machine; a human body and an animal body; an animal body and plants; a human body and plants; a natural and a cloned body; a natural and a genetically mutated body; a body and microorganisms, bacteria, viruses etc. Bioart denominates artistic practices based on spectacularizing work with biological and biopolitical systems and practices.

Key words: bioart, biotechnopolitics, living art, performance, cyborg

Jerko Denegri

Novi momenti oko političkog napada na apstraktnu umetnost početkom 1963.

UDC 75.038 (470+497.1) "1963"

Apstrakt. U poznate, ali ipak, još uvek nedovoljno rasvetljene okolnosti oko političkog napada na apstraktnu umetnost od strane samog državnog i partijskog vrha zemlje početkom 1963. godine, izvesne nove uvide unela je nedavna izložba *Socijalizam i modernost*. Zašto i kako će doći do toga da se dvojica državnika tako viskog i uticajnog položaja, poput Hruščova i Tita, skoro istovremeno nađu na, s obzirom na njihove prioritetne poslove, bizarnom zadatku napada na apstraktnu umetnost u sopstvenim sredinama? Naravno, u osnovi celog tog „slučaja“ nije se radilo jedino o („apstraktnoj“) umetnosti. No, bez obzira što ga je u suštini izazvalo – da li razlozi spoljne politike ili, pak, neke još uvek nerazjašnjene unutrašnje okolnosti – ovaj „slučaj“ ostaje jedna nezaobilazna epizoda u odnosima: politika – kultura – umetnost u istoriji socijalističke Jugoslavije, danas posebno intrigantan za razumevanje tih odnosa u vreme kada je do tog napada došlo početkom šezdesetih godina XX veka.

Ključne reči: apstraktna umetnost, politika, Tito, Hruščov, socijalizam

U poznate, ali ipak, još uvek nedovoljno rasvetljene okolnosti oko političkog napada na apstraktnu umetnost od strane samog državnog i partijskog vrha zemlje početkom 1963. izvesne nove uvide unela je nedavna izložba *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, održana u Muzeju suvremene umjetnosti u Zagrebu 2011–2012, o kojim bi uvidima na skupu naslovljenom *Fenomen šezdesetih danas: institucionalizacija i umetnička sloboda* možda bilo vredno pažnje izneti sledeći sažeti osvrt¹. Naime, prema retkim napisima o ovom događaju u dosadašnjoj literaturi, Josip

¹ *Socijalizam i modernost. Umjetnost, kultura, politika 1950–1974*, autori T. Jakovina, S. Križić Roban, D. Kršić, D. Duda, Institut za povijest umjetnosti i Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb, prosinac 2011 – veljača 2012.

Broz Tito je 23. januara 1963. na Sedmom kongresu Saveza socijalističke omladine Jugoslavije u Beogradu izneo niz optužbi na račun apstraktne umetnosti da bi nepunih mesec dana potom svoje napade ponovio i proširio². Pravi razlozi tog kampanji ostaju do danas u stadijumu hipoteze, jednu od njih javno je postavio kompetentni učesnik i svedok tadašnjih umetničkih zbivanja Miodrag B. Protić u sledećoj tvrdnji:

„Šta je, pitali smo se, njen cilj? Ustupak SSSR-u (Hruščovu) u relativno sporednom da bi se uskratilo u nečem bitnom? ili psihološka diverzija – bukom u jednoj, hermetičnoj, oblasti prikriti potez u nekoj drugoj vitalnijoj? ili uticaj neke grupe?“³.

Protić se, dakle, dvoumi između triju solucija: „ustupku SSSR-a“, „psihološkoj diverziji“ ili „uticaja neke grupe“, za koje smatra da nijedna nije činjenički dokazana, ali niti sasvim isključena. A da bi razlog ove kampanje zaista mogao da bude u prvoj od navedenih (dakle u „ustupku Hruščovu“) u sklopu vrlo složenih i zategnutih međunarodnih političkih odnosa konkretnog istorijskog trenutka to mišljenje deli, nezavisno od Protićeve hipoteze koju ne pominje i očito ne poznaje, hrvatski istoričar Tvrtko Jakovina u poglavlju *Hruščov i Tito protiv apstrakcije i borba za reformu Federacije šezdesetih* uvodnog teksta pod naslovom *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974*, objavljenog u katalogu pomenute zagrebačke izložbe⁴.

Šta se, zapravo, dogodilo u moskovskom Manježu 1. decembra 1963.

Zašto i kako će doći do toga da se dvojica državnika, tako viskog i uticajnog položaja, poput Hruščova i Tita skoro istovremeno nađu na, s obzirom na njihove prioritetne poslove, bizarnom zadatku napada na apstraktnu umetnost u sopstvenim sredinama? Što se Hruščova tiče, okolnosti i scenario po kojima se taj napad desio istraživala je i nedavno objavila ruska istoričarka umetnosti Ana Romanova, obrađujući sovjetske političke i kulturne prilike u periodu poststalinističkog „otapanja“⁵. Prema njenim nalazima redosled zbivanja, ovde iznet sasvim sažeto, bio je sledeći. U Domu

2 J. Mikuž, *Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost*, Gledišta 11–12, Beograd, novembar–decembar 1985, str. 5–30, izvorno *Slovensko moderno slikarstvo in zahodna umetnost. Od preloma s socialističnim realizmom do konceptualizma*, Moderna galerija, Ljubljana 1995.

3 M. B. Protić, *Nojeva barka*, Srpska književna zadruga, Beograd 1992, str. 509, drugo izdanje 2000, str. 549.

4 T. Jakovina, *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974*, katalog izložbe *Socijalizam i modernost*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2011–2012, str. 7–52.

5 Ana Romanova, *Sovjetska utopija: od „Blagoslovene zemlje“ do mesta koje ne postoji*, poglavlje „1962: izložba trideset godina MOSHA, Hruščov u Manježu, Apstrakcija“, publikacija *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost, Varšava 2010, 38–53.

učitelja u Moskvi 26. novembra 1963. otvorena je izložba polaznika umetničke radionice Elije Bjelutina na kojoj je bilo prikazano nekoliko slika izvan tada obaveznog kanona socijalističkog realizma. U nekim zapadnim medijima koji su pomno pratili dešavanja u sovjetskoj prestonici ta izložba nazvana je izložbom „apstraktne umetnosti“, iako to po glavnini eksponata nipošto nije bila. Izazvala je reakciju zastupnika službenog ideološkog i umetničkog kursa koji su s ovom izložbom u vezi uputili otvorena pisma vodećim dnevnicima *Pravda* i *Izvestija*. Vest o tom događaju stigla je i do vrha vlasti, sâm Hruščov je zahtevao da se incident raščisti. Specijalno za njega već zatvorena izložba ponovo je postavljena u Manježu i on ju je zajedno sa nizom državnih i partijskih funkcionera posetio 1. decembra 1963. To što je video i doživao u susretu sa organizatorima i izlagačima te izložbe Hruščova je krajnje razjarilo: Romanova čak beleži drastične pogrde koje je, navodno, izgovorio pred pojedinim eksponatima („đubre“, „govno“, „žvrljotina“, „rugoba“). Posle svega što se desilo više nije bilo nikakvih mogućnosti da se ova izložba i na njoj prikazana vrsta umetnosti, ishitreno nazvana „apstraktnom“, dalje toleriše.

Naravno, u osnovi celog tog „slučaja“ nije se radilo jedino o („apstraktnoj“) umetnosti. Iako je na XX kongresu Komunističke partije SSSR-a 1956. upravo Hruščov osudio Staljinov „kult ličnosti“, društvene reforme, koje su potom usledile, bile su krajnje obazrive, sam sistem ostao je neokrnjen u svojim bitnim političkim i ideološkim temeljima. Na spoljno-političkom planu u trenutku održavanja ove izložbe i njenih odjeka u sovjetskoj javnosti buktala je krajnja napetost Karipske krize, konfrontacija između SSSR-a i SAD samo što nije eskalirala do otvorenog sukoba nesagledivih razmera i posledica. Na domaćem terenu za svaku satnicu trebalo je sa stanovišta režima pokazivati „čvrstu ruku“, a jedna od manifestacija takve strogosti bila je i osuda pomenute izložbe. Pri tome, dodatno, sam Hruščov je i od ranije po pitanjima kulture i umetnosti stajao na krajnje tvrdokornim ideološkim pozicijama, kao jedan od dokaza tome Romanova navodi njegovu izjavu na Trećem kongresu Saveza sovjetskih pisaca 1958. godine koja glasi: „Književnosti i umetnosti pripada izuzetno važna uloga u ideološkom radu naše Partije, u vezi sa komunističkim vaspitanjem našeg naroda.“⁶

Šta je Josip Broz konkretno rekao?

Takva rigidna i militantna retorika o funkciji književnosti i umetnosti, još od početka pedesetih u Jugoslaviji, više nije u primeni. Gotovo celu deceniju pre Titovog govora na jugoslovenskoj umetničkoj sceni na delu je jedan složeni, ali i kontroverzni sistem institucionalnog organizovanja i odvijanja umetničkog života, zasnovan na državnoj / društvenoj ekonomskoj podlozi, samim tim zavisao od njenih sredstava, ali ipak s

6 Isto kao napomena 5, 44.

dovoljnom merom slobode umetničkog izražavanja u sklopu specifičnog jugoslovenskog modela „socijalističkog modernizma“ unutar kojega pojava i sam pojam apstraktne umetnosti više nisu smatrani tabu temom.

Otuda je tim pre bilo neočekivano i iznenađujuće Titovo obraćanje domaćoj javnosti u vezi sa savremenom i apstraktnom umetnošću u prilikama koje su činile se definitivno oslobođenim bilo kakvog direktnog političkog uplitanja. Šta je to konkretno Josip Broz saopštio na tim svojim obraćanjima početkom 1963. ostalo je zabeleženo i objavljeno u sledeća dva pasusa:

„Ja nisam protiv stvaralačkog traženja novog, recimo u slikarstvu, skulpturi i drugim umjetnostima, jer to je potrebno i dobro. Ali ja sam protiv toga da dajemo novac zajednice za neka takozvana modernistička djela koja nemaju nikakve veze sa umjetničkim stvaralaštvom, a kamoli sa našom stvarnošću. Sa umjetničke strane, u modernom slikarstvu ima i značajnih djela, ponekad i trajne vrijednosti, ili takvih koja predstavljaju dekorativnu vrijednost, ali ipak ima i onoga što nema nikakve umjetničke vrijednosti. I baš ta djela bez vrijednosti znatno su danas zastupljena na našim umjetničkim izložbama i naturaju se, za skupe pare, raznim ustanovama. Ko je onda kriv što je počela da preovlađuje takva kvaziumjetnost? Svakako oni koji kupuju takva kvaziumjetnička djela i troše na njih državni novac, dajući ponekad i nagrade i slično. Ako neko hoće da se bavi takvim slikarstvom ili skulpturom, neka to čini na svoj trošak, zajedno s onima koji zastupaju pravac ultramodernističke, apstraktne umjetnosti. Zar naša stvarnost ne pruža dovoljno bogat materijal za stvaralački umjetnički rad? A baš njoj najmanje posvećuje pažnje veliki dio mladih umjetnika. Bježi se u apstrakciju, umjesto da se oblikuje naša stvarnost... Razumije se da tu ne može biti govora o nekakvoj administrativnoj intervenciji. Ipak, javnost ne bi smjela biti pasivna prema tim problemima.“⁷ (Borba, Beograd, 24. januar 1963)

„Ja nisam odgovoran samo za industrijalizaciju i agrikulturu, već i za kulturu, jer ja nisam samo Predsjednik Republike nego i Generalni sekretar SK. I kao generalni sekretar Partije odgovoran sam pred historijom i narodom za pravilan kurs razvitka naše zemlje. Zato takvi ljudi treba da shvate i zapamte da drugačije ne može da bude. A pored toga, kao prosječan čovjek koji gleda na umjetnost, mogu da znam šta je dobro, a šta nije... Apstraktni pravac u slikarstvu postao je u Jugoslaviji dominirajući. Realisti su pomalo potiskivani, a nagrade su dijeljene pretežno apstraktnim umjetnicima. Za to, naravno, nisu krivi umjetnici, već oni odgovorni rukovodioci komunisti kojima je bilo povjereno raspolaganje sredstvima i koji su davali nagrade i onima kojima ih nisu smjeli davati“⁸.

(Borba, Beograd, 14. februar 1963)

7 Isto kao napomena 2, 13.

8 Isto kao napomena 2, 14.

Zašto je, dakle, došlo do Titove osude apstraktne umetnosti?

Tvrtko Jakovina u pomenutom tekstu navodi podatak da je Tito (u pratnji Aleksandra Rankovića) boravio u SSSR-u između 4–20. decembra 1962: „Titov boravak u Moskvi zbio se jedva mjesec dana nakon kubanske krize“. Neposredni efekat ove posete – prema istom istoričaru – bio je sledeći:

„Posjet SSSR-u znatno je popravio odnose s Istokom. Uspostavljeni su partijski odnosi sa satelitima, vojna suradnja znatno je povećana, a planirani su i zajednički ekonomski projekti sa socijalističkim svijetom“, dok su pak dugoročniji ciljevi postignuti time što je:

„Jugoslavija, i dalje ostajući nesvrstana, sada je izborila ravnopravni glas i u komunističkom svijetu, bez da je previše kompromitirala svoju samostalnost. Hruščovu je trebala Jugoslavija u borbi s Kinom i Albanijom, a Titu uporište na Istoku“⁹.

U svim tim taktičkim zapletima koji, ipak, nisu dubinski narušili temeljnu jugoslovensku spoljno-političku strategiju jedan od uloga u tim relacijama bila je, dakle, i ta kratkotrajna afera oko apstraktne umetnosti. Tako Jakovina zaključuje: „Kritika apstrakcije bila je najjeftinija točka suglasja s Hruščovom“, potvrđujući time, zapravo, Protićevo ranije navedeno nagađanje iz *Nojeve barke* kako se u celom ovom slučaju zaista radilo o Titovom „ustupku u relativno sporednom da bi se uskratilo u nečem bitnom“. Poučno je, čini se, iz cele te situacije uočiti kako se u tadašnjim političkim i diplomatskim prilikama zatezanja i popuštanja međudržavnih odnosa između SSSR-a i Jugoslavije nije prezalo čak niti oko toga da se kao jedan od faktora u tim odnosima uvede i ova, sa stanovišta visoke politike, reklo bi se tako apartna tema kao što je u razmatranom slučaju bila zajednička verbalna osuda navodne ili stvarne apstraktne umetnosti.

Prilike i zbivanja na tadašnjoj umetničkoj sceni

Kada se početkom šezdesetih godina prošlog veka u tadašnjim jugoslovenskim umetničkim prilikama pomene pojam „apstrakcija“, na koje se konkretne pojave taj pojam može da odnosi? Geometrijska apstrakcija pripadnika grupe EXAT–51 sa početka pedesetih već pripada nedavnoj istoriji, obnovljena u savremenim oblikovnim i operativnim postupcima među domaćim pripadnicima međunarodnog pokreta Nove tendencije čije su prve dve izložbe priređene u Galeriji suvremene umjetnosti u Zagrebu 1961. i 1963. prolaze izvan medijske i ostale pažnje u lokalnoj umetničkoj sredini, adekvatnoj stvarnoj važnosti tih događaja. Na domaćem terenu početak šezdesetih vreme je aktuelnosti enformela, kada je s obzirom na osnovne tipološke osobine ovog slikarstva lišenog ne samo prepoznatljive predmetne nego i apstraktne geometrijske

9 Isto kao napomena 4; 9, 10.

forme i svedenog do same pikturalne ili čak ne-pikturalne materije slikarstvo enformela iznenadilo i iritalo izvesne domaće tradicionalistički nastrojene umetničke krugove. U vreme ekspanzije enformela na beogradskoj umetničkoj sceni zabeležene su novembra 1962. reakcije od strane dvojice uglednih slikara starije generacije Predraga Milosavljevića i Mila Milunovića¹⁰. Marta 1963, dakle posle Titovog govora održan je u Beogradu prošireni plenum Umetničkog saveta i Izvršnog odbora Saveza likovnih umetnika Jugoslavije na kojemu su iznete, kao direktne ili indirektne posledice pomenute kampanje, uopštene kritike i samokritike pojedinih članova Udruženja, poimenice su u tadašnjim izveštajima navedene one Nandora Glida i Zorana Petrovića¹¹. Više kao koincidenciju po vremenu održavanja nego kao neposredni povod toj kampanji valja navesti podatak da je krajem 1962. u Gradskom muzeju u Somboru priređena izložba *27 savremenih slikara* (kod Lazara Trifunovića se u tekstu o beogradskom enformelu navodi pod neproverenim nazivom *Apstraktno slikarstvo u Jugoslaviji*)¹². Njen, čini se, namerno izabrani neutralni naziv kao da ukazuje predostrožnost organizatora ove priredbe da time preduprede eventualne negativne reakcije u javnosti, kojih s obzirom da je izložba održana izvan vodećih kulturnih centara uostalom nije niti bilo¹³. Na kraju priče oko cele ove, do danas još uvek u potpunosti nerasvetljene afere, valjalo bi zaključiti kako se pokazalo da su razvojni tokovi savremene umetnosti u posleratnoj Jugoslaviji ipak bili toliko dubinski utemeljeni i zacrtati da ih ta kratkotrajna kampanja političkog napada, pa makar stigla i od strane samog državnog i partijskog vrha, nije bitnije mogla da pomeri, a kamoli da prekine. No bez obzira što ga je u suštini izazvalo – da li razlozi spoljne politike ili pak neke još uvek nerazjašnjene unutrašnje okolnosti – ovaj „slučaj“ ostaje jedna nezaobilazna epizoda u odnosima politika – kultura – umetnost u istoriji socijalističke Jugoslavije, danas posebno intrigantan za razumevanje odnosa u vreme kada je do tog napada došlo početkom šezdesetih godina XX veka.

10 P. Milosavljević, *Pape i biskupi slikarstva i kritike*, Politika, Beograd, 4. novembar 1962, M. Milunović, *O slikarskoj materiji*, Književne novine, Beograd 30. novembar 1962, oba teksta ponovo objavljena u katalogu izložbe *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982.

11 *Svestrano osećanje za naš život*, katalog izložbe *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd, 1982.

12 L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, katalog izložbe, Umetnički paviljon "Cvijeta Zuzorić", Beograd 1982, 18, ponovo objavljeno u knjizi *Studije, ogledi, kritike*, 3, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990, 133.

13 *27 savremenih slikara*, Likovna jesen, učesnici: J. Ač, M. Bajić, B. Baretić, S. Bogojević, V. Božićković-Popović, B. Dogan, M. Horvat, A. Jemec, I. Kalina, J. Knifer, R. Kotnik, S. Kregar, F. Kulmer, F. Majer, M. Marković, B. Meško, E. Murtić, P. Omčikus, Z. Pavlović, Š. Perić, M. Popović, B. Protić, R. Sablić, A. Srnc, V. Todorović, Ž. Turinski, L. Vozarević, selektori K. Ambrozić, B. Bek, M. Steele, L. Trifunović, Gradski muzej, Sombor, novembar–decembar 1962.

Literatura:

J. Mikuž, *Slovenačko slikarstvo od raskida sa socrealizmom do konceptualizma i zapadna umetnost*, Gledišta 11–12, Beograd, novembar–decembar 1985, 5–30.

T. Jakovina, *Povijesni uspjeh šizofrene države: modernizacija u Jugoslaviji 1945–1974*, katalog izložbe *Socijalizam i modernost*, Muzej suvremene umjetnosti, Zagreb 2011–2012, 7–52.

Ana Romanova, *Sovjetska utopija: od „Blagoslovene zemlje“ do mesta koje ne postoji*, poglavlje „1962: izložba trideset godina MOSHA, Hruščov u Manježu, Apstrakcija“, publikacija *Iza gvozdene zavese. Zvanična i nezavisna umetnost u Sovjetskom Savezu i Poljskoj 1945–1989*, Poljska fondacija za savremenu umetnost, Varšava 2010, 38–53.

P. Milosavljević, *Pape i biskupi slikarstva i kritike*, Politika, Beograd, 4. novembar 1962.

M. Milunović, *O slikarskoj materiji*, Književne novine, Beograd 30. novembar 1962, oba teksta ponovo objavljena u katalogu izložbe *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon “Cvijeta Zuzorić”, Beograd 1982.

Svestrano osećanje za naš život, katalog izložbe *Enformel u Beogradu*, Umetnički paviljon “Cvijeta Zuzorić”, Beograd 1982.

L. Trifunović, *Enformel u Beogradu*, katalog izložbe, Umetnički paviljon “Cvijeta Zuzorić”, Beograd 1982, 18, ponovo objavljeno u knjizi *Studije, ogledi, kritike*, 3, Muzej savremene umetnosti, Beograd 1990, 133.

New insights into the political attack on abstract art at the beginning of 1963.

Abstract: Into the known, but still insufficiently clarified circumstances of the political attack on abstract art by the very top of the state and party elite at the beginning of 1963, certain new insights have been gained from the exhibition *Socialism and Modernity*. Why and how did it happen that two statesmen on such high and influential positions, like Khrushchev and Tito, had found themselves involved, almost at the same time, and given their priorities, in such bizarre quest as attacking abstract art in their own environment? Of course, at the core of the entire “case” was not only (“abstract”) art. Still, no matter what really caused it – whether the reasons lie in politics of foreign affairs or in still undisclosed inner circumstances – this “case” is still an unavoidable episode in the relations: politics – culture – art in the history of socialist Yugoslavia, which is today particularly intriguing in the context of understanding those relations as they were at the time when the attacks happened – at the beginning of the 1960s.

Key words: abstract art, politics, Tito, Khrushchev, socialism

Радован Поповић

Разматрање формално-композиционих карактеристика оријенталистичких слика Паје Јовановића

UDC 75.071.1:929 Jovanović P.

UDC 75.036

Анстракт. Сликаство Паје Јовановића формирало се у свим својим најважнијим карактеристикама током друге половине седамдесетих и прве половине осамдесетих година XIX века, оном временском распону у историји европске уметности који има значај конститутивног периода за настанак сликарских поетика као што су импресионизам, пленеризам, поентилизам и симболизам, које су у погледу композиције, колорита и употребе светлости темељно трансформисали миметичке обрасце и традиционалне поступке атељејског приступа моделу и извели сликарство из традиране самонаметнуте изолације у пулсантну стварност природних стихија и људских страсти, већ тада одређену не само вековном тематиком кристализованом у „вечним“ сукобима дужности и части, љубави и самоодрицања, индивидуалног арилизма и алтруистичке преданости, него све више и диктатом осамостаљеног и техницизованог разума, који је још крајем XVIII века започео свој победоносни ход ка овладавању и искоришћавању свих расположивих извора скривених у некада сакрализованом природи, руководећи се бејконовском формулом *знање је моћ*. Многобројна путовања по оријентализованим крајевима Балканског полуострва, те студијска путовања на Кавказ и у Египат, пружила су Паји Јовановићу непосредан увид у неисцрпно обиље иконографских детаља и мотивске грађе која је касније унета у његова оријенталистичка дела.

Кључне речи: оријентализам, Балкан, импресионизам, композиција, колорит

Сликаство Паје Јовановића формирало се у свим својим најважнијим карактеристикама током друге половине седамдесетих и прве половине осамдесетих година XIX века, оном временском распону у историји европске уметности који има значај конститутивног периода за настанак сликарских поетика као што су импресионизам, пленеризам, поентилизам и симболизам, које су у погледу композиције, колорита и употребе светлости темељно трансформисали

миметичке обрасце и традиционалне поступке атељејског приступа моделу и извели сликарство из традиране самонаметнуте изолације у пулсантну стварност природних стихија и људских страсти, већ тада одређену не само вековном тематиком кристализованом у „вечним“ сукобима дужности и части, љубави и самоодрицања, индивидуалног арилизма и алтруистичке преданости, него све више и диктатом осамостаљеног и техницизованог разума, који је још крајем XVIII века започео свој победоносни ход ка овладавању и искоришћавању свих расположивих извора скривених у некада сакрализованом природи, руководећи се бејконовском формулом *знање је моћ*. И док је импресионизам експериментисао с растапањем чврстих пластичких форми у несводивом субјективном оптичком утиску, у коме луминозност предмета, његов специфичан валер задобија предност над бојом која се сматра исувише везаном за обојену површину да би произвела непосредност и једнократност доживљаја¹, симболизам и прерафаелитизам захтевају да сликарство постане експресивни медиј симболизаторске делатности као најсвојственије особине људског бића, те да се ти симболички садржаји, похрањени у сновима, митовима, колективним предањима и ранохришћанској религиозности, представе у једноставности сликарске технике и тематског круга уметности средњег века и ране ренесансе („пре Рафаела“)². Задачи које су ови нови токови ликовне уметности поставили сликарству друге половине XIX века наишли су готово без изузетка на отпор институционализованог академског реализма и у високошколским образовним установама у којима су традиције реалистичког сликарства биле дубоко укорене. Управо у једној изразито традиционалистички оријентисаној средини – Академији ликовних уметности у Бечу – формирао је, тако да касније никада од њега озбиљније не одступи, Паја Јовановић свој сликарски *credo*, који се углавном исцрпљивао у ставу да уметност треба да представља верно преношење предмета и појава опажених у тродимензионалном простору у пиктурални простор, тако да, како је и сам једном изјавио, слика којој уметник даје назив нема уметничку вредност; *гледалац*, наставља он, треба да *без наслова чита шта она прича*. Паја Јовановић, све док већ није било касно,

1 'Светлина' је мера количине видљиве светлости коју ка посматрачу упућује хомогена површина чврстог тела. Тај термин може без оклевања да се замени можда непосредније сугестивним термином 'луминозност'. У предметима идентичним у сваком погледу, флуks видљиве светлости који продире у око посматрача директно је пропорционалан светлини површине коју посматра... Ако, међутим, обратимо пажњу на две суседне површине од којих једна има двоструко јачу светлину, њена ретинална слика такође добија и два пута више светлости. Јасно је да овде није у питању *боја* две површине, него једино оно што сликари називају њиховим *валером*, тј. њиховом већом или мањом јасноћом – Charles Lapique. (1958). *Recherches scientifiques sur les valeurs et les couleurs dans leurs rapports avec la création picturale*; u: *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*. Paris: Éditions Bernard Grasset, pp. 233-234. Cf. Pierre Francastel. (1964). *Umetnost i tehnika*. Beograd: Nolit, pp. 112-151;

2 Cf. Pierre Francastel. (1965) *Peinture et société*. Paris: Gallimard, pp. 109-177.

односно док већ није постао зрео уметник с изграђеним погледом на средства и циљеве сликарства, свој несумњив таленат обликовао је у провинцијалној средини, која се налазила на далекој маргини радикалних преображаја кроз које је у то време пролазила уметност у Европи. Знања која је могао да стекне код приватног учитеља сликања у родном Вршцу, а затим на припремном курсу за упис на Академију код Махолца (Maholz) нису могла да му пруже много више од техничких упутстава и сликања у традицији репрезентативних портрета и жанр-сликарства по класичним узорима³, што је изгледа оставило дубок траг код Јовановића у његовим каснијим реминисценцијама на Ватоа (François Vateau). Школовање под стручним надзором Кристијана Грипенкерла (Christian Grippenkerl), осим значаја који је имало у стицању професионалног статуса академског сликара, није остварило већи утицај на каснију преферентну тематску оријентацију, коју је Јовановић преузео од сликара и педагога код кога је похађао курс тзв. историјског сликарства – Карла Леополда Милера (Carl Leopold Müller). Милер је тада био сликар „оријенталних тема“ међународне репутације, који је, упућујући своје студенте на бележење сцена из свакодневног живота у крајевима из којих су потицали, свакако тежио и извесном ликовно-представном уобличењу геополитичког простора Аустро-Угарске, али је можда у још већој мери допринео и конституисању националне свести народа под хабсбуршким суверенитетом. Многобројна путовања по оријентализованим крајевима Балканског полуострва, те студијска путовања на Кавказ и у Египат, пружила су Паји Јовановићу непосредан увид у неисцрпно обиље иконографских детаља и мотивске грађе која је касније унета у његова оријенталистичка дела. Међутим, Оријент који је нашао место на Јовановићевим сликама, а у традицији немачко-аустријског оријенталистичког сликарства, представља углавном његов малоазијско-балкански модалитет, далеко од преовлађујућих тема и колористичко-валерских иновација које су нашле израз у англо-француској варијанти овог сликарског правца⁴. Стварајући под снажним

3 *Оцене аустријског сликарства тог доба, посебно дела везаног за академију, једнодушне су. Оне указују да је у питању једно професионално гледано узорно сликарство, чија су се хтења и намере исцрпљивале постизањем савршенства ликовне форме. Предуслов за такав однос према сликарству био је садржан у што бољем и потпунијем овладавању свим тајнама сликарске технике. Што су при томе прихватана средства и облици уметничког изражавања који су типични за реализам, питање је само уклапања аустријске уметности у опште токове европског уметничког стваралаштва друге половине XIX века. Када се то има у виду и када се зна да је Јовановић био и остао током целог свог стваралачког века привржен схватањима карактеристичним за ово раздобље аустријског сликарства, могу се тачније уочити његови уметнички циљеви. Наиме, све вредности и све мањкавости његовог сликарског дела проистичу из тога што је он, попут својих учитеља, веровао да ликовне вредности пре свега зависе од степена познавања вештине сликања – Момчило Моша Тодоровић (прир). (2009). Паја Јовановић, (прилог Николе Кусовца); Радионица душе, Београд, р. 35.*

4 *Непосредна близина Османског царства давала је бечком оријентализму приметне карактеристике 'alla turca', чији су стари и дубоки корени посађени у време када је Хабсбуршка*

утицајима с једне стране канонизованог сликарског поступка који је усвојио током свог школовања на Академији ликовних уметности, и утицајем који је на њега, преко породичне фотографске радње, извршио развој и усавршавање фотомеханичке репродукције, с друге стране, Паја Јовановић се, понајвише у портретном сликарству приближио некој врсти академског идеализма, а његово мишљење о непосредној евидентности сижеа једним пароксистичким преокретом довело је до одступања од реалистичког транспоновања лика у правцу његове званичне идеализоване форме.



Укротитељ змија, 1887 – уље на платну, 107,3×83,2цм, збирка Шафир Габр, Каиро

Није никакво чудо што је Паја Јовановић као млад сликар, под јаким утицајем свог професора Милера, чије су преокупације биле управо теме везане за Египат, одлучио да приликом посете тој земљи на свом путовању на Блиски исток и у северну Африку, пренесе на платно и један од карактеристичних призора египатске свакодневице – демонстрирање умећа хипнотисања змије комбинацијом погледа и акустичких средстава (свирала или добош). Та слика је утолико специфична што

монархија себе сматрала бранитељем европског хришћанства. У време 'fin de sciecle-a', он се отелотворио у моду такзованих 'Türkichen Zimmer', које се често срећу не само у палатама аристократије, него и у домовима више и средње класе. Блискост тако схваћеног Оријента традиционално се осећала чак и у популарној култури – Мирослав Тимотијевић. (2009). Паја Јовановић. Београд: Народни музеј у Београду, р. 72.

представља и једину његову слику која тематизује неки аспект живота на Блиском истоку. Паја Јовановић се у тематско-мотивском погледу готово искључиво везивао за сликање призора из историје или свакодневног, оријентализованог, живота балканских народа, па чак су и она дела настала на основу скица које је сачинио на путовању на Кавказ у друштву Франца Алексејевича Рубоа (Franz Alekseyevich Roubaud) искључиво пејсажи, а не фигуралне композиције.

Посете „оријенталним“ земљама Блиског истока и северне Африке од стране сликара импресионистичке провенијенције нису имале сасвим безначајан утицај на њихове сликарске поетике, у којима развијају поставке о степену тонова и валерима као суштинским медијима транспоновања чисто окуларне, нерационализоване слике стварности, чиме су отворили пут за прелазак из већ догматизованих схема академског реализма у оне правце, који у европском сликарству обележавају другу половину XIX и почетак XX века – импресионизам, плеризам, фовизам и др⁵. Несумњиво је да су атмосферски ефекти северне Африке оставили снажан утисак и на Пају Јовановића, што је јасно видљиво и у *Укротитељу змија*, међутим, тај утисак је убрзо избледео и није му, за разлику од поменутих сликара, послужио као основ за изградњу поетике која би знатније одступала од традираних образаца сликања које је усвојио на Академији лепих уметности. Утолико је тешко у потпуности се сложити с оценом да су у овој слици *тема и форма, оно што чини основе академског сликарства, у потпуности [су] потиснуте*, иако је тачно да највећи значај имају *процес сликања, наношење боје, тежња да се забележи атмосфера места, колорит, светлост*⁶. Чак и да је то желео, Паја Јовановић не би могао да напосто одустане од примене научених композиционих принципа, као што то никада нису учинили ни најпроминентнији импресионисти, зато што су ти принципи само у процесу акултурације усвојен формализован израз, на пољу ликовноуметничког стваралаштва, оних основних оријентационих просторно-временских константи које представљају иманентне формативне чиниоце, остварене у низу својих стандардизованих формулација, од којих и академски реализам представља једну, него и у оним граничним субјективним или шире-стилским настојањима ка његовом превазилажењу, превазилажењу које се, ипак, увек реализује као његово сопствено самопревазилажење, али никада и као његово безостатно укидање. Ма колико да колорит и ефекти светлости играју значајну

5 *Последице тих посета очитују се у њиховим ефектима на две велике области уметничког интересовања, тему и технику. Док се Жером, Луис и Бауернфајнд, на пример, редовно враћају карактеристичним призорима и темама Блиског истока, у случају Делаacroа, Фромантена, Реноара и Матиса, утицај Оријента манифестовао се у техничком аспекту њиховог развоја као сликара, посебно у њиховом оперисању светлошћу и бојом* – Maryanne Stevens. (1984). *Western Art and its Encounter with the Islamic World*; u: Maryanne Stevens (ed). *The Orientalists*. London: Royal Academy of Arts, p. 15.

6 Мирослав Тимотијевић. (2009). *Паја Јовановић*. Београд: Народни музеј у Београду, pp. 83-84.

улогу у *Укротитељу змија*, они не успевају да прикрију тектоничку арматуру композиције, њену векторијалну центричност која јој обезбеђује драматски напон, ону иманентну временитост коју подразумева Албертијева *историја* – покрет који не мора нужно да се очитује као остварен у пиктуралном пољу, него може да буде присутан као мишљен у свом бивању-остваривим.

Ако пажљиво погледамо ту његову композицију, приметимо њену тематску и оптичку концентрисаност која произлази из вештог вођења погледа дуж композиционих доминанти остварених у конвергентним дијагоналама. Дијагонала која у левој трећини слике повезује групу посматрача са кротитељем змије полази правцем погледа жене која држи корпу с воћем, наставља се у погледима жене и детета и, преко погледа кротитеља, завршава главом змије. Друга дијагонала се протеже од погледа човека с турбаном, који је постављен на прелаз од средине ка десној трећини слике до главе змије, док сноп дијагонала полази од погледа посматрача који седе. Ти дијагонални правци, као динамички моменти композиције, положени су у оквир статичких момената визуелизованим у вертикалним линијама ивица зидова, наглашених усправним положајем чибук у руци човека с турбаном, који се надовезује на вертикалну линију састава зидова у другом плану. Назнаке хоризонталне схеме очигледне су у фрагменту фриза зида у другом плану слике, као и у линији дрвене греде довртка. Захваљујући том једноставном композиционом решењу, Паја Јовановић је успео да оствари оне колористичке ефекте који су својствени оријенталистичким екстеријерима, али и да уједно очува и стабилну класичну композициону схему коју је, не само захваљујући знањима стеченим у току академских студија сликарства, осећао као једино легитимно средство ликовног израза.



Умир крви (Крвна освета), 1889/1912 – уље на платну, димензије 137×95цм,
Галерија Матице српске, Нови Сад

Та слика, изведена у две варијанте, припада раном периоду Јовановићевог стваралаштва и улази у састав низа слика које приказују свакодневни живот, обичаје и занимања балканских народа. Треба имати у виду и чињеницу да оне, или барем већина њих, представљају имагинативну реконструкцију догађаја или, другачије речено, имагинативни *топос* који представља својеврстан стереотип о мишљењу и деловању народâ из тзв. „европске Турске“, настао у свести народâ западне Европе. Приказивање таквих, релативно лако препознатљивих призора, (гледалац је требало да *без наслова чита шта слика прича*), свакако је одговарало наручиоцима који су имали у виду укус публике у великим европским уметничким центрима, као и захтеве тржишта, те је у композиционе обрасце, на којима се од ренесансе па до друге половине деветнаестог века формирао укус те публике, требало унети нов и занимљив садржај, како би се комбиновањем страног и удаљеног с једне, и познатог и блиског, с друге стране, изазвала пажња и побудила радозналост. Напротив, *Умир крви*, као и остале Јовановићеве сижејне слике, у погледу структурирања наратива и фигуралне диспозиције, представљају саставни део традиције европског сликарства на којима оријентална костимографија и реквизити јесу само неиманентан додатак, израз дуга времену или неким специфичним интересима.

Ако се пажљивије размотре опште композиционе карактеристике ове Јовановићеве слике, лако ће се уочити његов однос према класичној традицији, заснован на дидактичким принципима аустријског академизма. Пиктурални простор јасно је диференциран у два међусобно координирана хоризонтална регистра. У горњем регистру приказана је група наоружаних људи, како из тамне позадине леве трећине слике ступа у средиште дуж дијагонално оријентисаног правца кретања од левог горњег ка десном доњем углу композиционе целине. Захваљујући контакту погледâ који успостављају протагонисти средишње групе горњег регистра са групом молилаца у десној трећини доњег регистра, дефинише се веома експлицитно и дијагонала као композициона доминанта, која у овом случају има и своју јасну симболичку функцију. Следећи однос елемената композиције јесте респективан положај жене у црвеној хаљини која клечи и држи дете у уздигнутим рукама, и особе на десном крају групе из горњег регистра, чији контакт погледом затвара оштар угао у односу на вертикалан положај штапа у њеној десној руци, штапа који репрезентује вертикалну осу композиције. Трећи формално-композициони моменат састоји се у линији, која се имплицитно повлачи од средишње особе у првом плану горњег регистра до мушкарца, који клечи држећи дете у рукама. Систем координата који произлази из дијагонале као доминанте, средишње вертикалне осе и две линије које их пресецају и одређују динамичке тенденције структурирања наратива, јесте образац класичног композиционог схематизма западне уметности. Дијагонална оријентација разбија

статичност симетријски постављеног односа маса и указује на активитет деловања, његову циљну усмереност, истовремено симболички, указујући и на односе двају регистара, који су сада повезани не само вертикалним наслојавањем које указује на хијерархијски однос две групе људи, него и двојством активности и иницијативе, која лежи у рукама горње групе, и пасивности и самопорицања, својствених протагонистима у другој групи. Дијагонала као композициона категорија никада није идентична дијагонали као геометријском елементу, напротив, она, како је то Ханс Зедлмајр (Hans Sedlmayr) показао у својој анализи Бројгеловог (Pieter Bruegel) дела *Пад слепаца*, има разноврсне функције – алегоријску, етичку и анагошку⁷. Просторни поредак фигура у поменутој слици одређује дијагоналу, која је, поред осталих композиционих елемената, преузета из италијанског ренесансног сликарства, где ју је први користио Коређо (иако може да се уочи и у Ћотовој *Noli me tangere* у капели Скровењи), и која је у XVII веку потпуно потиснула рељефно наслојавање. Типичан пример Коређове употребе дијагонале као композиционе доминанте је његова слика *Noli me tangere* (ска. 1520), на којој се правац испружене десне руке Марије Магдалене, која клечи пред Христом, надовезује на усмереност њеног погледа који се сусреће са његовим и наставља преко његове испружене леве руке, завршавајући се у горњем десном углу слике. Већ овде, код Коређа, приметан је, не само композициони, него и емоционални динамизам, који произлази из овог дијагоналног распореда фигура и који не читује намеру да се нагласе теолошко-хијерархијски односи између протагониста Новог Завета, него да се они превладају у предочавању једног анагошког стремљења које их све подједнако води. Разлика између дијагонале као композиционе доминанте у Коређовој *Noli me tangere* и Бројгеловом *Паду слепаца*, сведочи о суштинском значају ове композиционе оријентације за разумевање уметничког дела уопште. Код Коређа дијагонала, наиме, полази из доњег левог угла, водећи поглед од грешне приземности која тражи искупљење, оличене у Марији Магдалени, ка Христу као Искупитељу који јој указује на небеску милост и тиме евоцира културално индуковано непосредност оријентисања у простору, која подразумева идентификовање нижег са мање вредним положајем, као и правца кретања навише са успоном или избављењем из неке невоље. Напротив, у Бројгеловом *Паду слепаца*, дијагонала полази из горњег левог ка доњем десном углу и тако изражава опажајни карактер злокобне слутње пред неизбежном пропашћу⁸.

7 Cf. Hans Sedlmayr. (1985). *Pieter Bruegel: Der Sturz der Blinden*; u: *Epochen und Werke (Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte)*. München: Erster Band, Mäander, pp. 319-357.

8 Тако се на динамичком и контрапостном деловању барокне просторне дијагонале израђује један грандиозан трагизам. Као што је она оштро и неумољиво супротстављена лепом току линија и хармоничном распореду маса пејсажа, тако с друге стране тихо спокојство и непокретан мир овог пејсажа делује као јасна супротност овој судбинској катастрофи, која се у њему дешава – Max Dvořák. (1928). *Pieter Breugel der Ältere*; u: *Kunstgeschichte als*

Ако дијагонала као доминанта одређује структурирање наратива у читавом његовом обиму, тј. у целини пиктуралног простора ове Јовановићеве слике, онда линије засноване на комуникацији погледа – назовимо их а' и б' и а'' и б'' – одређују својом тачком пресека, не само тематско, него и оптичко средиште композиције. Када бисмо описали круг, чије би средиште лежало у тачки пресека ове две линије, а обим кружнице одређивале полазне и завршне тачке наведених линија, тим поступком уоквирили бисмо оно што, преузимајући Арнхајмов (Rudolf Arnheim) термин, називамо *микротемом композиције*, као средиштем у коме конвергирају сви одређујући оријентациони правци и из кога, следствено, полазе и векторски правци (у које спада и дијагонала), као динамички чиниоци композиције⁹. Отуда је овде остварен принцип комплементарности праваца супротних оријентација и успостављена хармонијска равнотежа композиционих елемената.

Поред тих карактеристика, које осим припадности поменутој традицији, сведоче и о несумњивом мајсторству у владању принципима и техником сликарства у његовом класичном изразу, треба указати на још један начин коришћења линије као средства драматизације сижеа и истицања значаја појединих представљених ликова. Ако се пажљиво размотри положај фигура у десној трећини *Умира крви*, примећује се да је њихов распоред такав да прати линију која полази од фигуре у смеђем огртачу у предњем плану, прелазећи затим преко клечећих фигура жене и мушкарца с дететом, спуштајући се до нивоа главе мушкарца у полулежећем положају с мачем привезаним за врат, да би се почев отуда нагло подигла и завршила у висини главе жене у црвеној хаљини. Та крива упућује на оријентациони правац комплементаран правцу који заступа дијагонална доминанта. Употреба валовите линије као средства концентрисања пажње на тематско језгро композиције представља још један манир класичног сликарства, који може да се пронађе још у Рафаеловом (Raffaello Sanzio) *Чудотворном риболову*, једном од картона за гоблене који је требало да стоје испод Микеланђелових фресака у Сикстини. Велфлин (Heinrich Wölfflin) је уочио да постоји намера да се наглим падовима и успонима погледа који прати развој теме укаже на значај појединих ликова и с правом каже да смо *зидивљени умијећем којим су сви рибари у чамцима сведени под једну велику линију, која почиње код веслача, а диже се преко сагнутих ликова, те досиже највећу тачку у фигури која стоји, затим се нагло спушта тако да се*

Geistesgeschichte. München: Piper&Co. Verlag, p. 247.

Cf. Радован Поповић. (2009). *Херменеутичка и структуралистичка теорија визуелног текста* (diss), Београд: Универзитет уметности, pp. 127-168.

9 *Равнотежни центар слике често заузима акција која у малом одражава и симболизује тему читавог дела. Ова симболичка репрезентација... тежи да представља редуктивну апстракцију која може да саопшти тему у концентрисаној непосредности* – Rudolf Arnheim. (1983). *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. Los Angeles: University of California Press, p. 94.

на завршетку још једном подиже код Христа. Све води до њега, он представља циљ кретања. Према је као маса незнатан и потиснут до руба слике, он ипак влада над свима¹⁰. Није потребно уложити много напора па да се увиди како Паја Јовановић преузима и вешто користи овај композициони моменат акцентуације значаја жене, која као најснажнији аргумент за обустављање крвне освете истиче невиност новорођеног детета за кривицу родитеља и потребу поштеде живота његовог оца, који у ставу најдубље понизности представља у исто време и тачку инфлексције из које линија наглим успоном води око посматрача ка средишњој фигури групе у доњем регистру.



Мачевање, верзија из сса. 1900 – уље на платну, димензије 100×150cm, приватно власништво

Сликовит пример патриотског тумачења наратива слике је опис у тексту Мите Живковића, настао уз сликареве сугестије: “Црногорска сељачка соба, отац сео на клупицу, да поучи свога синчића у мачевању. Дечко слаб, једва држи ханцар. Досади се деди гледати га, остави запаљену цигарету на клупу, па узме унука преда се, десницом му ухватио слабачку десницу, у којој је ханцар, па му показује, како да напада и како да се брани; бабо укрсти ханцар са синовљевим, па ужива, како му син пажљиво прати покрете. У средини седе два суседа и – млађи с осмехом, а старији с озбиљношћу – прате ову очигледну наставу. Поред њих мајка дечакова доји детенце и с блаженим осмехом гледа, како јој се првенац спрема да свети Косово; крај ње кћерка јој пуцка прстима од радости, што јој братац тако напредује”.¹¹

Горњи опис *Мачевања*, осим што у основним цртама пружа представу о фигуралним координатама композиције, у својој романтичарско-патриотској тенденциозности, покушајем да на један површан начин протумачи психолошку

10 Heinrich Wölfflin. (1969). *Klasična umjetnost*. Zagreb: Matica hrvatska, p.75;.

11 Живковић, М. (2009). *Паја Јовановић академски сликар*; цит. из Мирослав Тимотијевић. *Паја Јовановић*; Београд: Народни музеј у Београду, pp. 81-82.

мотивацију и временски редослед поступака приказаних личности – све оно што се у визуелном тексту не садржи, него се у њега уноси накнадном интерпретативном интерполацијом – као и да подвлачењем типизираних ставова потврди патријархалну родну диференцијацију друштвених улога и положаја, не може знатније да допринесе увиду у дискрепанцу која постоји између приказа једног у већини аспеката оријентализованог друштва, какво је било црногорско друштво у XIX веку, и његове ликовноуметничке транспозиције у обрасце класичне европске уметности. Као и у случају описа његових историјских композиција, реч је о идеологизованој варијанти класичког екфразиса, онаквог какав може да се нађе у путописним или популарнонаучним делима антике, посебно код Паусаније (Pausanias), Плинија Старијег (Plinius Maior), Филострата (Philostratus) и других¹². Оно што је значајно обележје композиционог решења ове слике јесте, међутим, њена изразита структурална правилност и наглашена схематизација координатног поља. Основни геометријска мрежа осигурана је двема паралелним вертикалама датим у перспективној пројекцији, које се визуелизују у правим линијама зидова огњишта. Ова вертикална оса манифестује се и у осветљеном правоугаоном појасу у позадини, којим се вертикална оријентација композиције перпетуира у десну трећину слике, а функцију вертикалне осовине у левој трећини преузима стојећа фигура жене која доји дете и чији скулптурални, каријатидални став је знатно израженији у студији оловком, рађеној око 1883. г. У хоризонталној мрежи композиције може да се сагледа умеће Паје Јовановића да пронађе карактеристична решења, али и лакоћа и непроблематичност с којима је третирао овај проблем. Хоризонтала је, наиме, повучена читавом дужином кровне греде која покрива узан појас простора дуж горње ивице слике, паралелно којој до половине тече линија која се поклапа са горњом ивичном линијом огњишта. Исту функцију има, нешто ниже, и латентна комуникација погледом дечака и његове сестре. Тиме је постављен и основни схематски оквир у који се уписују фигурални елементи, који, такође, представљају носиоце две дијагоналне доминанте различитог правца које се секу у тачки додира мачева које су укрстили отац и син. Дијагонална пројекција, полазећи из горњег левог угла, прати линију погледа која се пружа од лица мајке с дететом, на коју се надовезује поглед старца који седи погнут према микротематском средишту композиције, допире до тачке у којој се пресецају сечива двају мача и хипотетички се завршава у доњем десном углу слике. Конвергентан дијагонални правац, који је још јасније назначен елементима композиције, има своје исходиште у погледу старца који придржава

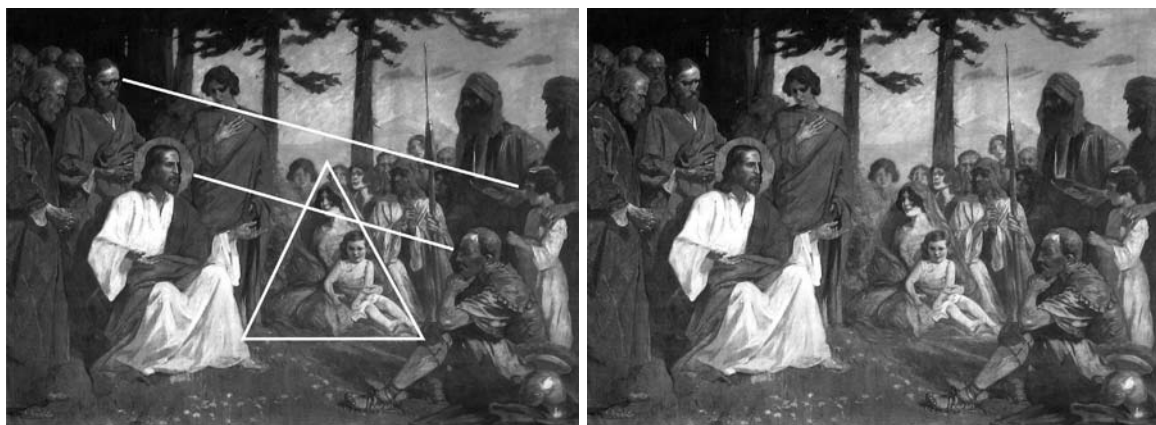
12 'Ekphrasis' је поникао у позној антици као реторичко средство похвале и описивања људи, места, грађевина и уметничких дела. Најранији пример таквог представљања уметничког дела је Хомеров *Ахилејев щит* – Svetlana Leontief Alpers. *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's Lives*. Journal of the Warburg and Courtland Institute(s), Vol. 23, No. ¾ (Jul. – Dec., 1960), p. 196.

руку дечака, продужава се линијом његове десне руке и даље, преко мача који у тој руци држи, хипотетички се протеже све до доњег левог угла слике. Није тешко утврдити да мач који у хоризонталном положају држи дечаков отац затвара прав угао с вертикалном линијом материјализованом у ивичној линији споја два зида огњишта. Коначно, ако бисмо желели да демонстрирамо формалну целовитост и класично савршенство ове Јовановићеве композиције, могли бисмо да око протагониста приказаног призора опишемо круг, чије би се средиште налазило у тачки пресека мачева. Круг је, још од антике, а посебно у доба ране ренесансе, имао изузетан статус идеалног геометријског тела, које је уз то садржавало и симболичко-мистичку полисемију, као место сусрета микрокосма и макрокосма, али сличност централног плана са кружном формом индоевропских кућа, које архитектонски транспонује кружни распоред седења око ватре (огњишта)¹³. Ако се пажња задржи на микротема, коју добијамо када, полазећи од средишта, опишемо кружницу полупречника мањег за две трећине од прве, приметимо да статичку равнотежу композиције коју обезбеђује пресек вертикале и хоризонтале нарушавају дијагонално постављени векторски правци, али тако да се, за разлику од *Умира крви* у коме постоји само једна изразита композициона доминанта, овде две дијагонале у узајамној конвергенцији уравнотежују, тако да композиција оставља утисак притајеног сукоба и неизвесности ишчекивања, чиме се строга симетријска равнотежа која произлази из наглашене схематске основе вертикално-хоризонталних пресека, превладава хармонијским динамизмом међусобног уравнотежавања. Привидно неравномеран распоред маса (три фигуре у левој, две у средишту и две у десној трећини слике) решава се маестралним ритмичким обрасцем иступања левом ногом деде и унука ка предњем плану уз истовремено рецедентан положај сестре и мајке ка другом плану.

Круг као форма структурирања не само композиције у њеном формалном изразу него и самог пиктуралног наратива, може да подстакне интензификовање пажње коју треба усмерити на неки ексцентричан моменат сижеа или неки иконографски

¹³ *Такође сазнајемо о утешиатељском ефекту круга, јер 'сагледавајући круг, поглед све обухвата у тренутку, без прекида или препреке' (Филарете) Тако је Албертијево космолошко разматрање кружног облика овде замењено психолошким и визуелним приступом и од сада геометрија круга игра још истакнутију улогу. Франческо ди Ђорђо засновао је своју препоруку градитељима цркава на емпиријском закључивању: он је заступао мишљење по коме безброј типова постојећих цркава може да се сведе на три основна: прво, на кружан облик за који је говорио да је најсавршенији (подв – Р.П), друго, на правоугаони, и треће, на њихову комбиновану форму... С оживљавањем грчког математичког објашњења бога и света у Ренесанси и подстакнуто хришћанским веровањем да човек као слика бога отеловљује хармонију универзума, витрувијевска фигура уписана у квадрат и круг постала је симбол математичке сродности микрокосма и макрокосма. Како је на бољи начин могао бити изражен однос између бога и човека...него градњом божје куће у складу с фундаменталним геометријским односом квадрата и круга? – Rudolf Wittkower. (2002). *Architectural Principles in the Age of Humanism*, New York – London: W.W.Norton&Co, pp. 10-11, 16.*

деталј. Циркуларност композиције, како је Арнхајм правилно приметио, може да нагласи деловање картезијанске решетке као универзалне физиолошко-оптичке рецептивне матрице управо снажном иманентном везом елемената композиције. То дејство најизразитије је у формату тонда, који и самом формом пројективне равни појачава овај ефекат¹⁴.



Христова проповед на Гори, цца. 1909 – уље на платну, димензије 272,5×200цм,
Саборна црква у Сремским Карловцима

Та слика настала је као део циклуса слика с религијским темама наручених од стране Српске православне цркве у склопу реконструктивних радова који су започети 1907. г. Пажљиво компонована дистрибуција маса, наглашено поштовање принципа централне перспективе, колористички ефекти као средство акцентуације значаја приказаних личности, карактеристични ставови фигура – све ово представља јасан показатељ темељне изграђености традиционалних вештина компоновања наратива у „историјским“ сликама, као и парадигматичан пример сувереног владања сликарском техником. Прецизна реконструкција одеће, војничке опреме и оружја римског војника, који је приказан у седећем ставу у доњем десном углу слике, као и разлика у одећи између локалног становништва и апостола упућују на правила о етнографској верности приказаних садржаја која је Паја Јовановић, као саставни део правила немачког „историцистичког“ сликарства, прихватио још у својим формативним годинама, током школовања на Академији лепих уметности. Композициона структура слике почива на експлицитној геометријски правилној основи, која се састоји у правоуглом

14 Померање основних момената из средишта представља другу функцију активизације композиције... Средиште може да остане неназначено само по себи, али може да служи као основа или акценат за мелодију активности. Та улога средишта снажно је подстакнута кружним форматом тонда – Rudolf Arnheim. (1983). *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. Los Angeles: University of California Press, p. 128.

пресеку визуелизованих и невизуелизованих вертикалних и хоризонталних линија. Вертикале се, без битнијих одступања, поклапају са осовином стабала приказаних на левој и средишњој трећини слике, те са правцем копља које држи римски војник у десној трећини слике. Невизуелизоване односно неексплицитне хоризонтале конституишу се у равни која додирује темене делове глава стојећих фигура, као и у комуникацији погледом између Христа и девојчице у десној трећини слике. Динамички моменти композиције знатно су сложенији од ових морфолошких, међутим, и они остају у сагласности са правилима геометризovanог приказивања респективних односа и положаја фигура, онако како су они формулисани још у периоду ране ренесансе. Наиме, ако се обрати пажња на десну трећину композиције, лако се уочава да континуитет усмерености погледа приказаних апостола, почев од позадине па до другог плана, конституише дијагоналну смерницу која се завршава главом Христа, док смер погледа двају ученика приказаних у стојећем ставу иза Христових леђа затварају, са завршном тачком на Христовој глави, угао од око 30°, чиме се, једноставним повлачењем праве линије од главе једног до главе другог апостола, добија форма једнакостраничног троугла – форма, која, поред осталог, представља и симбол Светог Тројства, који се, као иконографски детаљ, у виду ореола око главе Бога Оца, налази и на његовој олтарској икони која приказује Свето Тројство у Саборној цркви у Новом Саду (1903-1905). То, међутим, није и једини део композиције у коме је троугао као композициони моменат присутан. Он, такође, постоји и у форми граничне линије жене која седи и у крилу држи дете, али и у положају помињаног римског војника, чија нога, савијена у колену, на коју се непосредно надовезује надлактица леве руке, не оставља никакве сумње у намеру уметника да композицији осигура стабилност посредством ових тектонских композиционих образаца. У коликој мери ова решења показују изразит утицај композиционих принципа Запада, коме Јовановић, а и читаво српско сликарство, суштински припадају, очигледно је ако се положаји поменутих фигура упореде са карактеристичним положајима фигура са Ђотових (Giotto) фресака у Капели Скровењи, првим примерима девизантинизованог сликарства на Западу. Очигледни, могли бисмо да кажемо и парадигматски, примери овог положаја, представљају положај фигуре Јоакима на фресци *Јоакимов сан*, у првом регистру десног зида капеле, на коме су приказани призори из Маријиног живота, Маријин став у *Благовестима* у десном доњем крају лунете која наткриљује улаз у апсидални део капеле, као и фигура уснулог Јосифа у приказу *Христовог рођења* у циклусу призора из Христовог живота (други регистар десног зида). То је, дакле, традиционалан типичан положај који, осим композиционе, има и симболичко-рефлексивну вредност, указујући на спокојство, стабилност, извесност, исто онако као што у композиционом погледу оснажује статичност приказа¹⁵. Динамички

15 Ништа не треба да поремети *Јоакимов сан*. Смирен период заборава у драми која га погађа.

чиниоци, осим поменуте дијагоналне линије, која се додирује са дијагоналом која прати поглед слушаоца у окер-црвеном огртачу у десној трећини слике, завршавајући се на Христовом лицу, не представљају композиционе окоснице слике, не само због благог пада дијагоналних праваца, него и због њиховог узајамног поништавања у тачки додира.

Композиција је, дакле, изразито статички диспонирана, иако не и схематски и неинвентивно мишљена. И поред примене централне перспективе, с тачком недогледа мало изнад главе жене која седи у средишњој трећини слике, она, разуме се, не представља и тематско средиште композиције. Зато је Паја Јовановић прибегао једном композиционом моменту који је у европском сликарству познат од периода маниризма (нпр. Тинторетова *Тајна вечера*)¹⁶, а то је измештање оптичког из геометријског средишта композиције. На тој Јовановићевој слици, за разлику од Тинторетове, линије перспективе секу се у геометријском средишту пиктуралног простора, док је фигура Христа постављена лево од тог средишта. Међутим, субјективно-оптички доживљај осциловања средишта композиције је истоветан. Паја Јовановић је, да би нагласио средишњи тематски значај Христове личности, користио и веома чист и вибрантан тон белог за Христову тунику, која је снажно контрастирана отворено-црвеном његовог огртача, а све то уписано је у једноличну и загаситу окер подлогу одора апостола. Тај ефекат колористичке интерференције истичу и симболичка значења која бело и црвено имају у хришћанској иконографији¹⁷ и управо он доприноси истицању средишње личности наратива.

То је час небеске поруке, у коме златни ореоли замењују безвремене речи. Ту, где се завршава неспокојно бдење људског срца, отвара се један нов пут – Claudio Bellinati. (2003). *Giotto – Guide iconographique de la Chapelle des Scrovegni*. Treviso: Vianellolibri, pp. 34-35;.

- 16 Естетске и симболичке импликације тог Тинторетовог дела разјашњава Арнхајм у својој сјајној анализи: *На једној Тинторетовој представи Тајне вечере... насликаној шездесетак година после Леонардове, жижа собе, успостављена линијама стола, пода и таванице, лежи у горњем десном углу. Али средиште приче је фигура Христова. Ексцентричност простора показује да је закон тог света изгубио своју апсолутну вредност. Она је приказана као један начин постојања међу многим другим, подједнако могућим. Њен нарочити 'нагиб' открива се оку, а радња која се одиграва у том спрегу тражи сопствено средиште и сопствена мерила пркосећи склопу целине. Појединачна радња и владајући ауторитет постали су опречни саучесници који уживају једнака права. У ствари, овде Христова фигура држи средиште спрега, бар што се тиче хоризонталне равни, тако да се, одступајући од захтева околног света, појединац приближава положају апсолутне важности – што је преокрет који одражава дух новог доба* – Рудолф Арнхајм. (1998). *Уметност и визуелно опажање*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар, р. 251.

- 17 *Најзад, хришћански сликари средњег века приказују Вечнога одевеног у бело, као и Исуса Христа после ускрснућа... У сакралном језику Библије бела одећа је симбол препорода душе и награда изабранима. Онај који ће победити, каже се у Апокалипси, биће одевен у бело и нећу никада избрисати његово име из књиге живота... Љубав могу да осете само девствене душе и невини. Краљевство небеско, каже Исус Христ, показује се онима који личе на децу. У паганској антици, црвено је било симбол невиности и девствености.* – Portal, Frédéric. (1991). *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen-age et les temps modernes*. Paris: Éditions de la Maisnie, pp. 45, 117.

Све наведене композиционе и колористичке карактеристике ове слике Паје Јовановића – која, заједно са многим другима које је насликао за Саборну цркву у Новом Саду, није наишла на одушевљен пријем познавалаца због (наводне) неприпремљености с којом је приступио раду, док се, по овим мишљењима, *формално окретање ка старом начину сликања може се тумачити као његово носталгично призивање прошле славе, као нада да се враћањем на проверене и потврђене вредности могу васкрснути некадашњи сјај и углед*¹⁸ – јасно и недвосмислено указују на његову неугаслу уметничку снагу. У сликању таквих тема, у одмерености покрета и чистоти тонова (треба нпр. упоредити његовог *Архиепископа Данила са Хантовом Светлошћу света да бисе увиделе ове сличности, као и мајсторство у коришћењу контролисане светлости*), осим тога, има и неке прерафаелитске величине, неке спокојне сабраности и инспиративности, које тим Јовановићевим религијским сликама осигурава трајну уметничку вредност.

Паја Јовановић је умро крајем новембра 1957, овенчан многим признањима и наградама, које је током свог дугог стваралачког века заслужено добијао. Међутим, он је већ у периоду после 1905. био изложен оспоравањима и критикама, које су се кретале од компетентних разматрања његовог академизма, који је већ тада био доживљаван као ствар прошлости, па до злонамерних напада *ад хоминем*, који су доводили у питање и личне мотиве његовог рада, посебно у области портретног сликарства, као и уметничку испразност коју је, наводно, прикривао техничком виртуозношћу¹⁹. Упркос томе, Паја Јовановић је успео да докаже да познавање технике и правила компоновања често може да представља основ за вреднија уметничка остварења од пуке иновативности, утолико што техника и принципи сликарства произлазе из традиције која у својим историјским манифестацијама, увек налази свој савремен израз.

18 Тодоровић, Момчило Моша. (2009). *Паја Јовановић*. (прилог Николе Кусовца); *Радионица душе*, Београд, р. 99.

19 Тадић, Сф. Дејан. (2009). *У песми боја*. (Белешке о животу и раду Паје Јовановића). Београд: IP Book, pp. 79-80.

Литература:

- Alpers, Svetlana Leontief. (1960). *Ekphrasis and Aesthetic Attitudes in Vasari's 'Lives'*; Journal of the Warburg and Courtland Institute(s), Vol. 23, No. ¾ (Jul. – Dec. 1960)
- Арнхајм, Рудолф. (1997). *Уметност и визуелно опажање*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Студентски културни центар.
- Arnheim, Rudolf. (1983). *The Power of the Center. A Study of Composition in the Visual Arts*. Los Angeles: University of California Press.
- Bellinati, Claudio. (2003). *Giotto – Guide iconographique de la Chapelle des Scrovegni*. Treviso: Vianellolibri.
- Claesges, Ulrich. (1964). *Edmund Husserls Theorie der Raumkonstitution*. Den Haag: Martinus Nijhof.
- Dvořák, Max. (1928). *Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*. München: Piper&Co. Verlag.
- Francastel, Pierre. (1965). *Peinture et société*. Paris: Gallimard.
- Frankstel, Pjer. (1964). *Umjetnost i tehnika*. Beograd: Nolit.
- Кусовац, Никола. (1979) *Паја Јовановић – слике великог формата*. Београд: Народни музеј у Београду.
- Lapique, Charles. (1958). *Essais sur l'espace, l'art et la destinée*. Paris: Éditions Bernard Grasset.
- Поповић, Радован. (2009). *Херменеутичка и структуралистичка теорија визуелног текста* (diss). Београд: Универзитет уметности.
- Portal, Frédéric. (1991). *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, la moyen-age et les temps modernes*. Paris: Éditions de la Maisnie.
- Sedlmayr, Hans. (1985). *Epochen und Werke* (Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte) Bd. I. München: Mäander.
- Stevens, Maryanne (ed). (1984). *The Orientalists*. London: Royal Academy of Arts.
- Тадић, Дејан. (2009). *У песми боја (Белешке о животу и раду Паје Јовановића)*. Београд: ИП Book.
- Тимотијевић, Мирослав. (2009). *Паја Јовановић*. Београд: Народни музеј у Београду.
- Тодоровић, Момчило Моша (прир). (2009). *Паја Јовановић; Радионица душе*, Београд.
- Wittkower, Rudolf. (2002). *Architectural Principles in the Age of Humanism.*, New York – London: W. W. Norton&Co.
- Wölfflin, Heinrich. (1969). *Klasična umjetnost*. Zagreb: Matica hrvatska.

**The analysis of formal compositional characteristics of orientalist paintings by
Paja Jovanović**

Abstract. Paja Jovanovic's painting developed all its important characteristics in the late seventies and early eighties of the 19th century, during the time span in the history of European art which is considered to be a constitutional period for the development of poetics in painting such as impressionism, *en plein air* painting, pointillism and symbolism, which in the terms of composition, colouration and the use of light transformed profoundly the mimetic patterns and traditional techniques of atelier approach to the model and took painting from its self-imposed isolation into a pulsating reality of unbridled elements and human passion, already determined not only by centuries-old subject matters crystallised in "eternal" conflicts of duty and honour, love and self-sacrifice, individual parvenuism and altruistic devotion, but more often by the directing of the autonomous and technicised reason, which started in the late 18th century its victorious pace to mastering and utilisation of its available sources hidden in once sacralised nature, guided by Bacon's formula "Knowledge is power." Numerous journeys in oriental regions of the Balkan Peninsula, and research travels in the Caucasus Mountains and Egypt, provided Paja Jovanovic with a direct insight into inexhaustible abundance of iconographic details and motifs which were to be introduced later into his orientalist works.

Key words: orientalism, the Balkans, impressionism, composition, colouration



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Goran Pavlović

Utopijski svet Pavla Peperštejna

UDC 74.071.1:929 Papperstein P.

Apstrakt. U radu je predstavljena zanimljiva pojava na savremenoj ruskoj umetničkoj sceni – Pavla Peperštejna, umetnika koji u svojim senzitivnim crtežima popularne znakove integriše s maštovitim tekstom i na taj način podriva uobičajenu upotrebu simbola globalne kulture. Još od ciklusa *Političke halucinacije* Peperštejn se svesno poigrava “velikim pričama”, nasleđenim iz istorijske, ideološke, kulturne i umetničke tradicije, kroz parodiju i uz pomoć ironije, smeštajući njihove fragmente u utopijske prostore i daleko buduće vreme, sve do jednog, od novijih projekata – *Grad Rusija*, u kome je čak pokušao da spoji utopiju sa svakidašnjicom. Peperštejnov rad, na određen način, predstavlja kontinuitet umetničkih dešavanja u Moskvi sedamdesetih godina, koje je Grojs nazvao „romantični konceptualizam“, preko devedesetih i aktivnosti grupe *Medicinska hermenautika* (Peperštejn je jedan od osnivača), čiji su parodični i gotovo dadaistički umetnički gestovi definisani kao “infantilni konceptualizam”.

Ključne reči: utopija, konceptualizam, simboli, parodija, ironija.

Istorija se za umetnike od avangarde do postmodernizma odvija u pokušajima da bude zaustavljena ili prevaziđena, tako da svako kretanje sadrži u sebi i utopijski potencijal koji istovremeno pomera istoriju napred i prekida njeno kretanje. Isto tako i postmodernizam, po Epštejnovom (1998) mišljenju, pokušava da zaustavi bujicu istorijskog vremena, proglašava njegov kraj, i pokušava da stvori nekakav post-istorijski prostor, svet posle vremena. Međutim, svaki kraj samo otvara vreme posle kraja, označava samoironiju završnog vremena, koja je samo naredni početak. Epštejn dalje tvrdi da je početnost ironija kraja i da ga ukida jedino beskonačnost, te da vreme u stvari ima svojstvo nezavršivosti. Postmodernizam je sa svojim odbijanjem svih utopija u stvari sâm predstavljao poslednju veliku utopiju, upravo zato što je postavio sebe

posle svega, sve je završavao sobom. Međutim, sada nastaje potreba za prelaženjem granica utopija i parodija na utopije. Sklon da sve podvrgava ironiji, postmodernizam je bio nedovoljno ironičan prema samom sebi. "Postmodernizam, ukidajući vreme ukida jedinu mogućnost da stekne distancu prema samome sebi - i, na kraju krajeva, postaje tako otrcan, kao i one utopije koje je ismevao" (Epštejn, 1998: 126). Očigledno je da je jedini neprevaziđeni subjekat ironije budućnost. "...Ništa se definitivno u svetu još nije dogodilo, poslednja reč sveta i o svetu još nije izrečena, svet je otvoren i slobodan, još uvek je sve ispred i uvek će biti ispred" (Bahtin, 2000: 153).

U Engleskoj i Americi, gde se formirala konceptualna umetnost, eksplicitnost naučnog eksperimenta ukazuje na granice i svojstva saznavalačke sposobnosti. Međutim, u Rusiji, bez oreola mističkog iskustva, stvaralačka aktivnost izgleda manje vrednom. Sa uplivom mističnog stiže i specifični "lirizam" umetnosti. Boris Grojs (2011) smatra da je ruskoj svesti uvek bio stran pozitivni pogled na umetnost kao na autonomnu sferu delatnosti koja je određena samo postojećom istorijskom tradicijom. Zato on "umetnička dešavanja" u Moskvi sedamdesetih godina, koje naziva "romantički konceptualizam" posmatra kao "pozitivni pokušaj pronalaženja uslova koji čine mogućim da umetnost prevaziđe svoje granice, to jest pokušaj da se svesno vrati i očuva ono što umetnost konstatuje kao događaj u Istoriji Duha i čini njenu sopstvenu istoriju nezavršenom" (str. 191). Umetnici koje on svrstava u ovaj pravac su Lav Rubinštejn, Ivan Čujkov, Francisko Infante, grupa *Kolektivna delovanja*, a svakako da ovom kružoku pripada i Viktor Pivovarov.

Mihail Epštejn (1998) ističe da je konceptualizam, kao najradikalnija ruska verzija postmodernizma, najosetljiviji na estetiku sentimentalnosti. Kao primer taj teoretičar navodi Dmitrija Prigova, jednog od lidera moskovskog konceptualizma, koji je još krajem osamdesetih proklamovao povratak "novoј iskrenosti": od grubih konceptualnih shema, koje parodiraju modele sovjetske ideologije - do lirskog osvajanja tih mrtvih slojeva bića i svesti. To je *nova* iskrenost – postcitatno stvaralaštvo, kada se iz uzajamnog odnosa autorskog glasa i citiranog materijala rađa, tzv. "treperava estetika". Taj termin, koji je uveo sam Prigov, podrazumeva neraskidivi spoj prvobitnosti i ponovljivosti, zasniva se na napetosti i dvosmislenosti između originalnosti i citatnosti u tekstu, odnosno na drami uzajamnog odnosa između autora i teksta. Prigov određuje "treperavu estetiku" kao sledeći stadijum konceptualizma ili čak kao "postkonceptualizam", jer se parodija i pastiš, koji se tradicionalno poistovećuju sa konceptualizmom, obogaćuju "novom iskrenošću". To je postkonceptualna iskrenost, jer ona ne razgraničava sebe jasno od simulacije iskrenosti. Rani konceptualizam je bio "tvrd", ali je kasnije strukturno "omekšao", od suvoparne igre sa ideološkim kodovima do sanjalačko-lirskog saživljavanja sa vlastitim polucitatnim tekstom.

Za razliku od zapadne umetnosti, čije funkcionisanje je obezbeđeno sistemom društvenih institucija (muzeji, privatne kolekcije, umetničko tržište, časopisna i novinska

kritika, itd), u Sovjetskom Savezu je ta savremena umetnička infrastruktura bila slabo razvijena. Iz tog razloga, nezavisni umetnici su bili u potpunosti prepušteni sami sebi i u tim uslovima spoljašnji kontekst njihove umetnosti se pokazao još nestvarniji od svega što su oni kao umetnici mogli da stvore u svojoj umetnosti. Mnogi sovjetski umetnici starije generacije stvorili su sebi kvazireligiozni mit, ličnu sveobuhvatnu ideologiju, kako bi makar za sebe same garantovali objektivni značaj svog stvaralaštva, drugim rečima, upustili su se u pojedinačne utopije, o kojima je govorio Ilja Kabakov. Međutim, kada je vera u te mitove izgubljena, faktički je došlo do gubitka spoljašnje orijentacije i ostalo je samo polje međusobno protivurečnih interpretacija, teorija, istorija i mitologija. Ta situacija inspirisala je mlade umetnike iz grupe *Inspekcija 'Medicinska hermeneutika'* (osnovana 1987) da radikalizuju stanovište moskovskih umetnika starije generacije (Kabakov, Monastirski) koji su svakako pretpostavljali, ali i minimizirali i, u krajnjem ishodu, banalizovali svoj prvotni umetnički gest, prenoseći time celokupni teret na raznolikost njegove interpretacije. Upravo estetizacija tih raznolikih tumačenja postaje polje na kome se zbiva umetnička praksa *Medicinske hermeneutike*, polje neobaveznog, ali vrlo dovtljivog i zavodljivog teoretisanja kao novog umetničkog materijala. U prvi plan dolazi jezik strukturalizma i dekonstruktivizma, a u svojim beskonačnim raspravljanjima umetnici iz te grupe se dotiču dijalektičkog materijalizma, savremene antropologije, ranohrišćanskih apokrifa, zen filozofije, psihoanalize, pseudo-naučne metodologije, itd. Istorijski, umetnički i politički fenomeni nisu više razmatrani kao izvorna značenja. Jedino strogo pravilo u ovakvom konceptu jeste da se u dugom razgovoru nikako direktno ne pomenu "tri trougla", odnosno tri grupe od po tri reči koje označavaju apstraktne krilatice, neke od ključnih u istoriji čovečanstva (1. trougao: nada, ljubav, vera; 2. trougao: "Komunistička partija je um, čast i savest našeg vremena"; 3. trougao: sloboda, jednakost i bratstvo). Umetnici iz te grupe "iznutra ruše formu uobičajenog humanističkog diskursa time što neprestano menjaju metodologiju, skaču s predmeta na predmet, pozivaju se na činjenice i radove nepoznate čitaocu, niču takoreći ni iz čega i na isti način iščezavaju" (Grojs, 2011: 267). Otuda potiče parodični i gotovo dadaistički efekat tekstova i umetničkih gestova *Medicinske hermeneutike*. Na kraju nastaje svojevrсни stilizovano-varvarski govor, koji preterano, izvan svoje uobičajene upotrebe, koristi postupke i terminologiju naučnog i uopšte "kulturnog" diskursa, parodijski ukidajući njegove pretenzije na apsolutnu istinu i, u isto vreme, zahvaljujući upravo toj svojoj nepravilnosti, postaje sposoban za neočekivane i sasvim ozbiljne konstatacije. Međutim, autori su takođe skloni u svojim nastupima autocitatnosti ili korišćenju termina koji su bliski samo užem krugu umetnika, njihovih sagovornika, tako da običnom čitaocu često može da izmakne pravo značenje. Tekstovi *Medicinske hermeneutike* iznutra se neprestano kolebaju između iskrenosti i parodije, između razumevanja i nerazumevanja, između traganja za istinom i njene stilizacije, estetizujući samu tu kolebljivost.

Iako sam naziv grupe ukazuje na ispitivanje i tumačenje nekih simptoma, kao i na samo lečenje bolesti, dijagnostikovanje i lečenje umetnosti putem njenog okretanja stvarnosti, pretvorilo se, u stvari, u neku vrstu umetničke bolesti. U suštini, i u drugoj polovini osamdesetih, na samom kraju sovjetskog društva, i dalje imamo određene kružoke, mikrosvetove, čiji se odnos sa spoljašnjim svetom svodi na povremene reference, unutar beskrajnih razgovora između učesnika tih kružoka, iz čega nepobitno proizilazi njihov utopijski karakter. Međutim, nepobitna je činjenica da su akcije i instalacije *Medicinske hermeneutike* izgradile važan most između starog moskovskog konceptualizma i mlade generacije umetnika. Dok je referentna tačka varirala između istorije zemlje i njene umetnosti, koje su još uvek, barem ontološki bile u “generaciji očeva”, ova grupa mladih umetnika je bila među onima koji su promenili pristupe umetničkom radu. Znak za *Medicinsku hermeneutiku* koji predstavlja devojčicu i dečaka koji hodaju šumskom stazom ka kolibi od medenjaka, njihovo razmetanje citatima iz popularnih tinejdžerskih knjiga, česti motivi iz ruskih bajki u njihovim radovima, ali i jedan od najreprezentativnijih radova pod nazivom *Ikona pobeđuje u bici sa ogledalom* u kome je Alisa zaronjena u ogledalo, doprinelo je da umetnički pristup grupe bude okarakterisan kao “infantilni konceptualizam”.

Jedan od osnivača *Medicinske hermeneutike*, pored Sergeja Anufrijeva i Jurija Lejdermana (1991. ga zamenio Vladimir Fjodorov), bio je moskovski umetnik – Pavel Peperštejn. Otac, Viktor Pivovarov, jedan je od vodećih umetnika moskovskog konceptualizma, a nekada, baš poput njegovog kolege, Ilje Kabakova, i ilustrator knjiga za decu. Majka, Irina Pivovarova, bila je priznata pesnikinja i autorka knjiga za decu. Otud nije čudo što je deo mita oko ove grupe, za čije akcije već od 1998. godine Peperštejn preuzima punu odgovornost, ukorenjen upravo u dečijem bajkolikom svetu. Iste godine Peperštejn započinje solo karijeru, koju će obeležiti serija radova u kojoj pokušava da pomiri crteže poput dečjih sa radikalnim dadaističkim proglasima. Kombinacija lirske i vizuelne, kao i sklonost ka formiranju konceptualnih ciklusa (jedan nosi naziv *Kabinet doktora Frojda*, a psihoanaliza je bila jedan od elemenata rasprava *Medicinske hermeneutike*), osobina je umetnosti i njegovog oca, Viktora Pivovarova, s tim što je više okrenuta avangardi, najviše nadrealizmu (pogotovo Magritu), nego postmoderni. Krajem devedesetih, otac i sin su održali tri zajedničke izložbe: *Otac i sin* (1998), *Dva anđela* (1999) i *Stvari u pejzažu* (2000). Takođe, Peperštejn je na početku svoje samostalne karijere održao još nekoliko zajedničkih izložbi s eminentnim imenima moskovskog konceptualizma, kao što su Andrej Monastirski i Ilja Kabakov.

Od prve pojave na umetničkoj sceni Peperštejn je plenio raznolikošću svoga talenta, pa će ga nemali broj kritičara proglasiti renesansnom ličnošću novog doba. Od suptilnih grafičkih radova, preko inventivnih instalacija, njegov konceptualni rad je završio i na filmu. Interesantno je da je u svojoj zemlji najpoznatiji kao pisac vrlo popularnih romana različitog žanra, od epske fantastike u romanu *Mitogenična ljubav kaste*, koji je

napisao zajedno sa svojim kolegom iz *Medicinske hermenautike*, Sergejem Anufrijevim, do detektivskih romana, kao što su *Svastika i Pentagon* ili *Praška noć*. Među mladom populacijom naročito je popularan kao rep pevač, prepoznatljiv po elokventnim, politički orijentisanim tekstovima. Za Venecijansko bijenale 2009. godine pripremio je pesmu *Budućnost*, inspirisanu kompozicijom Igora Stravinskog *Prolećni obred* iz 1913. godine. Od početka svoje umetničke karijere Peperštejn je sa majstorskom preciznošću u svojim crtežima i akvarelima preplitao tekstualno i vizuelno. Ali njegove slike nisu delovale tako ubedljivo kao crteži s postojećim literarnim tekstom. Integrisani popularni znakovi u njegovim senzitivnim kompozicijama integrišu se s maštovitim tekstom i na taj način umetnik podriva uobičajenu upotrebu simbola globalne kulture.

Od ciklusa *Političke halucinacije* (2004), Pavel Peperštejn počinje da operiše jasnim političkim simbolima, ali na njegovim crtežima nije vidljiv politički stav. Takođe, na citate iz totalitarne propagandističke umetnosti ne primenjuju se uobičajeni postupci očuđavanja koji bi omogućili da se autorova pozicija jednoznačno identifikuje kao kritička. Povodom izložbe tih crteža u galeriji *Kam* umetnik je izjavio: “Politika generalno koristi i konstruiše halucinacije, a opasnost je u tome što se ne navodi da su to halucinacije, već, naprotiv, one su predstavljene kao realnost. Ovom izložbom želeo bih da pokažem kako da se analiziraju te halucinacije - bez komentarisanja, ja ih rekonstruišem samo na osnovu činjenica” (Peperštejn, 2002). U svom podužem tekstu *Postkosmos. Kapitalizam i snovi* (2007) Peperštejn komentariše svoj ciklus uz pomoć delova svoje knjige *Tumačenje snova* (i dalje je psihoanaliza polje njegovog umetničkog ispitivanja). Međutim, u pomenutom tekstu umetnik iznosi izrazito negativan stav prema kapitalizmu. Često se pominjalo da je osnivanje Peperštejnove matične grupe, *Medicinska hermenautika*, proisteklo iz afektivnog stava prema uticaju zapadne kulture na rusko umetničko podneblje. Međutim, ono na šta umetnik ukazuje u svom tekstu jeste sagledavanje osnovnog cilja kapitalizma: uništiti sve, a zatim ponovo sve izgraditi. To je najupečatljivija karakteristika kapitalizma, znak identifikacije, daleko više od izuzetne moći novca. Novac će biti zamenjen informativnim i tehnološkim ekvivalentima, ali nikada neće moći da se oslobodi od strasti za uništavanjem i rekonstrukcijom svih nehumanih stvari. Putem televizije nam se saopštava da je ova planeta ionako osuđena na propast i zato je zaludno da se rasipa novac i snaga na globalne ekološke probleme. Umesto toga, trebalo bi da se ulaže u naučna istraživanja i tehnologije koje će nam pomoći da pobegnemo. To je jedan od najvećih halucinantnih snova kapitalizma – želja za kosmičkim bekstvom, u bezvazdušni prostor, neograničen za beskonačna lutanja. Kapitalistička mržnja prema životnoj sredini sazrela je u takvom utopijskom kontekstu. Na kraju svog teksta Peperštejn, pod nesumnjivim uticajem instalacije Ilje Kabakova iz 1988, *Čovek koji je iz svog stana poleteo u svemir*, smatra da će današnji kapitalizam, koji on naziva “onirički”, odneti sa sobom sve preostale ljude u amorfne i nebulozne šarene svetove, na veštačke planete, gde će moći da lutaju po beskonačnosti, da započnu ratove bilo gde, zauvek da uživaju u prelepim intergalaktičkim avanturama.

U takvom utopijskom ambijentu Peperštejn gradi svoj sopstveni umetnički svet, počevši od ciklusa *Političke halucinacije* pa sve do najnovijih radova. U ciklusima *Oči*, *Hipnoze*, *Zastave i cveće* i *Jahači oluje*, Peperštejn je i dalje u oniričkom svetu uvodeći novu seriju akvarela u kojima donosi dalji razvoj svojih “političkih halucinacija”. U *Očima* se nalaze simboli totalitarnih režima, evropske i američke monete, ali, naravno, i motivi iz dečijih crteža (cveće, majka, domaći ljubimci i slično). U *Hipnozama* su nevini dečiji likovi suočeni sa strašnim simbolima. U *Zastavama i cveću* kombinuju se realne i fiktivne zastave sa crtežima šarenog cveća iz dečijih vrtića. Kombinovanjem motiva i likova iz ruskih bajki i legendi sa karikaturama iz novina, umetnik u ciklusu *Jahači oluje* kreira pejzaž iz snova naseljen smelim vozačima i mitskim vitezovima. Jedan od najupečatljivijih rezultata kreativnih aktivnosti grupe *Medicinska hermenautika*, već pomenuti roman *Mitogenična ljubav kaste*, bavi se Drugim svetskim ratom, a likovi iz ruskih narodnih priča ulaze u bitku s likovima iz nemačkih bajki. Takođe, ne treba zaboraviti da Peperštejn ima ciklus pod nazivom *Bitke* koji reprezentuje “ratničke igre” figurica iz detinjstva. Taj primer pokazuje paralelu između Peperštejnovog umetničkog i književnog sveta. Peperštejnovi kasniji kriminalistički romani za junake imaju psihodelične likove nalik gangsterima iz njegovih radova iz polovine devedesetih godina. Takođe, videli smo već koliki je uticaj imala pomenuta verzija *Tumačenja snova* na ciklus *Političke halucinacije*. Isto tako, Peperštejnova književna dela praćena su ilustracijama koje kasnije prerastaju u likovne cikluse (*Svastika* i *Pentagon*, *Proleće*, itd).

Na Venecijanskom bijenalu 2009. godine Pavel Peperštejn je bio jedan od predstavnika Rusije u objedinjenom umetničkom projektu pod nazivom *Pobeda budućnosti* u ruskom paviljonu, a istovremeno je po pozivu kuratora izlagao i u Arsenalu. U pitanju je ciklus *Pejzaži budućnosti*, koji je obuhvatio seriju crteža rađenih u periodu od 2006. do 2009. godine. Ciklus predstavlja utopije megalopolisa lociranih u dalekoj budućnosti, predstavljene kroz arhitekturu ili spomenike. Peperštejnove vizije budućnosti oličene su u bizarnim scenama i simbolima i spomenicima koji će preostati na Zemlji ili na nekoj drugoj planeti za nekoliko stotina ili hiljada godina.

Jedan od najupečatljivijih spomenika je ogromni mermerni spomenik *Stari Hrist* koji će biti podignut 3000. godine u Viktorijskoj pustinji za proslavu trihiljadogodišnjice hrišćanstva. Spomenik će, kako je predvideo njegov projektant, imati pet vodopada sa crvenom vodom koja otiče u pet direktnih kanala dužine hiljadu kilometara. Sledi Budin luk u Jerusalimu u 2904. godini. Inače, dok je bio “hermenautičar”, budistička mistika zauzimala je značajno mesto u dugim teoretskim raspravama i umetničkim akcijama, takođe njegovi rani samostalni radovi, u kojima je Buda prikazivan sa glavom bebe, dokazi su da ni Peperštejn kao ruski umetnik nije ostao imun na uticaj Istoka. Potkrepljenje za ovu tezu je i jedna od lepših ilustracija u ovom ciklusu: *Leteći spomenik Lao Ceu na oblaku iznad vodopada u severnoj Kini u 2330. godini*. Zanimljive su vizije i ostalih spomenika, od *Crvene kocke* usred Pacifičkog okeana u kojoj će biti smeštena

Zemaljska vlada 2555. godine, zatim *Velike žuto-crne piramide na auto-putu, Velike crvene zastave* zabodene na priobalju, *Velikog jajeta Istoka* smeštenog u polarnim krajevima, pa sve do *Spomenika žute boje* lociranog na Kamčatki u 4307. godini.

Doprinos nauci Peperštejn nudi u vidu spomenika Stivenu Houkingu *Crna rupa* ili u velikoj DNK spirali podignutoj u zapadnom Sibiru 3021. godine. Svakako u najduhovitije radove spada akvarel *Raspričani oblaci u 2099. godini*, gde Peperštejn gotovo da zalazi u domen stripa. U drugoj slici sa oblacima, *Veštački oblaci u 2488. godini*, kao i u *Veštačkim ledenim bregovima sa licem polarnih istraživača u 2241.* prepoznaje se Peperštejnova gorka aluzija na ekološko propadanje planete.

Pored pomenutih crteža sa religijskim kontekstom, osvrta na tehnički i naučni razvoj, kulturoloških trendova, vremenskih prilika i, naravno, političkih tema u dalekoj budućnosti, važno mesto u ciklusu *Pejzaži budućnosti* predstavlja umetnikov osvrt na avangardnu tradiciju. Obavezno je prisustvo Maljevičevog crnog kvadrata, kubističkih trouglova (*Način komunikacije u stilu 3111*), a umetnik se dotakao i El Lisickog kome je posvećen aerodrom u Permu 2102. godine. Parodičan odnos prema avangardi nije, naravno, novina na ruskoj umetničkoj sceni postkomunističkog doba. Svakako je po tom pitanju najveći uticaj na Peperštejna izvršio postkonceptualista, Dmitri Prigov. Pomenuću samo njegove *Ruske pejzaže i Skice za instalacije na 8 listova 'Maljevičevo'* iz devedesetih godina.

Na 52. venecijanskom bijenalu (2007) izlagao je umetnički duet Ilja i Emilija Kabakov. Naziv izlagačkog projekta je bio *Manas (utopijski grad)*. Inspirisani legendom o zemlji Šambala, umetnici su konstruisali maketu grada koji bi trebalo da bude smešten u severnom Tibetu. Grad bi egzistirao na dva nivoa. Na prvom bi se odvijao svakodnevni, obični život njegovih stanovnika, a na drugom bi se uspostavljao kontakt sa višim svetovima koji su situirani u kosmosu.

Posle ciklusa *Pejzaži budućnosti*, koji obeležavaju nestvarni i manje stvarni pejzaži u kojima je Peperštejn u daleku budućnost postavio svoje spomenike i znamenje iz prošlih vremena, kao i iz sadašnjice, sledilo je približavanje realnosti u seriji *Grad Rusija*. U svom projektu umetnik pokušava da spoji dva kulturološki većito "zaraćena" grada, Sankt-Peterburg i Moskvu. O rivalitetu dva najveća ruska grada pisali su mnogi. Jevgenij Zamjatin (2010) njihov opozitiv sagledava u onome što je još davno zapisao Gogolj, naime, Moskva je ženskog roda, a Peterburg muškog. Boris Grojs, pored toga što se slaže sa ovim rodnim određenjem gradova, vidi Sankt-Peterburg kao opšti kulturni citat, kao gigantsku pozorišnu dekoraciju koja se sastoji od citata stvarnih istorijskih gradova, ali koja je smeštena u nekakav vanistorijski, nerealni, iluzorni prostor. S druge strane, Moskovljani su u njemu videli samo jalovu nostalgiju za prošlom veličinom i gledali su ga sa stalnim podsmehom. Mihail Epštejn, u svom istraživanju izvora i smisla ruskog postmodernizma, sagledava Peterburg kao divan primer postmoderne eklektike. U svom stilu Pavel Peperštejn pokušava da spoji ono što je nespojivo - utopiju

sa svakidašnjim životom. On je projektovao novu rusku prestonicu koja bi se našla tačno na pola puta između Moskve i Sankt-Peterburga. Ovaj rad može da se čita kao ironična fusnota utopijskih projekata Tatljina ili Maljeviča koji nikada nisu dovršeni. Takvo značenje takođe je vidljivo u ciklusu *Pejzaži budućnosti*. Taj futuristički grad, s arhitekturom iz naučne fantastike, istovremeno podseća na mnogobrojne utopijske pokušaje avangardista dvadesetih godina prošlog veka, koji su želeli da ponovo osmisle prostor oslanjajući se na naučne i društvene teorije, i ruske vere u budućnost “svemirskog doba” šezdesetih. Međutim, taj projekat nije samo umetnički, jer on ima i društvene i političke konotacije, koje su blizu nekih nastojanja zemalja bogatih naftom (grad Dubai). Naravno, Peperštejnove propozicije u tom poređenju izgledaju čisto utopijske sa pragmatične tačke gledišta. Ali, i sam Peperštejn će istaći da istorija Rusije pokazuje da su se neke očigledne utopije ipak ostvarile. Umetnik je napisao otvoreno pismo predsedniku i premijeru Rusije, kao i gradonačelnicima Moskve i Sankt-Peterburga. U tom pismu izrazio je svoje nezadovoljstvo zbog principa novog razvoja dva najveća grada koji narušava njihov stari izgled i dušu. On je predložio da se Moskva i Sankt-Peterburg sačuvaju kao gradovi muzeji pod otvorenim nebom, a da se između njih sagradi grad po imenu Rusija, koji bi ujedno bio i nova prestonica države. Grad Rusija je u stvari Peperštejnova vizija-projekat ljubavi i treba ga shvatiti kao dete ljubavi koje su stvorili Moskva i Sankt-Peterburg. To dete će nanovo da spoji par koji se razveo, tako da će konačno u porodici da zavlada mir i harmonija. Konačno, takvo idealno društvo bi, po mišljenju Peperštejna, trebalo da se organizuje na principima “eko socijalizma”. Pismo je praćeno crtežima umetnika upravo iz ciklusa *Grad Rusija* među kojima se izdvaja istoimeni rad na kome Rusija (nekada u simbolizmu Predivna Dama, kod Peperštejna uvek žena bez lica sa crvenom maramom) izrasta iz pustoši poput sunca, zatim *Lebdeća memorijalna stena* na kojoj su uklesana lica ruskih vladalaca, kao i *Glave kuća*, crtež na kome je bukvalizovana jedna ustaljena sinegdoha.

Sledeća serija slika Pavla Peperštejna pod nazivom *Ili - ili* (2008), neuobičajena je po svom bogatom koloritu, te podseća na reklamne panoe ili političke plakate. Taj projekat je značajan i zbog toga što proklamuje novi pravac – “nacionalni suprematizam”. To je prezentacija novog stila u Rusiji, koji bi ujedno bio znak identifikacije i umetnički zaštitni znak. Ta vrsta predstavljanja je, po mišljenju umetnika, neophodna za rusko društvo danas, u trenutku kada zemlja nastoji da stekne nezavisni glas, nacionalnu ideju i artikuliše jezik koji će da izrazi tu ideju. I Rusija već ima formalni jezik tog tipa – suprematizam. “Nadam se da će ‘nacionalni suprematizam’ biti idealan stil za dekoraciju objekata i događaja u vezi sa spoljnim reprezentacijama Rusije, kao što su aerodromi, železničke stanice, saobraćajni čvorovi, ambasade, trgovinske misije, kancelarije ruskih avio i komercijalnih preduzeća, na forumima i festivalima ruske kulture, vladine agencije i ministarstva (Ministarstvo spoljnih poslova, pre svega) i privatnim kućama” (Peperštejn, 2008). Na taj način u svom manifestu Peperštejn objašnjava neophodnost

novog nacionalnog stila koji bi trebalo da prevaziđe “skriveni negativni stav” Rusije prema dominantnom uticaju zapadnog sveta. U svom manifestu Peperštejn poziva druge umetnike da podrže ovaj projekat u cilju definisanja prepoznatljivog umetničkog jezika za budućnost Rusije.

Primetno je u ovom ciklusu, već i po samom naslovu, insistiranje na relaciji, a u pitanju je sučeljavanje simbola ruske sa simbolima zapadne kulture. Umetnik kombinuje, na primer, elemente suprematizma sa elementima pop arta (naslovna kompozicija *Crni kvadrat i Kembel (Ili – ili)*, suočavajući najpoznatija dela Maljeviča i Vorhola. Crtež sa prepoznatljivim motivom kolica na stepeništu iz Ejzenštejnovog filma nazvan je *Rođenje Holivuda*, te je jasna provokacija koju sa pozicije istočne kulture šalje Peperštejn. Umetnik dalje postavlja tipične ruske simbole u kontekst tekstualnih fragmenata koji su refleksija aktuelnih dnevnih događanja (dolazak Baraka Obame na čelo Amerike): *Obama Nada* stoji pored zemljišta koje tone ili *Obama-Mama*, opet neposredno istaknuta relacija, Obama gazi preko okeana sa crvenom maramom (već pomenuti način predstavljanja Rusije u Peperštejnovom umetničkom svetu), ili *Da li ste uplašeni*, teroristički avion udara u Crni kvadrat. S druge strane, imamo džinovskog kita, na kome je iscrtana američka zastava, koji proždire Crni kvadrat, slika koja ilustruje “ljubavnu borbu” između Rusije i zapadnog sveta.

U sledećim ciklusima nastavljaju se reference na motive iz avangarde, produbljuje se “nacionalni suprematistički stil”. U ciklusu *Suprematističke studije drevnih grčkih mitova* (2009), junaci grčkih mitova su ili u bici sa suprematističkim elementima (*Bitka između bogova i kentaura*), zapitani su pred njima (*Minotaur i njegov lavirint*) ili su sami predstavljeni kroz njih (*Orfej i Euridika*, *Zevs prodire u nimfu*).

Ciklus *Iz Mordora s ljubavlju* takođe obiluje suprematističkim elementima, međutim, ovde oni dobijaju dublju konotaciju. Taj ciklus predstavlja neku vrstu epske satire na zapadne predrasude o savremenoj Rusiji kao “zemlji zla” po pitanju kulture i celokupnog društva. U jednom intervjuu Peperštejn ističe da se takvih kvalifikacija ni u kom slučaju ne treba odreći, već ih treba “zloupotrebiti” i zahvaljujući njima, ojačati. Predstavljajući svoj parodijski paket geometrijskih apstraktnih slika, kompletiran ubitačno glasnim rep ritmom i provokativnim tekstom, Peperštejn šalje jasnu poruku zlonamernicima: ako to zaista mislite o nama, u redu je, tu smo – *Iz Mordora s ljubavlju*. Osim te konotacije, čija neposredna asocijacija dolazi iz fantastičnog Tolkinovog sveta, te slike odaju sistematski pokušaj da se proširi jezik apstraktnog slikarstva i to uvođenjem humanizovanih elemenata, kao što je spiralni ukras (spiralni oblik koji se može naći u prirodi i koji se koristi u dekorativnoj arhitekturi). Međutim, to uvođenje spirale i različitih uvojaka u isto vreme znači i inficiranje strogog geometrijskog koncepta, jer su takve forme oduvek bile dosledno odbijane od strane modernističkog racionalizma, a možda bi bile prihvaćene od strane srednjovekovnog antimodernizma reakcionara kao što je bio upravo – Tolkin. Konačno, najvažnije slike iz ovog ciklusa su *Zastava*

Mordora (Maljevičev kvadrat u čudnom izdanju, ali, naravno, u središtu) i *Engleski kvadrat* (ponovo crni kvadrat na prepoznatljivoj engleskoj zastavi iako u drugačijem koloritu).

Najnovija serija crteža sa eksplicitnim nazivom *Katastrofa izlivanja nafte u Meksičkom zalivu* donosi još jedan ciklus angažovanog stvaralaštva Pavla Peperštejna. I ovde umetnik uvodi suprematističke forme i ideološke simbole da bi prikazao savremene događaje koji imaju globalne posledice. Naftne mrlje na površini okeana preuzimaju oblik Maljevičevog crnog kvadrata, svastike, malog fauna, kao i “snenog lica”, lajtmotiva Peperštejnovog stvaralaštva. U isto vreme, umetničke teme traže da se uspostave kao univerzalni vizuelni jezik za prikaz svakodnevne realnosti. Takođe, ne treba prevideti da je nafta važan univerzalni izvor tržišne vrednosti u kapitalističkom svetu, koji je takođe česta tema Peperštejnovog umetničkog univerzuma. Vizuelni citati, prisvajanje znakova i simbola i nova nadrealistička interpretacija, glavne su karakteristike, kako ovog ciklusa, tako i celog Peperštejnovog opusa, koji mnogi teoretičari umetnosti određuju kao “psihodelični realizam”.

Povodom izložbe u ruskom paviljonu na 53. venecijanskom bijenalu kritičarka Irina Kulik (2009) je izjavila da generacija Pavla Peperštejna predstavlja poslednje predstavnike sovjetske inteligencije koja sada ima pristup onome što su do nedavno bile zabranjene informacije, ali još uvek nije uspela to da iskoristi i da se pozicionira unutar usko specijalizovanog polja interesa. U slučaju Peperštejna to nije samo slično umetničko gledište sa sopstvenom generacijom već i istraživanje načina na koje je ono evoluiralo. On ispituje savremenu umetnost, masovnu kulturu i filozofiju da bi pronašao izvore za svoju “mitogeniju”. Legitimizirajuće priče zapadne kulture Liotar naziva *metapričama*, metadiskursima, “velikim pričama”, u čijoj osnovi leže prosvetiteljske ideje emancipacije čovečanstva, teleologija duha i hermeneutika smisla. U postmodernu doba došlo je do njihovog “urušavanja”.

Pavel Peperštejn se svesno poigrava tim “velikim pričama”, nasleđenim iz istorijske, ideološke, kulturne i umetničke tradicije, kroz parodiju i uz pomoć ironije, on smešta njihove fragmente u utopijske prostore i daleko buduće vreme, i u tome leži snaga njegove umetničke subverzivnosti.

“Radi se o preporodu utopije posle smrti utopije – više ne kao socijalnog projekta, koji pretenduje na promenu sveta, nego kao novog, šireg horizonta svesti” (Epštejn, 1998: 139).

Literatura:

- Arnason H. H. (2008). *Istorija moderne umetnosti*. Beograd: Orion Art.
- Bahtin M. (2000). *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter book world.
- East. Art. Map. (2004) . Medical Hermeneutics. Preuzeto 5. novembra 2011, sa: <http://www.eastartmap.org/>
- Epštejn, M. (1998). *Postmodernizam*. Beograd: Zepter book world.
- From Mordor With Love – new works by Pavel Pepperstein at Regina Gallery, London. (2010) . Preuzeto 10. novembra 2011, sa: <http://www.artcitizens.net/event/list/id/1283>
- Galerie Kamm. Pavel Pepperstein „political hallucinations“. (2002) . Preuzeto 21. oktobra 2011, sa: <http://www.galeriekamm.de/en/press/2002/pavel-pepperstein.html>
- Grojs, B. (2011). *Umetnost utopije*. Beograd: Plavi krug, Logos.
- Kewenig Galerie presents Pavel Pepperstein Landscapes of the Future. (2011) . Preuzeto 10. novembra 2011, sa: <http://www.art-agenda.com/shows/kewenig-galerie-presents-pavel-pepperstein-landscapes-of-the-future/>
- Kulik I. (2009). Pavel Pepperstein. *Victory over the Future*, catalogue of Russian Pavilion on 53rd International Art Exhibition la Biennale di Venezia, 54-55.
- Mijušković S. (2009). *Prva "poslednja 'slika'"*. Beograd: Geopoetika.
- Moscow Conceptualism. (2009) . Preuzeto 6. novembra 2011, sa: <http://www.conceptualism-moscow.org/page?id=-1&lang=en>
- Oraić Tolić D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pavel Pepperstein & Inspection „Medical Hermeneutics“. (2010) . Preuzeto 10. novembra 2011, sa: http://see-you-in-moscow.com/blog/pavel_pepperstein_inspection_medical_hermeneutics/2010-03-01-61
- Pavel Pepperstein City of Ruissia. (2008) . Preuzeto 20. oktobra 2011, sa: http://www.reginagallery.com/exhibitions/city_russia?work=PEP-00046
- Pepperstein, P. (2007) . Postcosmos. Capitalism and Dreams . Preuzeto 13. oktobra 2011, sa: <http://xz.gif.ru/numbers/moscow-art-magazine/postcosmos/>
- The Global Contemporary Art Worlds After 1989. (2011) . Pavel Pepperstein. Preuzeto 5. novembra 2011, sa: <http://globalcontemporary.de/en/artists/28-pavel-pepperstein>
- Velš V. (2009). *Naša postmoderna moderna*, Sremski Karlovci-Noví Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Zamjatin J. (2010). *Moskva-Peterburg*. Beograd: Službeni glasnik.

The Utopian World of Pavel Pepperstein

Abstract. The paper presents an interesting figure on the contemporary Russian art scene – Pavel Pepperstein, the artist who, in his sensitive drawings, integrates popular signs with an imaginative text thus subverting the usual deployment of symbols of global culture. Ever since the cycle *Political Hallucinations*, Pepperstein has been playing consciously with “big stories”, inherited from historical, ideological, cultural and artistic tradition, through parody and with the help of irony, setting their fragments into utopian spaces and distant future, including one of his more recent projects – *Russian City*, in which he even tried to blend utopia with everydayness. Pepperstein’s work, in a way, presents a continuity of artistic happenings in Moscow in the 70s, which Grois has named “romantic conceptualism”, through the 90s and the *Medical Hermeneutics* group’s activities (Pepperstein was one of the founding members), whose parodic and almost Dadaistic artistic gestures have been defined as “infantile conceptualism”.

Key words: utopia, conceptualism, symbols, parody, irony.

Miroslav A. Mušić

Određenje dizajna i njegovih pojavnih oblika

UDC 7:05:62
UDC 766

Apstrakt. O dizajnu i njegovim pojavnim oblicima postoji veliki broj definicija, tumačenja i objašnjenja. I pored toga najčešće se svrstava u polje umetnosti čime se zapostavljaju tehničko-tehnološka, ekonomska i društvena svojstva koja proizlaze iz njegovog interdisciplinarnog karaktera. Kako je dizajn aktuelizovan u gotovo „svim aspektima društvenih delovanja – ekonomskom, gospodarskom, političkom, socijalnom, kulturnom, psihološkom, znanstvenom i filozofskom“ (Vukić), pokušaću da fenomen tog stvaralaštva, istorijski posmatrano, rasvetlim i pozicioniram u današnjim teorijskim praksama, ukažem na nesporazume, često i paradokse koji se javljaju kada se razmatra samo kreativno-umetnički sadržaj, a zanemaruju ostala svojstva. Tematizovaću pitanja o domenima koja dizajn obuhvataju kao i njegove pojavne oblike da bi pokazao da se radi o stvaralaštvu koje iziskuje interdisciplinarno razmatranje.

Ključne reči: dizajn, industrijski dizajn, grafički dizajn, umetnost, kreativnost, kulturna proizvodnja, interdisciplinarnost

Pojam dizajn (engleski: design), u srpskom jeziku i kulturi, uspostavljen u drugoj polovini dvadesetog veka, označava interdisciplinarnu delatnost koja povezuje društvene, humanističke i tehničke nauke sa kreativno-umetničkim sadržajem. U pojedinim zemljama ovaj termin je prihvaćen umesto domaćih pojmova. Tako se u Francuskoj koristi umesto reči *le dessin*, a u Italiji umesto reči *disenjo*, dok se u regionu koji prepoznajemo kao jugoslovenski prostor javlja pod imenom oblikovanje u Sloveniji, dizajn u Hrvatskoj, a oblikovanje i/ili dizajn u Srbiji, u zavisnosti u kom kontekstu se upotrebljava. U većini zapadnoevropskih zemalja dizajn ima širi značenjski okvir. Odnosi se na kreativni proces, segment kulturne proizvodnje koji taj proces uključuje i na pojedinačna ostvarenja samog procesa, kako u projektovanju materijalnih predmeta tako i u konstituisanju značenja. Pre svega, misli se na delatnost koja je „posrednik između korisnika i predmeta te između pojedinca i zajednice, a ujedno i kao spoznajna tehnika u odnosu korisnika i predmeta“. U savremenim društvima koja funkcionišu

u okvirima ideje masovne proizvodnje i potrošnje te globalne razmene kapitala i rada, dizajn se definiše „kao intelektualna i kreativna interdisciplinarna djelatnost koja funkcionira unutar društva koje ima potrebu materijalizirati mitove kako bi u sklopu kulturalnog sustava poticalo posredovanje identiteta pojedinca u zajednici ali i identifikaciju pojedinca sa zajednicom (F. Vukić, 2010)“.

Iako reč dizajn označava crtež, nacrt, projekat, uzorak, prvi crtež iz kojeg nastaje jedno delo, njeno značenje, kao i određenje dizajna kao delatnosti i discipline, tokom vremena se menjalo. Tim pre što je dizajn, od polovine osamnaestog veka kada se javlja kao fenomen, prihvaćen kao nezaobilazna metoda i tehnika generisanja novih vrednosti u stvaranju proizvoda i usluga. Modernističke prakse pod uticajem De Stila, Bauhaua i Swis Style i maksimama Bauhaua: *forma prati funkciju*, Misa van der Roa (Mies van der Rohe): *manje je više* i Le Korbizjeovog opisa *kuće kao mašine u kojoj se živi* (J. Čika, 2013) obeležile su dizajn 20. veka. Industrija, kao i događanja vezana za masovnu proizvodnju afirmisali su projektovanje za proizvodnju kao važan činilac ekonomskog i društvenog razvoja. Dodamo li tome i avangardna kreatanja tokom prvih decenija, od italijanskih futurista do sovjetskih stvaralaca, neposredno posle Oktobarske revolucije videćemo koliki je njihov doprinos u bogaćenju prakse dizajna i konstituisanju teorije dizajna. Značenja koje danas u teorijskim i kritičkim raspravama primenjujemo, javljaju se tek po zavšetku Drugog svetskog rata. Viktor Margolin (Victor Margolin) njihovu pojavu vidi kao rezultat promena koje su zapljusnule ekonomske i kulturne okvire materijalne proizvodnje nakon iscrpljujućeg rata. U zborniku tekstova (Postwar Design Literature, A Preliminary Mapping) Margolin iznosi činjenicu da je „teorijsko i kritičko pisanje o dizajnu zamenilo predratni modernistički, dobrim delom nekritički diskurs na temu dizajna (Design Discourse, History, Theory, Criticism, 1989: 265-287). Njihov broj se iz godine u godinu povećavao ne samo na engleskom jeziku već i na srpskom odnosno hrvatskom jeziku. Paraleno sa tim otvorila su se i neka pitanja. Džonatan M. Vudham (Jonathan M. Woodham), u istorijskom pregledu dizajna (Twentieth Century Design, 1977: 258-273), govori o idejama koje je moguće razmatrati i kao deo šireg trenda stvaranja discipline „istorije dizajna“ (Velika Britanija) ili „dizajn studija“ (SAD) u anglosaksonskim zemljama, od sredine osamdesetih godina naovamo. Ni polemike među teoretičarima o profilu istorije dizajna i njegove teorije: jesu li to „design studies“ ili pak neovisna „design history“ nisu dovele do zajedničkog stava koji treba prihvatiti u valorizaciji dizajna. Pitanje nije formalne prirode već je mnogo složenije nego što se mislilo.

Da industrijski dizajn poseduje tesne i važne spone sa kompleksom koji se podrazumeva pod pojmom kultura, podseća nas J. Denegri (Dizajn i kultura, 1980). Takođe je često razmatran u interferencijama sa drugim praksama – uključuje se u različite istorijske i tematske kontekste, dovodi se u vezu sa ostalim vidovima proizvodnje značenja karakterističnih za fizionomiju savremene civilizacije. Matko

Meštrović smatra dizajn fenomenom koji u sebi sjedinjuje faktore nauke i tehnologije, sa jedne, i kulture, sa druge strane. Tomas Maldonado vidi dizajn kao stvaralaštvo za sređivanje ljudske okoline. Ukazuje na tri segmenta: predmetnu (industrijski proizvodi), izgrađenu (građevinski objekti) i komunikativni segment (vizuelne komunikacije). Na temeljima ove osnove zasnovan je program obrazovanja u Ulmu.

U ovom prilogu pokušaću da rasvetlim promene koje su od umetnosti i zanata, potom umetnosti i industrije, kreacije predmeta, estetizacije proizvodnje, dovele do projektovanja predmeta za masovnu proizvodnju, humanizacije predmetne sredine i konstituisanja značenja, od primenjenih umetnosti do dizajna ili „od zanata preko umetnosti do nauke” (M. Fruht). Pokušaću da naznačim odrednice dizajna, kao i njegovih pojavnih oblika u duhu intrdisciplinarnih sagledavanja, ali i da ukažem na činjenicu da je u pitanju stvaralaštvo, struka i profesija koju je moguće razmatrati sa različitih aspekata, a da se pri tom ne dovede u pitanje njegov kreativno-umetnički sadržaj i veze sa društvenim, humanističkim i tehničkim naukama.

Dizajn: značenja i primene

O dizajnu postoji čitav niz definicija. Jedan broj je objavio i Miroslav Fruht u svojim knjigama (*Industrijski dizajn*, Beograd, 1981; *Dizajn*, Beograd, 1995; *Dizajn/ od zanata preko umetnosti do nauke*, Beograd, 1995). Ove teorije u većini su zasnovane na ekonomskim, ergonomskim i tržišnim aspektima, čime dizajn uspostavljaju kao stvaralačko-proizvodnu delatnost za razliku od kulturoloških, filozofskih i šire društveno postavljenih razmatranja. Tako za Artura Pulosa (Arthur Pulos) industrijski dizajn je stvaralačka disciplina koja mora zadovoljiti zahteve tehnologije, tržišta i pre svega zahteve konkretnog ljudskog okruženja i, to zastupljenih u realnoj poziciji. Herold Van Doren pod industrijskim dizajnom podrazumeva praksu analize, kreiranja i razvoja proizvoda za masovnu proizvodnju kako bi se ostvario kvalitet proizvoda i po obliku i po sadržaju, koje će sigurno prihvatiti proizvođač, odnosno da će svesno ulagati u proizvodnju i plasirati ih po ceni koja će opravdati ulaganja i zadovoljiti zahteve tržišta. Endrju Sapinski (Andrew Sapinski) vidi industrijski dizajn kao delatnost koja treba da obezbedi naručiocu takvo rešenje koje će kao konkurentan proizvod zadovoljiti dva kriterijuma: prvi–dizajn koji će stvoriti harmoničnu vezu između proizvoda, okoline u kojoj se koristi i samog čoveka kao korisnika i drugi–industrijski dizajn će kao disciplina da spoji proizvod sa tržištem i uslovima proizvodnje kako bi se obezbedio povoljni ekonomski efekat. Za Leona Gordona Milera (Leon Gordon Miller) dizajn je proces za rešavanje problema koji se oslanja na kreativnost, estetiku i tehničke discipline, dok Kristofer Džons (Christopher Johnes) tvrdi da se radi o hibridnoj aktivnosti u kojoj su ukrštene umetnost i nauka, a Ken Bejns (Ken Baynes) vidi industrijski dizajn u okvirima tri oblasti koje karakteriše nauka (psihologija, ergonomija, medicina),

proizvodnja i tehnologija i moderna distribucija za tržište. Viktor Papanek (*Dizajn za stvarni svet*, Split, 1973) pod dizajnom podrazumeva svako rešavanje problema, svaku ljudsku aktivnost čiji je cilj da zadovolji ljudske potrebe i razreši konkretna pitanja u kontekstu informatičkog i tehnološkog nivoa civilizacijskih tekovina. Goroslav Keller industrijski dizajn vidi u svom osnovnom smislu kao disciplinu određivanja modaliteta komunikacije između proizvodnje i potrošnje.

U bivšoj Jugoslaviji razvoj prakse i teorije dizajna „viđen je kao deo opšteindustrijske modernizacije zemlje nakon Drugog svetskog rata i širih posledica tog procesa” (Branka Ćurčić, 2009:7). Istina, termin dizajn se pedesetih godina retko koristi da bi se označile metode i prakse projektovanja za industrijsku proizvodnju. Tim pre što je kontekst primenjenih umetnosti kao društveni okvir pružao mogućnosti za „estetizaciju“ predmeta upotrebnih svojstava namenjenih industrijskoj proizvodnji. Šezdesetih i sedamdesetih godina kontekst se pomera ka „projektovanju industrijskih predmeta kao svojevrsnog proširenja arhitektonske discipline“. Dominantan je u projektovanju nameštaja, životnih i radnih prostora, ali i u konstituisanju značenja, domenu koji se imenuje kao grafički dizajn. Tek osamdesetih godina uspostavljaju se okviri za interdisciplinarno razmatranje dizajna, zahvaljujući asocijaciji stvaralaca, obrazovnih i specijalizovanih institucija za unapređenje dizajna, uz kritičko delovanje jednog broja teoretičara, ponajpre iz redova istoričara, a potom, teorije umetnosti i medija. Da terminološka različitost u teorijskim i kritičkim raspravama tokom druge polovine 20. veka nije slučajna, da između termina „oblikovanje“ i „dizajn“ postoji suštinska razlika uverava nas Feđa Vukić u svojim teorijskim raspravama (*Od oblikovanja do dizajna*, 2003; *Modernizam u praksi*, 2008). Prva se odnosi na „teoriju estetizacije proizvodnje, kroz koncepciju umjetnosti u industriji, dominantnu pedesetih i delimično šezdesetih godina”, a druga na „teoriju proizvodnje okoline, s idejom znanstvene utemeljenosti metodologije, aktualnu od sredine šezdesetih pa do kraja osamdesetih godina”.

U određenju dizajna i njegovih pojava oblika posebno mesto pripada asocijacijama stvaralaca u nacionalnim organizacijama, kao i ICSID-u (Međunarodni savet industrijskih dizajnera) i ICOGRADI (Međunarodni savet grafičkih dizajnera). Na prostorima bivše Jugoslavije asocijacije stvaralaca poput DOS-a (Društvo oblikovalcev Slovenije), Hrvatskog društva dizajnera, UPIDIV-a (Udruženje primenjenih umetnika i dizajnera Vojvodine) ULUPUDS-a (Udruženje likovnih umenika primenjenih umetnosti i dizajnera Srbije). Kao članice međunarodnih asocijacija širile su na svom području misao o dizajnu kao stvaralaštvu i struci prema savremenim metodama i praksi dizajna. Tako su listom prihvatile definiciju Tomasa Maldonada, bauhausovskog đaka i profesora Visoke škole za oblikovanje u Ulmu. Definicija usvojena na seminaru o obrazovanju industrijskih dizajnera, u Briselu 1964. godine, imenovana kao ICSID-ova teorijska postavka, polazi od stava da je „industrijski dizajn stvaralačka aktivnost čiji je cilj da odredi formalne kvalitete industrijski proizvedenih predmeta. Ovi formalni kvaliteti uključuju i spoljni oblik, ali se

prvenstveno odnose na strukturalne i funkcionalne elemente i odnose, koji jedan sistem pretvaraju u koherentnu celinu i sa stanovišta proizvođača i sa stanovišta potrošača. Industrijski dizajn obuhvata sve aspekte koji su uslovljeni industrijskom proizvodnjom (M. Fruht, 1995: 59-60)“. I druga asocijacija, ICOGRADA (Međunarodni savet grafičkih dizajnera) promoviše definiciju po kojoj grafički dizajn predstavlja „intelektualnu, tehničku i kreativnu aktivnost koja se bavi ne samo proizvodnjom slika, nego analizom, organizacijom i metodama prezentacije vizuelnih rešenja komunikacionih problema“. U pitanju je modernistička teorija koja se oslanja na sentencu „dizajn je rešavanje problema“, a kako su „informacija i komunikacija osnove globalne međuzavisnosti života, odnosno privredne, kulturne i društvene razmene, cilj grafičkog dizajnera je kreiranje odgovarajućih rešenja za probleme vizualnih komunikacija svih vrsta, za bilo koje potrebe društva“. Usmerena na složeni dizajnerski proces, a ne samo na rezultat tog procesa, ova definicija u prvi plan stavlja komunikaciju kao osnovni zadatak grafičkog dizajna danas smatra *Ira Payer* (Ira Payer) u svojoj odrednici *Grafički dizajn* na portalu Hrvatskog dizajnerskog društva (www.dizajn.hr)¹. Nasuprot ovom mišljenju je promišljanje Džona Komandera (John Commander) za koga dizajnirati znači stvarati slike koje komuniciraju različite ideje na vizuelan način i izriču poruke čija forma grafički otelovljuje ili naglašava najbitnije odrednice ideja koje treba komunicirati.

Paralelno se javljaju i teorijska promišljanja koja se bave ideološkim, retoričkim i kulturološkim svojstvima dizajna kao rezultatom širih filozofskih, sociološko-psiholoških i drugih razmatranja. Širi uvid u teorijsku i kritičku misao izvan onoga kako dizajn vide Miroslav Fruht, Goroslav Keller, Matko Meštrović ili Milovan Vasiljević moguće je izvršiti u nekoliko zbornika tekstova, studija ili antologija objavljenih na srpskom i hrvatskom jeziku. On je sasvim dovoljan za konstituisanje predstave o dizajnu izvan segmenta projektovanja za masovnu proizvodnju i njegovim vezama sa društvenim i humanističkim naukama. To su *Dizajn* (zbornik tekstova) Matka Meštrovića (Bit International, 4, 1969), *Oblikovanje v Jugoslaviji/The Design in Yugoslavia 64-70* Marije Krek (DOS, Ljubljana, 1970), *Dizajn i kultura* (zbornik tekstova) Ješe Denegrija (Beograd, 1980 i Beograd, 1985), *Od oblikovanja do dizajna* Feđe Vukića (Zagreb, 2003), *Ideologija dizajna* (zbornik tekstova) Branke Ćurčić (Novi Sad, 2009) i *Teorija i povijest dizajna* (kritička antologija) Feđe Vukića (Zagreb, 2012).

Pojedini teoretičari poput Argana (Gulio Carlo Argan) određuju „industrijski dizajn kao najsavremeniji i najfunkcionalniji oblik onog stepena društva koje se do kraja prošlog veka ispoljava kroz sve velike likovne struje, Art Neouveau (secesija ili jugendstil), kubizam, Bauhaus, neo-plasticizam, pa čak i negativno, kroz sam nadrealizam: pretvoriti umetnički stil u stil života, u sam stil civilizacije, i umetnosti vratiti velike usmeravajuće snage“. On povlači liniju između „prirode umetničkog predmeta i prirode

1 Ira Payer, *Grafički dizajn-Hrvatsko dizajnersko društvo*, www.dizajn.hr, 10. jun 2010. godine.

predmeta dizajna“, a tiče se poznate podele na sferu „čiste“ i „primenjene“ umetnosti, i ukazuje na mogućnosti prevazilaženja konfrontacije „tek kada se priroda dizajna više ne bude odmeravala u relacijama prema sferi umetnosti već u relacijama sa drugim njemu konstitucionalno srodnim oblastima konkretnih prostorno-oblikovnih zahvata–kao što su oblasti arhitekture (Dizajn i kultura, 1980: 27)“. Opet slovenački filozof i psihoanalitičar *Slavoj Žižek* smatra da „dizajn nije usmeren isključivo na objekt, nego više na svoj „negativni prostor“, to jest na odnose kakve dizajnirani objekt stvara u prostoru. Po njemu dizajnirani objekt ne predstavlja isključivo sebe, nego poseduje „virtualnu senku koju baca na okolinu u kojoj se nalazi“ (Z.Kapetanović, 2005: 26).

Istorijski okvir

Istorijski posmatrano dizajn je prošao put, od estetizacije proizvodnje u kontekstu umetnosti u industriji i njene veze pod uticajem obrazovnog koncepta Visoke škole u Ulmu, sa naglašenim društvenim i humanističkim značenjima, preko dizajna predmetne okoline na osnovama interdisciplinarnog pristupa do stvaralaštva koje se pretvara u alat dominacije na globalnom tržištu. Svesni činjenice da se pojam dizajn konstituiše u okvirima industrijske proizvodnje kao najznačajnijeg aspekta i instrumenta modernizacije društva i masovnog tržišta, a kada ona oslabi ili je naprosto nema, tada moramo ozbiljno da se zabrinemo. Postmoderno društvo se nalazi u ozbiljnoj krizi u ekonomskom, društvenom, sociološkom pogledu. Izostaju humanistički faktori koji život čine boljim i uspešnijim. Pitanje je koliko su nam bliska Bonsieпова (Gui Bonsiepe, 1934) razmišljanja o dizajnu kao interakciji između korisnika i proizvoda - bio to predmet ili softver, kao posredniku (interface) „u složenom psiho-socijalnom i praktično – operativnom nizu postupaka odnošenja korisnika i predmeta samog“ kada u nama još odzvanjaju stavovi:

Američki dizajner Henri Drajfus (Henri Dreyfuss) početke dizajna vezuje za praistoriju. Počelo je kada je praistorijski čovek instiktivno sklopio šake da bi se na izvoru napio vode, potom je pronašao školjku kojom je zamenio šake, da bi od gline koju je pronašao oblikovao prvu posudu (Miroslav Fruht, 1995: 13). Tek sa pojavom mašina i mehaničkog načina proizvodnje stvoren je istorijski okvir za konstituisanje ideje o dizajnu, i stiglo se do percepcije po kojoj se područje dizajna najčešće vezuje za dve vrste proizvodnje: ručno-zanatski, maloserijsku proizvodnju i industrijsku serijsku proizvodnju. Dotadašnji zanatlija ili umetnik (primenjene umetnosti) našao se pred nepremostivom preprekom kako da ispuni zahteve industrijske proizvodnje s obzirom na stepen obrazovanja i svest o tehničkoj reprodukciji. Time je otvoreno pitanje obrazovanja kompetentnih stručnjaka i stvaralaca koji će biti nosioci prakse. Još pedesetih godina Neven Šegović je pisao da se radi o „umjetniku-kreatoru“ ne više kao „ukrašivaču“ nego kao integratoru industrijske proizvodnje

U godinama posle Prvog svetskog rata, širom Evrope odvijaju se procesi modernizacije, u kojima je razvoj grafičkog dizajna tekao zajedno sa fotografijom i filmom kao masovnim medijima. Novi jezik prenošenja poruke i organizovane propagande, prihvaćen je od avangardnih pokreta i grupa, ali i ruske inteligencije koja je pokrenuta futurizmom okrenula leđa prošlosti. Avangardni umetnici su videli grafički dizajn kao sredstvo širenja umetnosti. Posebno im je bila zanimljiva tipografija, ali i ostala sredstva vizuelnih komunikacija. „Koristimo sva štamparska slova, svih veličina, geometrijskih formi, boja...“ pisao je *Laslo Moholy-Nađ* (Laszlo Moholy-Nagy) 1923. godine (Richard Hoillis, *Graphic Design 'A Concise History'*, 2005: 52-68). Nosioći promena u umetnosti i dizajnu eksploatisali su fotografiju kao objektivnu formu ilustracije i poređenja slika u prikazivanju novih značenja. U isto vreme, dizajneri su uništavali fotografije i ponovo oživljavali iste slike kroz fotomontažu, koja je postala novo izražajno i kritičko sredstvo. Propagandna veština dadaista, uvežbana u ličnoj promociji, preusmerena je u predstavljanje samog dizajna kao dela socijalne revolucije u kojoj će sloboda biti povećana kroz uvećanje mehanizacije. U tipografiji su sledili disciplinovanu verziju konstruktivizma. Veličina papira i svako dizajnersko rešenje je moralo da ima strukturu izvedenu iz njegovog verbalnog sadržaja, uređenu u skladu sa ustanovljenim pravilima.² Slično je i sa ostalim avangardnim pokretima, čiji uticaji su se širili publikovanjem knjiga, publikacija i časopisa. Posebno je zanimljiva produkcija umetničkih časopisa, kako brojem naslova i primeraka, tako grafičkim oblikovanjem, sadržajem i porukama koje su bile u skladu ideologije i prakse avangardnih pokreta i grupa, u čijem okrilju su nastajali. Za Le Pota (Marc Le Pot) dizajn je „ona vrsta argumenta putem kojega se istovremeno osporava akademska tradicija lepих umetnosti prošlosti kao i ideološka jednodimenzionalnost tehnokratskog optimizma sadašnjosti i budućnosti“ (Umetnost/dizajn, 1980: 95-115).

Promene u vremenu industrijske revolucije smatra Denegri uticale su da se područje dizajna „istrigne ispod pritiska tehničko-operativnih i tržišnih uslova što ih nameću zakonitosti prvobitnog i razvijenog kapitalizma-kako bi dizajn sačuvao neka od obeležja koji čine pojam „kreativnosti“ kao neotuđenog jezgra svakog ljudskog rada“, čime se „problem dizajna dovodi u okvire pokreta kao što su Bauhaus, De Stijl ili ruski konstruktivizam i produktivizam, koji su uz pomoć umetničke prakse i uopšte oblikovne prakse predviđali prestrukturalizaciju celokupne prostorne i predmetne realnosti, što dizajnu, izvan opštih zadataka, pridaje ulogu određenog ideološkog argumenta u opštoj debati koju pokreću i vode protagonisti avangardnih pokreta“. U pitanju su „nastojanja da se dizajnu prida snaga uticaja na samog korisnika-snaga koja će voditi izgrađivanju jedne svesti o uslovima pod kojim se formira celokupna duhovna i fizička okolina (J. Denegri, *Dizajn i kultura*, 1980)“.

2 Isto 16, 52-68.

Umesto zaključka

Devedesetih godina, u sve složenijim komunikacionim procesima koji nam nameće digitalna revolucija, u medijskom i potrošačkom društvu liberalnog kapitalizma, o dizajnu se govori kao o strateškom alatu za povećanje konkurentnosti. Od prakse dizajniranja predmeta transponovan je u retoričku figuru koja obuhvata celoviti imaginativni proces, gde krajnji proizvod više nije materijalni predmet, već dizajnirani, manipulativni i potrošni podatak, zasnovan na digitalnoj tehnologiji. Kako bi to imenovao Hal Foster postao je forma iskazivanja marketinške strategije. Izmeštanjem proizvodnje sa razvijenog Zapada u druge delove sveta, kao i globalizacioni procesi, dovode do izmeštanja dizajna u industriju oglašavanja, u kome proizvod zadobija svojstvo simboličkog objekta. Strukturu tog „simboličkog“, u kojem proizvod postaje znak, a potrošnja trošenje znakova, pojedini teoretičari će nazvati simulakrumom (Bodrijar) ili društvom spektakla (Debor), kapitalom u stupnju akumulacije u kojem on postaje slika. Tako je ekonomska logika zbrisala svaki ideal trajnosti, proizvodnjom i potrošnjom predmeta upravlja pravilo prolaznosti (Ž. Lipovski, 1992).

Dizajn je tako prinuđen da u kulturi, u čijim okvirima se tokom minolog veka odvijala praksa simboličkih sadržaja, pronalazi mogućnosti za interpretaciju izvan okvira oglasnog diskursa, kao autorski utemeljeni vizuelni dijalog nove znakovnosti sa javnošću, postajući manje rezultat promišljenog oglasnog diskursa. Tako se vraća u vreme pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina, kada je grafički dizajn ukazivao da u likovni oblik pretvorena misao o nama samima je poruka koja gotovo uvek „pogađa“. Najviše kada se poistoveti sa sopstvenim misaonim likom. U pitanju su dizajnerska i značenjska razgrađivanja ideološke uspostavljene znakovnosti, svedene na redukovani govor, na suštinu poruke. U praksi oglašavanje poruka iz verbalnog zagovaranja proizvoda i usluga prelazi u domen građenja poverenja radi uspostavljanja sistema značenja, ugleda i identiteta kojim se poistovećuju proizvodi i usluge sa određenim životnim stilom, simboličkim vrednostima i zadovoljstvima.

Grafički dizajn koji se tradicionalno vezuje za štamparstvo, kada se našao u novim okolnostima, prevazišao je okvire grafike i kompetencije profesije. Transponovao se u komunikacijski dizajn, pojam koji podrazumeva dijalog između poruke, klijenta, dizajnera i publike. Prema objašnjenju Ketrin Mek Koj (Katherine McCoy, 1990) dizajneri prevode poruke u grafičko značenje prilagođeno svakom komunikacionom kanalu.

U određenju dizajna potrebno je poći i od stavova da se dizajner javlja i kao prevodilac skrivenih i nesvesnih želja i potreba potrošača koje interpretira i zastupa pred proizvođačem, tehnološki napredak proizvoda i proizvodnje dizajner mora pretvoriti u dobrobit čoveka, u ljudsko, svakodnevno dobro. Koliko god to danas bilo idealizovano njegov zadatak je da humanizuje savremenu tehnologiju proizvodnje i sve složeniju

tehničku prirodu proizvoda. Učini je „po meri i za čoveka“. Tada dizajn ne bio sveden samo na prodaju roba i usluga, na „alat za povećanje konkurentnosti“ već bi omogućio razvoj ideja, kritičkog mišljenja i društvene svesti. Bio bi u situaciji da slobodu i kreativnost autorskog pristupa suprotstavlja banalnoj predvidljivosti i komercijalnoj estetizaciji. Zadržao bi i svoj interdisciplinarni karakter.

Literatura:

- Andal, Jaroslav. (2002). *Avant-Garde Page design 1900-1950*, New York: D. G. E.
- Aynsley, Jeremy. (2000). *Graphic design in Germany 1890 – 1945*, London: Thames & Hudson, London.
- Bernik, Stane. (1989). *Plakat i znak, vodeće teme suvremenog slovenskog oblikovanja vizuelnih poruka*. Ljubljana: Art Directors Club Ljubljana/Revija Sinteza.
- Ćurčić, Branka. (2009). *Ideologija dizajna*. New York/Novi Sad: Autonomedia/Centar za nove medije.
- Dizajn (1975). Bit international (prir.) Matko Meštrović, Zagreb: Galerija grada Zagreba, broj 4.
- Denegri, Ješa. (1980). *Dizajn i kultura* (zbornik). Beograd: SIC .
- Denegri, Ješa. (1985). *Dizajn i kultura* (zbornik). Beograd: SIC.
- Fruht, Miroslav. (1981). *Industrijski dizajn*. Beograd: Privredni pregled.
- Fruht, Miroslav. (1990). *Dizajn u proizvodnji*. Beograd: Naučna knjiga.
- Fruht, Miroslav. (1995). *Dizajn/od zanata preko umetnosti do nauke*. Beograd: IP nauka.
- Heller, Steven. (2003). *Merz to Émigré and Beyond: Avant – Garde Magazine Design of the Twentieth Century*. London.
- Hoillis, Richard. (2005). *Graphic Design (A Concise History)*. London: Thames & Hudson,
- Horvat, Pintarić, Vera. (1970). *O vizuelnim komunikacijama u Jugoslaviji; (u) Oblikovanje u Jugoslaviji*, (ur) Gregor Košak, Ljubljana: Savez likovnih umetnika primenjenih umetnosti Jugoslavije.
- Galjer, Jasna. (2003). *Dizajn pedesetih u Hrvatskoj*. Zagreb: Horetzky.
- Gillo, Dorffles. (1984). *Uvod u dizajn*. Novi Sad: Svetovi.
- Kapetanović, Zlatko. (2005). *Terminološke odrednice dizajna*, 9. međunarodno savetovanje tiskarstva, dizajna i grafičkih komunikacija Blaž Baromić (zbornik), pdc. conference.grf.hr, maj 2011. godine.
- Keller, Goroslav. (1975). *Dizajn*. Zagreb: Vjesnik.
- Le Pot, Marc. (1980). *Umetnost/dizajn*, (u) *Dizajn i kultura*, Beograd: SIC, 95-115.
- Lipovecki, Žil. (1992). *Carstvo prolaznog*. Novi Sad.
- Margolin, Victor. (1989). *Postwar Design Literature, A Preliminary Mapping*, u:

- Design Discourse, History, Theory, Criticism* (Victor Margolini ed.) Chicago and London; The University of Chicago Press, p. 265-287.
- Meštrović, Matko. (1980). *Teorija dizajna i problemi okoline*. Zagreb: Naprijed.
- McCoy, Katherine. (1990). *American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography, Design Quarterly 149*. Massachusetts: The MIT Press, Cambridge, p. p. 3-22.
- Mušić A, Miroslav. (1991). *High-quality design in Yugoslavian posters*, (katalog izložbe). Belgrade: Federal administration for international scientific education, cultural and technical cooperation Yugoslavia.
- Papanek, Viktor. (1973). *Dizajn za stvarni svet*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
- Papanek, Viktor. (1973). *Dizajn za stvarni svet*, Split: Nakladni zavod Marko Marulić.
- Šuvaković, Miško (2005), *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Zagreb; Horetzky, Vlees & Beton, Ghent,
- Šuvaković, Miško. (2006). *Diskurzivna analiza*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Šuvakovic, Miško (2011), *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion Art.
- Vukić, Feđa. (1996). *Stoljeće hrvatskog dizajna*, Zagreb: Meandar.
- Vukić, Feđa. (2003). *Od oblikovanja do dizajna* (zbornik). Zagreb: Meandar.
- Vukić, Feđa. (2008). *Modernizam u praksi*. Zagreb: Meandar medija, Meandar.
- Vukić, Feđa. *Dizajn-Hrvatsko dizajnersko društvo*, www.dizajn.hr, 10. jun 2010. godine.
- Vukić, Feđa. (2012). *Teorija i povijest dizajna* (zbornik). Zagreb: Golden marketing-Tehnička knjiga.
- Woodham, Jonatham M. (1977). *Twentieth Century Design*. Oxford-New York: Oxford University Press. p 258-273.

Defining design and its phenomenal manifestations

Abstract. There are a lot of definitions, interpretations and explanations of design and its phenomenal manifestations. Nevertheless, it is predominantly relegated to the category of art, which neglects its technical-technological, economical and social characteristics that arise from its interdisciplinary character. Since design has been actualised in almost “all aspects of social activities – economic, industrial, political, social, cultural, psychological, scientific and philosophical” (Vukić), I will try, from the historical point of view, to shed light on the phenomenon of this creative activity and position it in contemporary theoretical practices; to point to misunderstandings, often even paradoxes, which occur when only creative-artistic content is considered, while its other features are neglected. I will thematize the issues about the domains that encompass design, together with its phenomenal manifestations, in order to show that it is indeed the creation that invites interdisciplinary contemplation.

Key words: design, industrial design, graphic design, art, creativity, cultural production, interdisciplinarity

Manojlo Maravić

(Ne)mogućnost primene tradicionalne filozofije, estetike, psihologije, pedagogije i sociologije igre na kritičku analizu video-igara

UDC 316.774: [004.42:794

Apstrakt. Cilj ovog teksta je da se pruži kratak prikaz nekih od najznačajnijih filozofskih, estetičkih i kulturoloških teorija igre, a zatim analizira njihova istraživačka relevantnost u kontekstu razmišljanja o današnjim video-igramama. Igra kao filozofski i estetski problem ima veoma dugu tradiciju, i još su antički filozofi od Heraklita, Platona, Plotina i Aristotela u većoj ili manjoj meri razmišljali o igri. Ipak, ta antička tumačenja igre, osim u metaforičkom smislu, ne posmatraju igru kao estetski fenomen. Tek u 18. veku igra kod Kanta i Šilera zadobija važnu estetsku ulogu. Johan Hojzinga je izneo jednu od najrazrađenijih teorija igre, koja je značajna, jer prva napušta metafizička i psihološka situiranja igre, da bi je postavila kao fundamentalni kulturni obrazac. Povratak filozofskih interesovanja za pojam igre obeležili su filozofi evropske kontinentalne filozofske tradicije – Hans Georg Gadamer i Eugen Fink. Esencijalističke teorije, ontologije i apologije igre kao slobodne, utočišta od rada, dobrovoljne, humane, van sfere korisnog, bezbrižne, autonomnog vremena i prostora, kosmičke i igre sveta teško da bi mogle odgovarati problematici savremenih video-igara.

Ključne reči: igra, video-igre, filozofija, estetika, kultura

Cilj ovog teksta je da se pruži kratak prikaz nekih od najznačajnijih filozofskih, estetičkih i kulturoloških teorija igre, a zatim analizira njihova istraživačka relevantnost u kontekstu razmišljanja o današnjim video-igramama. Da bi se iznela kritička analiza tih teorija, markiraću, kod svake ponaosob, najvažnije i najuticajnije aspekte, koje one donose, i ispitati njihovo funkcionisanje u novoj igračkoj situaciji.

Igra kao filozofski i estetski problem ima veoma dugu tradiciju, i još su antički filozofi od Heraklita, Platona, Plotina i Aristotela u većoj ili manjoj meri razmišljali o igri. Heraklitova je čuvena zagonetna rečenica: „Vreme je dete koje se igra razmeštanjem

kamičaka: kraljevstvo deteta“ (vidi kod Grlić, 1978: 45) podstakla brojne interpretacije, tumačenja i rasprave. Za Platona svet nije neka besciljna igra već umni poredak, ona se ne odnosi više na kosmičko kretanje, već na područje čulnosti. U svojim *Zakonima* on piše da je bit muzike naslađivanje i da je poput igre, jer ne donosi „...niti kakvu štetu niti korist“. Platon je prvi postavio i *pedagoško određenje igre*, pa bi prema njemu decu trebalo podsticati da se igraju u cilju dobrog vaspitanja i učenja veština. Aristotel podržava ovaj Platonov stav o korisnosti igre za decu, ali i u VIII knjizi *Politike* dodaje još jedan važan princip igre koji će do današnjeg dana ostati paradigmatški i opšte mesto u definisanju igre. Ovaj princip se odnosi na igru odraslih, koju je potrebno posmatrati kao *prekid od rada*, jer u igri se „duša opušta i uživanje joj pruža odmor“.

Ipak, ta antička tumačenja igre, osim u metaforičkom smislu, ne posmatraju igru kao estetski fenomen. U tom smislu, korisno je sačekati 18. vek, kada igra zadobija važnu estetsku ulogu. U Kantovoj *Kritici moći suđenja*, na mestu gde on pravi razliku između umetnosti i zanatstva, kaže da je zanatstvo neugodna aktivnost dok je umetnost neka vrsta igre. Suprotstavljanje igre radu, koje se javlja još kod Aristotela, posle Kanta postaje neizbežno u postavljanju estetskih i antropoloških teza o igri. Igra je za njega oslobođena posledica i odgovornosti, ona je „svrhovitost bez svrhe“. Nakon Kanta, filozof koji je ponudio razrađenu estetsku kategoriju igre je Fridrih Šiler u svojim *Pismima o estetskom odgoju čovečanstva*. Kantove ideje o igri oslobođenoj od rada su u velikoj meri uticale na Šilerove postavke. Za njega je sloboda igre je dvostruka i nalazi se između nagona za materijom i nagona za formom. Funkcija nagona za igrom je da oba nagona, nagon za materijom koji isključuje slobodu i nagon za formom koji negira zavisnost, stavi pod kontrolu i tako omogući istinsku slobodu. Tako je samo u igri ostvarena harmonija između dvostruke prirode, duha i materije, iz koje se rađa čovek. Iz ovoga proizlazi njegova čuvena teza da je tek u igri čovek čovek, odnosno da se on „igra samo kad je u pravom značenju reči čovek, i on je samo onda čovek kada se igra“ (vidi kod Uzelac, 1999: 282). Na taj način, on igru postavlja na pijedestal ljudskosti, čovek je apsolutno slobodan samo u igri, ali treba napomenuti da ova sloboda nije moralne prirode, već je ona estetska sloboda. Šiler je začeo ideju o *slobodi igre*, odnosno o autonomiji igre, o zasebnosti i *izmeštenosti igračkog prostora od realnosti* u okviru koga se sloboda ostvaruje. Igra kod Šilera kao da zauzima neku vrstu ekskluziviteta u domenu estetskog, jer je protiv njenog prelivanja na druga područja, van sfere lepog. Za njega su umetnost i politika dva potpuno razdvojena područja, dok je umetnost mesto gde se ostvaruje celokupnost čoveka, politika je rezultat parcijalnosti i ne može nadići dva suprotstavljena nagona (za materijom i za formom), a time ne može ni biti u domenu igre.

Za razliku od Šilera i Kanta, Hegel nije cenio igru kao važan estetski pojam. Prema njegovom mišljenju, poistovećivanje igre i umetnosti donosi ovoj drugoj uživanje u lakoj zabavi i prijatnosti. Ovakva primenjena i dekorativna umetnost ne bi zavređivala

filozofsku refleksiju i ozbiljnu misaonu aktivnost. Kod Hegela je vidljivo negativno određenje igre, koje je često duboko ukorenjeno u zdravorazumskim rezonovanjima o igri, ona je, dakle, *puka zabava*.

Niče je smatrao da nema igre bez slobode, suprotstavlja je radu, a cilj igre je besciljno i u tome je bliska sa umetnošću jer i ona poput umetnosti zahteva *sopstveno vreme* i prostor van realnosti. Autonomija vremena je Ničeova ideja kojoj će on dati veliki značaj tokom svog filozofskog fokusiranja na igru, ali postaće i važna odrednica za buduća razmatranja ovog problema. Igra se odvija i postoji u svom sopstvenom vremenu slobodnom od realnog toka vremena. Vreme igre je tako "ograničeno", odnosno izuzeto od funkcionalnosti, svrhovitosti svakodnevnog, linearnog toka vremena. Svet igre je „večno vraćanje istog“, a u tom večnom vraćanju nalazi se i bit umetnikovog života. Igra tako postaje kosmička struktura (što će kasnije razraditi Fink), u okviru nje se ljudskost poistovećuje sa umetničkim.

Psihološka teorija igre Herberta Spensera izložena u knjizi *The Principles of Psychology* stavlja naglasak na relacije igre i estetike. Spenserov pojam igre je interesantan, jer ga poredi s pojmom lepog i kaže da kao što se lepo ne može dovesti u vezu sa procesom korisnosti, tako je i igra oslobođena funkcionalnosti i nalazi se *iznad sfere korisnog* (još jedna važna tačka u kasnijim definicijama igre). Spenserovo naturalističko razjašnjenje zasniva se na njegovoj interpretaciji ljudske evolucije. Čovek, zahvaljujući evolucionom razvoju i povećanim sposobnostima, ne troši svu energiju na pronalaženje hrane, već mu ostaje višak koji ispunjava u igri, nagon za igrom traži svoje pražnjenje. Isto tako se i estetska delatnost javlja samo onda kada je društvo dovoljno razvijeno da mu ostane višak energije za umetničko stvaranje. Za razliku od Spenserove problematične teorije igre, iz koje se veoma lako mogu izvući evropocentrične i rasističke konsekvence, Grosova zamisao igre je da ona ima konstitutivnu ulogu u pripremanju mladih za život. Prema njegovom stavu, a na tragu Platona, ona ima veoma važnu pedagošku svrhu jer razvija inteligenciju, vežba i privikava decu na kasnije dužnosti u svetu odraslih. Igra je tako najbolji metod učenja, a da bi to argumentovao povodi se, poput Spensera, naturalističkim objašnjenjima. On pravi poređenje igre životinja, koje kroz igru uče važne veštine za svoj opstanak, s dečjom igrom, koja priprema decu za buduće pozive, pa tako se „dečak *instiktivno* igra vojnika, a devojčica se igra sa lutkom“ (vidi kod Grlić, 1978: 61). Ovdje je interesantno kako se politike identiteta, muškosti (spremanje za rat) i ženskosti (priprema majčinstva) i pozicije izvođenja društvenih uloga, naturalizuju i kako im se daje pedagoški značaj. Za definisanje igre interesantne su, iako od malog filozofskog i estetičkog značaja, ideje francuskog pesnika i esejiste Pola Valerija, gde igra postoji samo tamo gde se igrači žele igrati u cilju rasonode i gde su slobodni da iz igre izađu kada to žele. Igra je tako *dobrovoljna aktivnost*.

Johan Hojzinga je u svojoj veoma uticajnoj knjizi *Homo ludens* izneo jednu od najrazrađenijih teorija igre, koja je značajna jer prva napušta metafizička i psihološka

situiranja igre, da bi je postavila kao fundamentalni kulturni obrazac, i čak kao nešto iz čega je celokupna kultura nastala. On u prilog tezi da je igra starija od kulture uzima već poznati argument sa životinjama, ali za razliku od ranijih naturalističkih i fizioloških zaključaka on smatra da igra nadilazi te biološke funkcije. Hojzinga (1992) je ponudio jednu veoma iscrpnu definiciju igre:

„Sa formalnog stanovišta možemo, dakle, igru u zaključku nazvati slobodnim djelovanjem za koje osjećamo da ‘nije tako zamišljeno’ i da je izvan običnog života te da i usprkos tomu može igrača potpuno zaokupiti, uz koje nije vezan nikakav materijalni probitak a niti se njime stječe ikakva korist, koje protječe u vlastitom i određenom vremenu i prostoru, koje se odvija po određenim pravilima i oživotvoruje društvene veze, a ono sâm rado se obavlja tajnom ili se preoblačenjem izdvaja od običnog svijeta kao nešto zasebno“ (str. 19).

Iako su nesumnjivo i prethodni mislioci primetili bezinteresnost igre i autonomnost vremena i prostora, Hojzinga je istakao “postojanje pravila” kao ključnog elementa igre, pa se tako ovaj princip može uzeti kao njegova odrednica u definisanju igre. “Ostvarivanje društvenih veza” nije bila zanimljiva tema za filozofe pri određenju ovog pojma, te je stoga ona takođe Hojzingin doprinos. On u svojoj knjizi opisuje razne oblike igre i njihova značenja u jeziku, pravu, ratu, znanju, filozofiji i kulturi, ali nije propustio ni priliku da spomene da je osobina igre „duboko usidrena u estetičkom“ (Huijzinga, 1992: 10) U estetskom smislu najviše je posvetio pažnje odnosu igre i pesništva jer je *poiesis* funkcija igre. Pesništvo se nalazi sa druge strane ozbiljnog, ono izvire iz igre, svetih igara društvenih rituala prosidbe, takmičenja i svečanosti. Muzika je, kao i igra, sa one strane nužnosti, a sa njom deli iste elemente kao što su ritam i harmonija. Sa druge strane, veze između igre i likovnih umetnosti su labavije, dok se pesništvo, muzika i ples ostvaruju u izvođenju, u radnji koju Hojzinga naziva igrom, likovna umetnost je ograničene slobode, jer je upućena na mogućnosti materijala i to stvaranje proizvodi trajan rezultat bez ponavljanja.

Hojzingina teorija je pre svega kulturološke prirode, a to je prema rečima Danka Grlića (1978) upravo njeno ograničenje, jer ovaj nije uspeo da prosledi svoju misao „do nekih kozmoloških i ontoloških teza“ (str. 67). To se može posmatrati i obrnuto, odnosno da je Hojzinga, za razliku od njegovih filozofskih prethodnika, “prizemljio” igru u područje društva i kulture, gde joj je možda i mesto, i da je baš to njegov najveći uspeh.

Francuski teoretičar Rože Kajoa u knjizi *Igre i ljudi* analizira fenomen igre sa sociološkog aspekta. U njoj je evidentan Hojzingin uticaj jer i Kajoa (1979) igru posmatra kao važan društveni obrazac, pa tako „jedna civilizacija i unutar nje jedno doba, mogu biti karakterizirani svojim igrama.“ (str. 9). On se u najvećoj meri slaže sa prethodnom

Hojzinguom definicijom i kaže da je igra: slobodna, izdvojena, neizvesna, neproduktivna, propisana i fiktivna. U pogledu samog definisanja igre Kajoa nije napravio veliku promenu u odnosu na prethodnike, ono što je kod njegove teoretizacije najznačajnije jeste iznošenje klasifikacije igara. On predlaže četiri kategorije: 1. *agon* – takmičenje (sportska takmičenja, šah, klikeri itd.); 2. *alea* – igre na sreću (kockanje, rulet, lutrije itd.); mimicry – prerušavanje (igranje uloga, scenske umetnosti) i 4. *ilinks* – zanos (vrteška, ples, hod po konopcu). Sve igre iz tih kategorija mogu se još raspodeliti između dva suprotna pola, sa jedne strane nalazi se *paidia* – neobavezna igra radi zabave (nestašluk, slobodna improvizacija, nekontrolisana fantazija, a sa druge je *ludus* – disciplinovana paidia (podvrgavanje proizvoljnim konvencijama, postavljanje prepreka).

Kajoa, kao i Hojzinga, pre njega, nije postavio ontološka pitanja o biti same igre, o njenom pojmu. Njegov pristup nije filozofski, već sociološki, on govori o raznim aspektima igara, a postavljena klasifikacija igara, kojoj je posvetio najviše pažnje, često će biti citirana od strane budućih istraživača ovog problema.

Povratak filozofskih interesovanja za pojam igre obeležila su dva filozofa evropske kontinentalne filozofske tradicije – Hans Georg Gadamer i Eugen Fink. Hans Georg Gadamer je u svojoj knjizi *Istina i metoda*, a u okviru razmišljanja vezanih za ontologiju umetničkog dela i njenu heremenautiku, istraživao pojam igre kao estetski fenomen. Kao ključnu tačku u razmatranjima tog problema uzima *razdvajanje pojma igre od subjektivnog značenja*, a upravo je to subjektivno značenje zauzimalo važnu mesto kod Kanta i Šilera. Gadamer (1978), u tom smislu kaže: „Kad u vezi s iskustvom umjetnosti govorimo o igri, onda pod igrom ne mislimo na ponašanje ili čak na duševno raspoloženje stvaraoca ili onoga koji uživa, a pogotovo ne na slobodu nekog subjektiviteta koji se aktivira u igri, već na sam način bitka umjetničkog djela“ (str. 131). Na taj način igra ima svoju bit nezavisnu od svesti igrača. Da bi pokazao kako igra ne zavisi od subjektiviteta, već da je igra sama subjekt, Gadamer se okreće primerima iz njene upotrebe u jeziku. Prilikom korišćenja leksema igra se uvek misli na neko kretanje „tamo-amor“ koje nije orijentisano prema nekom cilju, pa se može govoriti o igri valova, igri komaraca, igri reči itd. Bitak igre je tako blizak bitku kretanja prirode, a smisao igre je, poput bitka prirode, ispunjenje i samopredstavljanje. Kako se do smisla igre može doći iz odnosa prema bitku umetničkog dela, pokazuje na primerima iz oblasti pesništva, drame i tragedije. Bitak umetničkog dela, poput igre, ne može se odvojiti od njegovog predstavljanja, od izvođenja i samoprikazivanja.

Gadamerov pojam igre i njegova relacija s bitkom umetničkog dela spada u red najpodrobnije razrađenih estetičkih određenja igre. Problem koji se javlja u vezi sa tom teorijom je ograničenje koje ona sama sebi nameće, odbacujući subjektivitet igrača. Njegova teorija je filozofski konzistentna i korisna za ontološka tumačenja igre, ali odbijajući da uvrsti subjekta igre u svoja razmišljanja, učinio ju je irrelevantnom za sociokulturni pristup ovom problemu.

Eugen Fink nastavlja nit nemačke filozofske tradicije i njenog interesovanja za pojam igre. Igru smatra legitimnim filozofskim problemom koji u potpunosti treba da uvaži *bezbriznost i naivnost igre* (integralne elemente suštine igre). Fink igru, u svoj njenoj naivnosti, vidi kao dostojan predmet filozofije, a problemi koje istražuje vezani su za karakter nestvarnosti igre, relacije igre i drugih ljudskih životnih područja, ontološko i metafizičko preziranje igre (igra kao mimezis), mitski kult igre, kosmičku simboliku igre, igru bogova, igru sveta itd. Njegova tumačenja odnosa čoveka i sveta u igri imaju odlike fenomenološke metodologije, pa je tako čovek kroz igru otvoren prema svetu i ne postoji van njega, a njegov bitak sadrži u sebi tu otvorenost. Fink se suprotstavio duboko ukorenjenim stavovima da je igra suprotna od rada, da je pauza od rada, nazivajući ih “najpovršnijim” shvatanjima igre. Ipak, sledeća tvrdnja ga svrstava među one teoretičare koji se čvrsto drže dogmatizma o autonomiji igre, ona je autoreferencijalni pojam, odnosno: „Smisao igre nije nešto drugo od igre – igra nije sredstvo, oruđe, nije prilika da se izrazi neki smisao. Igranje je u samom sebi i kroz samu sebe smisleno“ (vidi kod Božović, 2003: 29).

Esencijalističke teorije, ontologije i apologije igre kao slobodne, utočišta od rada, dobrovoljne, humane, van sfere korisnog, bezbrižne, autonomnog vremena i prostora, kosmičke i igre sveta teško da bi mogle odgovarati problematici savremenih video-igara. Naravno, može se reći da prilikom igranja video-igre imamo na raspolaganju slobodne izbore, želimo da se razonodimo i odmorimo u pukoj zabavi, pobegnemo u neku drugu realnost. To, međutim, ne bi bio kritički pristup tom problemu. Video-igre obezbeđuju nove prostore društvenosti čiji su virtuelni svetovi modusi postojanja savremene realnosti i društvenih, kulturnih i ekonomskih odnosa. Simulirani visokotehnološki prostor, u kojem se igra događa, ne može biti autonoman u vremenu kada simulacija postaje ključni kriterijum doživljaja realnosti rata, političkih odnosa i društvenih zajednica u okviru kojih cirkuliše kapital, gde se obrazuje, trenira za vojsku, reprezentuje Drugi i propagandno deluje, ali i uživa u uranjanju u virtuelni svet, povratnoj sprezi i teleprisutnosti. Video-igre su novi *medij/sredstvo*, nosilac poruke, ali i uranjajuća virtuelna sredina u kojoj se naše telo proteže. Prostorna izmeštenost video-igre od realnosti može se shvatiti samo u površnom smislu, kao odigravanje koje se dešava u izdvojenom virtuelnom prostoru generisanom na monitoru, ali prostor video-igre svakako nije odvojen od društvene realnosti, on nije apolitičan i autonoman, u okviru njega dešavaju politike reprezentacije i identiteta, on se preliva u kulturni prostor, postaje predmet moralnih kritika, umetničkog i političkog delovanja. One su visokoestetizovan *medij/sredina*, na čijoj proizvodnji rade brojni umetnici: dizajneri, scenaristi, muzičari, glumci, režiseri i drugi. Prostor video-igre je i mesto stapanja subjekta i objekta, igrača i zastupnika koji tokom igranja postaje njegova telesna ekstenzija i sa kojim igrač ostvaruje kiborški odnos.

Ostaje malo važnih filozofskih odrednica koje bi bile primenjive u današnjoj novoj igračkoj situaciji. Jedna od njih je Platonova ideja da igra može poslužiti kao pedagoška aktivnost. Ovaj koncept, koji su kasniji teoretičari i pedagozi rado prihvatili nalazi svoj politički prostor u produkciji obrazovnih video-igara, ovoga puta pod nazivom *edutainment*. U današnjoj kulturi slike, gde se interpretacija slike vidi kao nova vrsta pismenosti, one su multisenzorni prostori: digitalne slike, zvuka, a ponegde i taktilnosti u kojima se odvijaju u većoj ili manjoj meri razrađeni narativi. Hojzingin uvid u značaj pravila koristan je kada se govori o bilo kojoj igri, a naročito o video-igramama jer su njena pravila tehnološki, a to znači, algoritamski određena. Njegova ideja o uspostavljanju (*oživljavanju*) društvenih veza je, takođe, nezaobilazna tema kada se govori o virtuelnim onlajn svetovima kao prostorima društvenosti. U Kajoinu kategorizaciju igara moguće je uklopiti neka žanrovska određenja video-igara i deliti ih na polove suprotstavljenog binarnog para – *ludus* i *paidia*. Međutim, ta vrsta formalne analize i strukturalističke dokse nije pogodna u istraživanju kontekstualnih i ideoloških značenja video-igara. Svet igre i sama igra jeste kontekst manifestovanja disperzivne političke moći i označiteljskih praksi u kojima se konstruišu koncepti patriotizma, neprijatelja, američkog vojnika, obrazovanja, umetnosti, zdravlja, ženskih, muških, crnačkih, belackih, tehnoloških, zavisničkih i potrošačkih identiteta, čija algoritamska pravila mogu poslužiti kao metafora ideološke strukture, a interpelacija igrača kao interpelacija subjekta.

Da se igranje video-igre ne svodi na prekid od nužnosti ili rada govori činjenica da se danas mnoge igre koriste u obuci radnika („World of Warcraft“), profesionalnih vojnika („America’s Army“), ali i to da širom sveta, zahvaljujući internetu, mnogi igrači zarađuju igrajući. Iz navedenih primera proizlazi da igranje nije sasvim dobrovoljna aktivnost izvan sfere korisnosti, koja je sama po sebi smislena i bez ikakve materijalne dobiti. Postojanje sopstvenog vremena je isto, na prvi pogled, prihvatljiva teza jer svaka video-igra poseduje unutrašnje vreme sa kojim se može manipulirati, i u tom formalnom smislu ono je podložno analizi. Ono, u Ničeovom smislu, nije izuzeto od realnog toka vremena. Vreme u video-igri poseduje dualnost, pa pored unutrašnjeg zahvata i realno vreme koje igrač provodi za kompjuterom (Juul, 2004). Možda bi se njegova ideja o igri kao “večnom vraćanju istog” mogla vulgarizovati i porediti sa večnim vraćanjem sačuvane pozicije u video-igri, ali toj vrsti spekulacija u kritičkoj analizi nema mesta. Gadamerovo insistiranje na uklanjanju subjekta igrača iz analize pojma igre ne može pomoći ni istraživanju društvenog aspekta, ali ni u fenomenološkoj analizi video-igara, u smislu fenomenologije tela subjekta. Njegovo shvatanje kretanja “tamo-amo” kao suštine igre, koje se odvija i bez igrača, jako je široko postavljena kategorija da bi bila podesna za jednu kritiku video-igara, i navodi na mistifikacije pojma igre, gde je onda sve igra.

Kod većine pomenutih filozofskih teorija uspostavljene relacije između igre i estetskog, može poslužiti zalaganjima za umetnički legitimitet video-igara, ali te

analogije su sasvim površne, jer ne posmatraju igru kao umetnost, već obrnuto umetnost kao igru. Ipak, duga tradicija ukazivanja na preplitanje ta dva područja, može da oslabi argumente onima koji smatraju da su video-igre samo igre i da kao takve nemaju veze s pojmom umetnosti.

Uzimajući sve to u obzir, smatram da su potrebni novi metodološki pristupi analizi video-igara jer su i one novi prostori društvenosti, one su medij (istovremeno sredstvo i sredina). Stoga esencijalistički filozofski pokušaji određenja pojma igre po sebi, samo odvlače pažnju od kritičkog odnosa prema video-igramama. Od svih navedenih, danas se najčešće citiraju, u semiološkim, ludološkim, naratološkim i generalno kulturološkim analizama, teoretičari Kajoa i Hojzinga jer su oni *spustili* ili *uzdigli*, zavisi iz kog ugla se posmatra, igru u područje društva i kulture, gde je njeno funkcionisanje i najubedljivije. To sve ne znači da je filozofija nepodesna za razmišljanje o problemu video-igara, već da je potrebno napraviti izbor i odabrati "alat" ne samo među onim teorijama koje eksplicitno govore o pojmu igre, već i među onim drugim, a tu, pre svega, mislim na Merlo Pontijevu fenomenologiju tela, a zatim i na novu fenomenologiju Masumija i Hansena. Diskurzivni okviri se kreću od naučnih semioloških, ludoloških, naratoloških, socioloških, psiholoških, estetičkih, fenomenoloških, pedagoških i kulturoloških teorija do militarističkih, moralističkih, umetničkih i industrijskih društvenih konteksta. Pored toga, zasluge Šilera, Šlegela, Ničea, Gadamera, Finka i drugih, uglavnom, nemačkih filozofa, kada je reč određenju pojma igra su nesporne. Oni su pokušali da o igri misle ozbiljno, da joj (u manjoj ili većoj meri) daju centralno mesto u svojim filozofskim istraživanjima i tako joj pruže legitimitet relevantnog naučnog problema. U tom smislu, njihova filozofija ima svoje mesto u izučavanju igre, bez obzira na predznak koji ona nosi sa sobom.

Literatura:

- Božović, R. (2003). *U traganju za dokolicom*. Podgorica: Pobjeda.
- Gadamer, H. G. (1978). *Istina i metoda*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Grlić, D. (1978). *Estetika III: smrt estetskog*. Zagreb: Naprijed.
- Huizinga, J. (1992). *Homo ludens*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Juul, J. (2004). Introduction to Game Time. In Wardrip-Fruin, N. & Harrigan, P. (Eds.), *First Person: New Media as Story, Performance and Game* (pp. 131-133). London: The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.
- Kajoa, R. (1979). *Igre i ljudi: maska i zanos*. Beograd: Nolit.
- Uzelac, M. (1999). *Estetika*. Univerzitet u Novom Sadu.

(Im)possibility of applying traditional philosophy, aesthetics, psychology, pedagogy and sociology of play to critical analysis of video games

Abstract: The aim of this paper is to give a short review of some of the most significant philosophical, aesthetic and cultural theories of play, and thereafter to analyse their research relevance in the context of reflection on today's video games. Play as a philosophical and aesthetical problem has had a long tradition and even the ancient philosophers ever since Heraclitus, Plato, Plotinus and Aristotle have more or less been thinking it. Nevertheless, those classical interpretations of play, except for their metaphorical sense, did not consider it as an aesthetic phenomenon. It was only in the 18th century that play received an important aesthetic role in Kant's and Schiller's works. Johan Huizinga has presented one of the most elaborate theories of play, which is important as it abandons metaphysical and psychological positioning of play, to establish it as a fundamental cultural pattern. The return of philosophical interest for the concept of play has been marked by philosophers of continental European philosophical tradition – Hans-Georg Gadamer and Eugen Fink. Essentialist theories, ontology and apologies of play as free, a refuge from work, voluntary, humane, outside the sphere of utility, careless, with its autonomous time and space, cosmic and world play, could hardly correspond to the problem area of contemporary video games.

Key words: play, video game, philosophy, aesthetics, culture

Драган Стојменовић

Модел антипокрета: зачудност у телу филма

UDC 791.2

Анстракт. Предмет истраживања садржан је у квалитативној мизансценској анализи специфичног модела *антипокрета* и његовог третмана динамизма у кадру. Естетско-теоријски образац француских теоретичара и аутора, одговара на питања развоја експресије покрета у кадру техником онеобичавања и деаутоматизације аудиовизуелног материјала. Сагледавање модела покрета, конципираног развојем француске филмске теорије и праксе, одређује хипотетична питања: Какве специфичности обликује естетско-перцептивна организације модела *антипокрета*? Какав утицај има експериментални приступ покрету у кадру француске авангарде на развој модерне филмске уметности?

Кључне речи: антипокрет, зачудност, *ostranenie*, *Док Париз спава* (1925), *Прошле године у Маријенбаду* (1961)

„Филм, тај парадоксални ‘сведок некретања’, живи од покрета, од свега оног што мења своје место и изглед.“

Боро Драшковић (Драшковић, 1984: 102)

Суштина уметничког спектакла на биоскопском платну одређена је структуром естетичко-перцептивног модела покрета. Модел се састоји од организације сценопластичности мизанкадра, кинематографског мизансцена (кореокадра) и дубинског мизансцена. Осмишљеним динамизмом кадра, који се *умножавањем покрета* транспонује у *целокупно* „тело филма“, антологијски аутори успевају да дугометражни играни филм поставе на пиједестал тоталне уметности, формирајући осећање *зачудности*, промишљајући другачију стварност и гледаочев нови поглед на свет.

Шездесетих година 20. века, француски структуралисти, међу осталима, Бремонд (Claude Brémont), Барт (Roland Brathes), Женет (Gérard Genette), инкорпорирали су неколико формалистичких појмова у своје теорије, али појам *зачудности* није закупљивао њихову пажњу. Овакво занемаривање концепта вероватно је последица утицаја Романа Јакобсона на француској интелектуалној сцени. У предговору његовог дела “Теорија књижевности”, он са лингвистичког аспекта, помало уопштено, третира модел динамизма, критикујући „формалистичку“ идеју зачудности, као уметнички клише:

„Било би погрешно да се идентификују као откриће, или чак суштина „формалистичке“ мисли, клишеи о томе шта уметност треба да уради, шта би било да се ствари изнова погледају, да се деаутоматизују тако да постају зачуђујуће (*ostranénie*), док, у ствари, суштина треба да се налази у поетском језику. У *динамичном односу* међу означитељем и означеним, као и међу знаком и концептом.“ (Oever, 2010: 101)

Управо *динамичан однос* међу означитељем и означеним, онеобичен полиекспресијом покрета у кадру, дефинише кинетички образац, сачињен од комбинације спољашњег (механичког) и унутрашњег (садржинског) динамизма, који представља суштински естетски модел филмске уметности.

Динамизам филмске уметности, изражен онеобиченим моделом покрета у кадру, француска поставангарда преводи у нови ниво технике зачудности, као постструктуралистичког односа *спољашњег* „знака“ и *унутрашњег* „концепта“. Упркос чињеници о доминатном елементу покрета, гледалац о њему, чулно перципирајући филм, уопште и не размишља. Он га природно когнитивно прихвата и чулно осећа. О покрету гледалац почиње да свесно размишља онда када покрет у кадру – изостане. У таква филмска средства, као поставангардно моделовање технике зачудности, спада и појам „антипокрет“. Сценска експресија *непокретности ликова* као модел покрета, може се наћи у техникама јапанског *Но* театра, где се маске демона онеобичавају специфичним мизансценом обликованим акцентованим „непокретностима“ ликова у сценском простору (Драшковић, 1984:102). У филмској уметности статички ликови су хипотетички незамисливи. Да би се драмски ликови емотивно остварили, није им потребно само временско трајање, као на пример у ликовној уметности, где се непокретан приказ може посматрати неограничено. Глумачки контекст драмске акције условљен је физичким кретањем протагониста. Покрет у кадру доминантан је перцептивни доживљај гледаоца. Међутим, можемо да анализирамо непокретност ликова у „телу филма“ моделом *антипокрета*.

Као претходница поставангардног модела антипокрета, Рене Клер (Rene Clair) је 1925. покушао да „дигне у ваздух Париз“ (Gillett, 1978:28) са краткометражним филмом *Париз који спава* (*Paris Qui Dort*). У филму, Рене се поиграва са просторно-временском дијегезом, као релативним чиниоцем филмског тока, обликујући је као онеобичену технику антипокрета ликова. На почетку, јунак филма се буди, и излазећи на улицу, схвата да је време стало у 3:25. Планета Земља се зауставила. Низови кадрова приказују разне актере, као да су уснули, зачудно „замрзнуту“ у опустошеним просторима чувених париских тргова и булевара. (Сл. 01)



Сл. 01 *Still*: „Замрзнуту“ приказ трке полицајаца и сумњивца, док их главни јунак додирује зачуђен „заустављеним“ (анти)покретом ликова; Рене Клер, *Док Париз спава* (*Paris Qui Dort*, René Clair, 1925)

Професор Х, схватајући да мора „пробудити свет“, дуготрајним израчунавањем помоћу математичких формула и дијаграма, успева да покрене време, изражено филмским медијем, тиме потврђујући супериорност аналитичког научног ума над материјом. Покренуто време трансформише заустављене ликове, додајући им најбитнији елеменат просторно-временског тока: покрет. Планета покреће своју ротацију и, одједном, замрзнуту ликови враћају се у ритам својих ужурбаних кретњи париске свакодневице. На крају, аутор јунаковом недоумицом отвара питање: Да ли је све био фантазмагорични сан или онеобичена реална могућност?

Ренеов авангардни филм *Док Париз спава*, аналоган је моделу антипокрета коју ће наставити да развија француски редитељ Ален Рене (Alain Renais) у сарадњи са сценаристом Алан Роб Гријеом (Alain Robbe-Grillet) у филму *Прошле године у Маријенбаду* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961). Фикција дугометражног остварења обликована моделом *антипокрета*, значајно ће утицати на већину антологијских редитеља друге половине 20. века. Непокретност ликова, реализованих замрзнутим позама и ставовима глумаца, карактеристична је за

већину секвенци овог филма, који је успео да, својом естетиком антипокрета, придобије и публику и критичаре.¹

У Ренеовом филму, генерална статичност драмских ликова, изражава се редукованим физичким покретом глумца. Такву *генералну* статичност фигуре (*антигестус*) у „телу филма“, у контексту *примарног покрета*, означимо, у овој анализи, термином *антикиногестус*. Глумачки израз зачудно укоченог покрета сагледан као антикиногестус, постигнут је истрајавајућим позама и ставовима актера, који, „замрзнути“ у времену, испуњавају акциони оквир кадра.

У овом филму, карактеристичан је и сценарио Алан Роб Гријеа, који је за све сцене у филму, осим уобичајених упутстава у вези са декором и локацијама, одредио и глумачки гест и прецизан покрет камере. Сценарио је публикован као књига снимања (*ciné-novel*), илустрована сваким појединачним кадром у филму. Грије истиче да је, док је писао сценарио за филм, имао тачну визуализацију (Calder, 1962: 6) своје јединствене филмске идеје, која нам, у свом третирању антикиногестуса актера, презентује теоријски модел *антипокрета* у кадру. Иако није присуствовао самом снимању филма, знао је да редитељ Рене има исту идеју, и да ће се у филму доминантно испоштовати „гвоздена“ књига снимања. Једино тако могао се приказати израчунат и до тада невиђен зачуђујући визуелни динамизам.

Стил филма је својеврсна реминисценција стила „немог“ филма, управо евоцирајући поменути Ренеов филм *Париз који спава*. Атмосфера „немог“ филма реализована је продукцијом филма у црно-белој техници, као и стилским костимом и глумачком шминком, која је одисала гламурозним временима „немог“ филма, краја двадесетих година 20. века. Стил „немих“ филмова евоциран је у атмосфери барокног хотела и ликовима са својим антинатуралистичким позама. Хипнотички и сањив, *Маријенбад* је надреалистичка пародија холивудске мелодраме, романсирана висока мода са узнемирујућим и непознатим „осећајем у стомаку“.

Неизвесност и забринутост надреализма *Маријанбад*-а постаје парадигма савременог наративног дугометражног играног филма, симболишући двосмислено животно окружење, конструисано екстравагантно мрачним стилским мотивима. Линчов (David Lynch) надреализам „трага“ за атмосфером *Маријенбада*. Овај утицај је видљив и у његовом остварењу *Унутрашње краљевство* (*Inland Empire*, 2006). Атрибут „висока мода експерименталног филма“ (Kael, 1965:186), који се односи на *Маријенбад*, испољава креативност генералног естетског доживљаја аутора, који је премијером филма лансирао и дефинисао стил високе моде савременог западног друштва. Док је радио на филму, Рене је сарађивао са познатим светским

¹ Међу многим освојеним наградама филм добија и „Златног лава“ на Филмском фестивалу у Венецији, 1961. године, и утиче на француске ауторе Варду (Agnès Varda), Маргариту Дурасову (Marguerite Duras) и Жака Ривета (Jacques Rivette), као и на многе референтне ауторе филма у свету.

дизајнерима и модним фотографима. Већину костима за *Маријанбад* дизајнирала је Коко Шанел (Coco Chanel). Као „претенциозни уметнички филм“, *Маријанбад* је имао генерални медијски утицај. Такав стил изазвао је продукцију хиљада модних телевизијских реклама Келвина Клајна (Calvin Klein). Окарактерисан као „претенциозан филм“, отворено је испољавао амбиције и самосвест о својој „важности“ (Gramas, 2010).

Филм представља конструисану загонетку завођења, која се (не)решава у мелодрамском троуглу неименованих ликова. Неиндентификовани актери (као и ликови Рене Клера у *Париз-у који спава* – Доктор Х, итд.) тиме апострофирају симулакрумско конструисану природу сопственог идентитета. Према речима сценаристе Гријеа, филм је чиста конструкција, без референтног оквира, који је изван свог сопственог постојања. Три лика немају одређена имена ни на екрану, ни у генералијама – у општим филмским скриптама означавају се само словима. Аутори филма ликове третирају мање као личности, а више као загонетне симболе, који представљају једну од непознатих вредности у алгебарској једначини. Неименовани лик „Х“, са изгледом класичне холивудске филмске звезде, кога игра Ђорџо Абертази (Giorgio Albertazzi), покушава да убеди безимену лепотицу „А“, коју тумачи Делфина Сејриг (Delphine Seyrig) да су били у љубавној вези пре годину дана, у сличном грандиозном хотелу. Трећи лик, господин „М“, кога је сугестивно одиграо Саша Питоф (Sascha Pitoeff), могући је муж или стални партнер, који има доминантан ауторитет над госпођом „А“. Господин „М“ има упечатљив изглед са троугластим лицем, високих јагодица, дубоко постављених очију и „суптилним“ вампирским изгледом *overbite*. Музика у филму, коју потписује Францис Сејриг (Francis Seyrig), даје генералну атмосферу забринутости и неизвесности. Композиције изведене на оргуљама, подсећају на реквијем и стварају језу постморталне атмосфере.

Место радње филма је елегантни замак, преиначен у гранд-хотел са баштама, у којима је жбуње обликовано у стерилне геометријске облике. Иновативна *сценопластичност* кадра, изражена је контрастним и надреалним сенкама објеката и људи. У једној од сцена у екстеријеру, у хотелском врту, посматрамо веома издужене сенке протагониста, као у касно поподне. У исто време, сенке геометријски обликованог жбуња су врло кратке, што ствара другачији утисак о времену – да је подне. Контраст величине сенки људи и објеката ствара неприродну визуелизацију природног окружења, суптилно онеобичавајући перцепцију гледаоца.

Филмом нас води хомодијегетички филмски наратор (представља учеснике аудитивним средствима), који описује простор и догађаје. Прича наратора се понавља незнатним надопуњујућим садржајем, наизглед откривајући гледаоцу нове детаље. На почетку филма, док се камера покреће лаганом вожњом кроз

празан ентеријер монументалног здања, наратор уводи гледаоца у причу мантричким реченицама, описујући визуелни лавиринт ходника у сјају масивних кристалних лустера.

Континуирани покрет камере, уз хомодијегетичког наратора, динамизује хладну статичност архитектонске конструкције. Наратор: „...у том огромном раскошном барокном хотелу, где се бескрајни ходници настављају неми, пусти, претрпани суморним хладним намештајем... црним огледалима, сликама у тамним тоновима, стубовима...“ Аутор, и визуелно и аудитивно, инсистира на архитектури богате барокне орнаментације, претварајући саму палату хотела у живу замрзнуту личност, која је неми сведок нејасне и заборављене прошлости. У хотелској палати су гости у елегантним скупоченим оделима, одајући хладан и вештачки конвенционалан манир суздржаног и колоквијалног геста.

Модел антипокрета аутор примењује и на ликове и на неживе објекте. Рене статичност ликова претвара у динамичност, приказујући паралелно разговор главних актера у ентеријеру хотела и монументални кип, који доминира у екстеријеру хотелског врта. (Сл. 2)



Сл. 02 *Still: антипокрет* статичних кипова паралелан је *антигесту*су протагониста (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

Барокни кип чине узвишене фигуре античких богова, приказаних у суптилном додиру, својим гестом и ставом јасно показујући емотивну везу, као божански атрибут универзалне љубави, замрзнуте у окамењеној вечности. Као и протагонистима филма, каменим фигурама се погледи не укрштају, иако својим ставом изражавају заједнички емотивни динамизам. Кинематографским мизансценом непомичност кипова третира се покретом крана, константном „вожњом“ визуелно се истражује монументално вајарско дело из различитих углова. Овим поступком се статичним објектима даје вредност чулне експресије тако да се чини да њихови камени ликови кинематографски „оживе“, иако су фиксирани у симулакрумској временско-

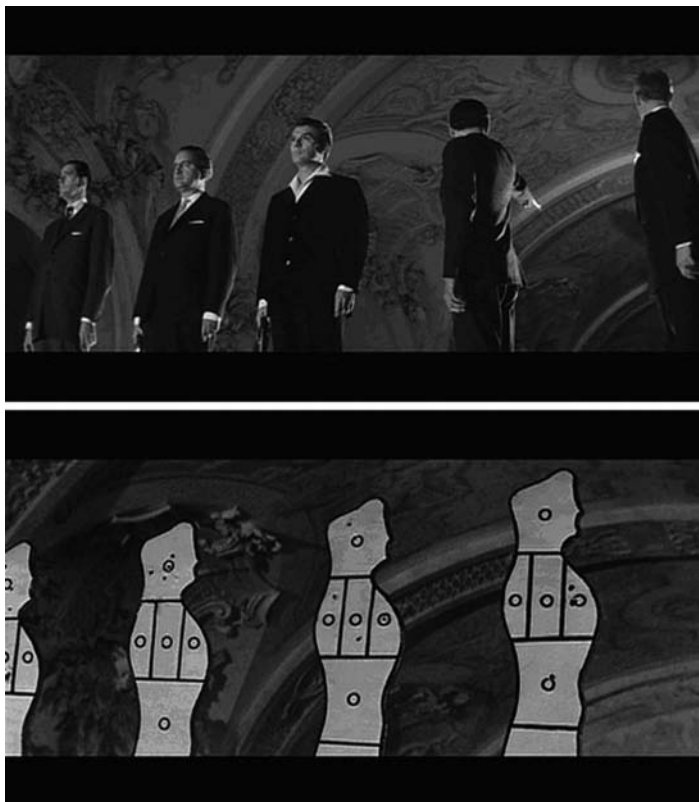
просторној димензији кадра. Секвенца је формирана паралелном монтажом барокних фигура камених кипова и антигестуса „окамењених“ протагониста, у аудитивном амбијенту мистично-реквизитских тонова оргуља.

Специфичност кинематографског мизансцена (кореокадра) садржана је, такође, у антигестусу актера, који је у непрестаном садејству са кретњом камере. Својим покретом, камера континуирано мења углове, тиме остварујући варијабилност тачке посматрања, која узрокује сталну променљивост планова у кадру. „Вожња“ камере остварује се у континуитету током већег дела временског трајања филма. Камера „путује“, пративши ентеријер хотелске палате и њен раскошни врт. Ликови се крећу спорим покретима и замрзавају се у позама, тако да сваки изненадни покрет глумца производи емотивно-визуелни шок.

Ликови у елегантним костимима, третирани садејством дубинског мизансцена и кинематографског мизансцена (кореокадра), са променљивим угловима камере и изменом планова, аналогни су Хичкоковим (Alfred Hitchcock) остварењима. Дизајн дуге „лагане“ возње камере хладним стерилним простором хотела, такође препознајемо у Кјубриковом *Исијавању* (*The Shining*, Stanley Kubrick, 1980). Сценопластика *Маријенбад*-а, коју сачињавају сјај кристалних лустера и блесак одраза монументалних огледала у барокним салонима са скупоченим намештајем, асоцира на амбијент трансцендентне спаваће собе у последњим сценама филма *Одисеја 2001* (*2001: A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968).

У неким сценама *Маријенбад*-а покрет камере поклапа се са брзином покрета глумца. У једном од наративних климакса, камера прати заједнички ход господина „Х“ и госпође „А“, у шетњи ходницима палате. Када госпођа „А“ убрза свој корак, желећи да напусти друштво господина „Х“, камера, такође, убрза своју кретњу према актерима. Убрзаним кораком господин „Х“ је стиже, и у тренутку када се обоје заустављају, симултано, зауставља се и покрет камере. Покрет камере и условна статичност актера, имају заједнички ритам. Покрет камере поклапа се са ритмом унутрашњих стања ликова, тиме појачавајући степен емоције и емпатијске идентификације гледаоца са сценским догађањем.

Константна динамичност камере узрокује код гледаоца својеврсно отупљивање осећаја перцепције генералног секундарног покрета. *Покретна* камера снима *статичне* објекте или ликове и тако прави ревнотежу динамике у кадру. Када се равнотежа динамике у кадру поремети, у смислу статичне камере и ангажованог глумачког геста, добија се ефекат шока антипокрета, који гледаоца уводи у *зачудну* природност измењене стварности. Рене користи ефекат статичне камере, правећи равнотежу *умноженом гесту* протагониста, у сцени вишеструког активирања пиштоља, са јукстапонираним кадровима геста пуцња и погођених мета постављених у низу. (Сл. 03)



Сл. 03 *Stills*: Јукстапонирани мизанквadrати умноженог геста пуцања у низ мета; *L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961

Док чујемо звук куцања сата, непознати протагонисти, међу којима је и господин „Х“, идентичним симултаним гестовима наглог окрета тела и пружањем руке која наводи пиштољ, испуцавају метке у умножену мету, у облику силуета људи. Умножени гест пуцања спаја се, јукстапонираним резом, са низом постављених мета, дајући осећај вишеструке динамичне путање испаљеног метка. (Сл. 03)

У мелодрамском наставку нарације, господин „Х“ изнова покушава да убеди госпођу „А“, са све већим очајањем, да све напусти и оде са њим. За то време, њен ауторитивни сапутник заокупљен је играњем друштвене игре Ним, започињући је са гостима салона на његову иницијативу. Аутор развија паралелно радњу интимизираних односа господина „Х“ и госпође „А“, са радњом господина „М“, који се забавља на играчким столовима салона.

Ним је верзија математичке игре стратегије, у којој два играча наизменично уклањају објекте из различитих колона. Варијанта Нима коју посматрамо у више наврата у *Маријенбаду* играна је још у античком добу. Проф. Чарлс Боутон (Charles

L. Bouton), са Универзитета Харвард, дао јој је име Ним, развивши комплетну теорију игре 1901. (Berlekamp, 1982). *Маријенбад* приказује друштвену игру као парадигму динамичне загонетке у којој се налазе актери. Игра симболише и сигуран губитак, који се као психолошки мотив транспонује у мелодраматични троугао актера филма. Ним припада ткз. *misère game* играма (Ebert, 1999), јер онај који узима последњи објекат – губи, што је супротно конвенционалним играма, где обично онај који последњи узима објекат и побеђује. Финални сукоб господина „Х“ и господина „М“ кулминира, управо, у игри Ним. (Сл. 4)



Сл. 04 Сукоб протагониста, у математичкој игри стратегије, постављених у антикиногестусу који је изражен и на осталој групи гостију салона (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

У математичком двобоју, у коме константно и доминантно побеђује „М“, психолошки се доказује безнадежност добитка и награде коју симболизује госпођа „А“. (Сл. 3) Наизменично уклањање објеката са играчког стола чини кадар динамичнијим. Иако се чују различити предлози о стратегији, од присутних гостију који посматрају дуел, „М“ увек побеђује. Реч „ним“, такође, означава ротирање за 180 степени, транспонујући се у симбол емотивног ротирања мелодрамског троугла. После биоскопске дистрибуције *Маријенбада* друштвена игра Ним постаје значајан симбол француског новог таласа.

Иако Рене успева да целину филма конструише односима дубинског мизансцена и кинематографског мизансцена (кореокадра), добијеним из варијабилности покрета камере и антигестусом протагониста, у наративним климакса филма, као у сцени умноженог геста пуцања из пиштоља, ипак се користи методом јукстапонираног реза обликованог мизанкадром. Стил „монтаже атракције“ суптилно и селективно је изражен у неколико драмских климакса. Управо та редукција, јукстапонираних кадрова у целокупном трајању филма, доприноси естетици монтажног реза. Сукобљеност кадрова контрастним

гестовима посматрамо и у сцени која приказује смех гопође „А“, паралелно са смехом непознате даме у салону. Изненада, смех непознате госпође прелази у крик госпође „А“, који се доводи у везу са крупним кадром разбијене чаше. Следи приказ *умноженог геста* у секвенци крика госпође „А“, сачињеног од вишеструко понављајућег крупног кадра њене ужаснуте гримасе. Супростављеност кратких резова Рене користи и у мисаоним флешбековима Господина „Х“, изражених у кратким, изразито контрастним кадровима госпође „А“. Финално, мотив умноженог геста посматрамо и у вишеструко понављаном кадру госпође „А“, која гестом раширених руку као да жели да загрли гледаоца. Инсистирајуће понављајући кадар реализован је „вожњом“ камере, која јој убрзано прилази од средњег до крупног плана, симулирајући зум као елемент мизанкадра. (Сл. 5)



Сл. 05 Мизанкавадрат умноженог геста, госпође „А“ (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

Маријенбад – филмска Рубикова коцка, представља наративно-визуелни механизам преплитања, где су докази приче који се нуде противречни, а извештаји које прима гледалац – контрадикторни. Рене даје његово објашњење филма: „За мене је овај филм покушај, и даље врло груб и веома примитиван, да се приближи сложеност мисли, њеног механизма.² Кристофер Нолан (Christopher Nolan) у филму *Мементо* (*Memento*, 2000), користи естетику механизма мисли и меморије у просторно-временској варијабилности коју генерише и *Маријенбад*. *Мисаоне слике* које се одвијају унутар ума хомокинематографикуса, аналогне су мизанквадратима антипокрета *Маријенбада*, који у својој ланчаној реакцији, рефлексивно стварају ритам човековог мисаоног универзума. Публика прихвата

2 Из интервјуа објављеног у *Cahiers du Cinéma*, „Alain Resnais: arpenteur de l’imaginaire“, Paris: Ramsay, 2008, стр. 105-106, цитат: „Ce film est pour moi une tentative encore très grossière and très primitive, d’approcher la complexité de la pensée, de son mécanisme“.

надреално расположење двосмислености и самоиспитујуће збуњености. Аутор, познат по изради саморефлексивних филмова, унутрашњег (садржинског) динамизма је Жан-Лик Годар (Jean-Luc Godard), док самоиспитујући естетски модел *Маријенбад*-а, такође, допире до филмских модела интернационалних фигура, као што су Ингмар Бергман (Ingmar Bergman) или Фредерико Фелини (Federico Fellini). Унутрашњи динамизам живота у *Маријенбаду*, представљен као одраз сна у огледалу, аналоган је *Соларису* (1972), Андреја Тарковског (Andrei Tarkovsky), који је, као аутор, имао великог утицаја на Бергманову филмску естетику. Амерички филмски критичар и гостујући професор Универзитета Харвард, Елвис Мичел (Elvis Mitchell, 2004) држи предавања о вези између *Маријенбад*-а и *Соларис*-а, док британски глумац и писац Дејвид Мичел (David Mitchell) пише о њиховим когнитивним ефектима и просторно-временским утицајима мемеорије и пажње.

Маријенбад, у својој математичкој умноженој енигми, у више равни, аналогно се односи према авангардној естетици Брагаљиног филма *Thaïs* (Anton Giulio Bragaglia, 1917). Непознати индентитет личности анологан је симулакрумској метаморфози главног лика Таис. Рене изјављује да је инспирацију лика госпође „А“ имао у лику модне иконе Лулу, из немачке „неме“ мелодраме *Пандорина кутија* (*Die Büchse der Pandora*, Georg Wilhelm Pabst, 1929). (Сл. 06)



Сл. 06 Илустрације - постери: *позе и ставови* компаративних модних икона: „Таис“ (*Thaïs*, Anton Bragaglia, 1917), „Лулу“ (*Die Büchse der Pandora*, Georg Pabst, 1929) и „Госпође А“ (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961)

Лулу, који тумачи Лиса Брукс (Louise Brooks), бивша је плесачица кабареетског варијетеа. Њена заводљивост и неспутана природа води је у спиралу сопствене пропасти, кулминирајући у финалном загрљају хорор-звезде Џека Трбосека, несвесна животне опасности. Лиса Брукс ликом Лулу постаје модна икона, и

утиче на стил и дизајн високе моде. Рене узима фигуру и модел фризура Лулу, као и салонске екстравагантне костиме, транспонујући те елементе у визуелни стил *Маријенбада*. Мотив плеса у *Маријенбаду* провлачи се у заводљивој игри протагониста у салону хотела. Брагаљин лик Таис, такође представља симболичку лозу плесачица и куртизана, са својим егзотичним перјем и бројним грандиозним костимима трансценденталне анти-диве.

Сва три поменута филма користе мотив огледала, као самоиспитујуће рефлексије менталне димензије ликова. Сценопластичност кадра обликује се вишедимензионалношћу огледала, која својим умноженим одразима остварују специфичну динамичност у кадру. Заједнички образац третиран у сва три поменута филма је и мелодрамски троугао, представљен социолошком парадигмом вишег сталежа. Троугао љубавника, вољене особе и ауторитивне личности, представљајући пример антрополошких архетипова Клода Леви-Строса (Ebert, 1999), поменути аутори третирају на иновативан и нековенционалан начин.

Рене, за разлику од авангардних аутора, не користи филмску технику за изазивање емоција код публике или да би их укључио у причу. Његов циљ је сасвим супротан. Он жели да отуђи публику, избегавајући да је сувише приближи елитистичком свету филмске уметности. „*Маријенбад* је филм који носи маску“ (Harris, 2008), а испод те маске, као код Брагаљине футуристичке анти-диве Таис, налази се нови низ, још загонетнијих образаина. Надреална атмосфера и иконични ликови без реалног модела, дефинишу се метаморфозом животних маски, трансформишући их по потреби док егзистирају у својој умноженој симулакрумској димензији.

Такви филмови могу да изгледају „тешко“, ако покушамо да им наметнемо традиционалну хроно-логичну структуру протока звука и слике. Ако их посматрамо неоптерећени наративним конвенцијама, они нас уводе, путем непредвидивих и вишеструких коридора људске меморије и жеље, у уметничку надградњу онеобиченог модела *антипокрета*. *Маријенбад* постаје „инструктивни вокабулар модерног филма“ (Hadžismajlović: 69). *Маријенбад* не пристаје на жанровску дефиницију наративног психотрилера, он је у својој надреалистичној пародији холивудске мелодраме вештачка уметничка надоградња. Дефиниција Леона Мусинака (Léon Moussinac): „филм – математички однос бројева“ (Stojanović, 2011:317), *Маријенбад* третира у иновативном смислу математичких непознатих вредности, које овлапоћује на нов, зачуђујући начин.

Закључак

Развојем „звучног“ филма, покрет у кадру, мења свој принцип авангардне јукстапозиције кадрова, у технику *дубинског мизансцена*, попримајући другачији облик колизије и организације динамичких сила. Конципира их променом планова по дубини кадра у садејству са сценполастичним елементима. Визуелни импресионизам, трансформише се у кинематографски надреализам. Као врхунац онеобичавања покрета у дубинском мизансцену, француска модерна, дефинисала је облик модела *антипокрета*.

У Ренеовом остварењу, генерална статичност драмских ликова, изражава се редукованим физичким покретом глумца. Глумачки израз зачудно укоченог покрета *антикиногестуса*, постигнут је истрајавајућим позама и ставовима актера, који, замрзнути у времену, испуњавају акциони оквир кадра.

Закључује се да надреализам *Маријанбад*-а сагледан као парадигма савременог наративног дугометражног играног филма, симболизује двосмислено животно окружење, конструисано екстравагантним стилским мотивима. Неиндентификовани актери тиме апострофирају своју симулакрумско-конструисану природу сопственог идентитета.

Специфичност филмског мизансцена садржана је у *антикиногестусу* актера, који је у непрестаном садејству са кретњом камере. Покретом, камера континуирано мења углове, остварујући тиме варијабилност тачке посматрања, која узрокује сталну променљивост планова у кадру. Дакле, *покретна* камера снима *статичне* објекте или ликове и тако прави ревнотежу динамике у кадру. Када се равнотежа динамике у кадру поремети, у смислу статичне камере и ангажованог глумачког геста, обликује се ефекат *шока антипокрета*, који гледаоца уводи у *зачудну* природност „конверзоване стварности“. Међутим, као контрибуција авангардној јукстапозицији, ова техника је суптилно примењена у генералном току филма. Иако, Рене успева да целину филма конструише дубинским мизансценом, добијеним из варијабилности покрета камере и антикиногестусом протагониста, у наративним климаксама филма, као у сцени умноженог геста пуцања из пиштоља, ипак, прибегава методу јукстапонираног монтажног реза. Управо та редукција јукстапонираних кадрова у целокупном трајању филма, доприноси естетици авангардног монтажног реза. Рене, за разлику од авангардних аутора, нема интерес да се филмском техником користи за изазивање емоција код публике или да их укључи у причу. Његов циљ је сасвим супротан, он отуђује публику, стварајући филмску рубинову коцку, решену само од стране „одабраних“.

Маријанбад, као „вокабулар модерног филма“, дубински мизансцен, структурира инверзивним покретом у кадру. Ту је приказ статичан, а камера динамична. Овај

однос развија у толикој мери да постаје најважнији чинилац филмског дела као његово доминатно стилско обележје. Аутор супериорно демонстрира естетски модел антипокрета, трансформишући га у *основну структуру* филмског текста. Укидање кретања ликова не егзистира само за себе, него ствара конструкцију анти-филмског поступка, не негирајући саму суштину кинематографије, него изненађујуће, откривајући њене изражајне могућности. *Антикиногестус* ликова, не осиромашује њихов покрет, него га, управо, дефинише - својим присуством. Модел *антипокрета* обликује естетско-перцептивни ефекат *зачудности* у телу филма.

Литература:

- Amengual, *Conversation with Trauberg*; „Futurism/Formalism/Feks“, уредили: Ian Christie and John Gillett, British Film Institute, 1978.
- Berlekamp R. Elwyn, *Winning Ways for your Mathematical Plays*, Academic Press, New York, 1982
- Драшковић Боро, *Повратак филму (покрет/кинематограф/снови)*, Поља бр. 300, фебруар 1984, Нови Сад
- Gramas Shannon, *Film Dunce: Last Year at Marienbad*, May 25, 2010/ <http://spectrumculture.com/2010/05/film-dunce-last-year-at-marienbad-1.html> >11.12.2013
- Grillet Alan Robie, *Last Year at Marienbad: a Ciné-Novel*: by John Calder, London, 1962
- Kael Pauline, *I Lost it at the Movies*, Atlantic Monthlay Press, Boston, 1965
- Last Year as Marienbad*/ <http://www.allmovie.com/move/v28413> >11.12.2013
- Mitchell Elvis, предавање проф. Мичела споменут у чланку: *Risky Business*, February 13, 2004/ <http://odeon.typepad.com> >11.12.2013
- Mitchell David, информације у чланку: *Twisted Tales Cognitivism and Narrative Distortion*,/ <http://www.zenoshrdlu.com/zenotwiat.htm> >11.12.2013
- Ebert Roger, *Last Year at Marienbad (1961)*, 30. May, 1999/ <http://rogerebert.suntimes.com/apps/pbcs.dll/article?AID=/19990530/REVIEWS08/905300301/1023> >11.12.2013
- Oever Annie van den, *Ostrannenie in french Film Studies*; „Ostrannenie“, Amsterdam Univesity Press, 2010
- Polizzott Mark, *Last Year at Marienbad: Which Year at Where?*/ <http://www.criterion.com/current/posts/1177-last-year-at-marienbad-wich-year-at-where> >11.12.2013

Hadžismailović Vefik, *Pokret u kadru*, SINEAST бр. 104

Harris Mark, *Marienbad Returns, Unsettling as Ever*, January 13, 2008/ http://www.nytimes.com/2008/01/13/movies/13harr.html?_r=0 >11.12.2013

Resnais Alain, *Cahiers du Cinéma*, из објављеног интервјуа: „Alain Resnais: arpenteur de l’imaginaire“, Paris: Ramsay, 2008

SINEAST, *Pokušaj enciklopedijske sistematizacije izražajnih sredstava filma*, SINEAST, бр. 4

Stojanović Dušan, *Dr Dušan Stojanović: Magija filma (Članci kritike, ogledi)*; „YU film danas: jugoslovenski filmski časopis“, godina XXIV, broj 3-4 (100/101), jesen-zima 2011

Anti-movement model: ostranenie in the body of the film

Abstract. The subject matter of the analysis is part of a qualitative *Mise-en-scène* analysis of a specific model of *anti-movement* and its treatment of dynamism in film frame. The aesthetic-theoretical framework of French theorists and authors, answers the questions on the development of expression of movement in frame, by techniques of defamiliarising and deautomatising audio-visual materials. Comprehending the treatment of the phenomenon of the movement conceived by French film theory and practice development, determines hypothetical questions: What features are formed by the aesthetic-perceptive structure of the *anti-movement* model? What is the influence of the French avant-garde experimental approach to movement in frame on the development of modern film art?

Key words: anti-movement, defamiliarization, *ostranenie*, *While Paris Sleeps* (1925), *Last Year at Marienband* (1961)



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Срђан Радаковић

Анимирани филмови „Неопланта филм“ као колатерарна штета *Великог транспорта*

UDC 778.5(497.11)

Анстракт. У раду се доноси детаљнији увид у мање познате информације о дебаклу филма *Велики транспорт* Вељка Булајића због којег су, након заосталих дуговања који је продуцент – „Неопланта филм“ имао према страним копродуцентима, у тајности продавана права на анимирани филмове Борислава Шајтинца, Зорана Јовановића, Николе Рудића и Радивоја Ивановића, аутора који данас представљају стуб развоја српског анимираног филма. Шест важних краткометражних анимираних филмова, насталих у Новом Саду до средине седамдесетих година XX века, уз три дугометражна играна филма, послужили су за срамно покривање дела неиспуњених обавеза које је „Неопланта филм“ имала према једном од копродуцента филма *Велики транспорт*, фирми „Lanterna editrice“ из Рима.

Кључне речи: Неопланта филм, анимирани филм, Драшко Ређеп, Зоран Јовановић, Борислав Шајтинац

Када се 1985. године у медијима почела формирати слика о величини финансијске катастрофе филма *Велики транспорт* Вељка Булајића и филмског предузећа *Неопланта филм*, сензационализам који су вести производеле, заправо није био много другачији од оног којим је преамбициозан почетак продукције филма званично најављен. Већ 1982. године, у љубљанском *Телексу* на пример („Колико ће коштати ‘Велики транспорт’?”, 1982), појављује се текст који веома прецизно описује читав продуцентски захват, сложеност уговора са интернационалним партнерима и обавезе према њима, а на крају антиципира крајње велики новчани износ који је потребан да би се исплатили обимни трошкови производње филма: „Булајић опет снима спектакл – забележили смо у 21. броју *Телекса*. Том приликом објавили смо цифру коју је нашем београдском сараднику Бранку Вуковићу навео директор организације филма Милан Цветковић: ‘Велики транспорт коштаће преко 15 милијарди динара! Продуцент филма, новосадска *Неопланта*, потписао је два уговора о копродукцији са филмским кућама Incovent Inc. из Лос Анђелеса

и *Lanterna editrice* из Рима. Укупна партиципација страних партнера износи 1,8 милиона долара. На овај начин смо већ унапред обезбедили дистрибуцију филма у читавом западном свету'. (...) Фирма *Incovent Inc.* се постарала за суфинансијера – корпорацију *Sherwood Productions* из Лос Анђелеса, и ова је у *Велики транспорт* инвестирала нешто између осамсто хиљада и једног милиона долара (тачну цифру Црнетић није казао) (...) Према уговору, Булајић је обавезан да припреми америчку верзију филма 'Велики транспорт'. Зваће се 'The Courageous' (храбри) и, како је утврдио Црнетић, неће се много разликовати од основне верзије (...) У кооперацији са *Неоплантом*, италијански копродуцент не учествује са фиксним новчаним уделом, већ тако што обезбеђује конкретне услуге: 'Ми смо обезбедили, на пример, глумца Хелмута Бергера'. (...) Италијански копродуцент предвиђа да ће на крају његова финансијска партиципација износити око 1,3 милиона долара. За узврат, Лантерна ће добити право дистрибуције за Италију и за целокупно шпанско језичко подручје' (стр 1-5).

Дакле, југословенска јавност је веома рано била упозната са свим детаљима филмског пројекта *Велики транспорт* и зато је разумљиво што се, у данима када је афера досегла климакс, њена пажња најпре усмерила ка највећем финансијском скандалу, губитку судског спора пред међународном арбитражом, због којег је Неопланта морала америчком партнеру, корпорацији Шервуд (*Sherwood*), да исплати више од три милиона долара и тиме оконча своју егзистенцију. Главни кривац, с разлогом је посумњано, био је редитељ Вељко Булајић који за америчког копродуцента није довршио насинхронизовану верзију филма на енглеском језику до датума утврђеног уговором. Релативно брзо, до медија су стизале и информације да је Вељко Булајић намерно опструирао овај важан део продукције филма, јер је, у суштини, тесно сарађивао са Шервудом и за ту сарадњу био новчано стимулисан. Оног часа када је амерички партнер схватио да зарада филма неће ни приближно повратити уложена средства, уз Булајићеву „консултантску“ помоћ направио је план да уложена средства поврати тужбом против Неопланте због чињенице да енглеска верзија филма није урађена у траженом року. Почетак разоткривања афере данас се може пронаћи у писму које је 7. II 1985. године из Неопланте хитно упућено тадашњем високом политичком функционеру Војводине, Бошку Крунићу: „Друже Бошко, у документацији с арбитраже у Лос Анђелесу која нам је достављена, управо смо нашли признанице на доларске износе које су 7. јула 1982. године (Дан устанка народа Србије, рођендан Мирослава Крлеже, датум проналаска парне машине) од америчког партнера примили Вељко Булајић (20000 USA\$) и Младен Коцеић (2500 USA\$). Приложене су и копије доларских чекова, који гласе на име /Булајић: 20 чекова по 1000 USA\$; Коцеић: 3 чека, од којих 2 по 1000 USA\$ и 1 по 500 USA\$. (...) Занимљива је формулација намене 'мита' за Булајића: *marketing consulting* заправо значи стручњак, или саветник, за тржиште,

за пијацу. То значи да смо ми усред наше филмске екипе, у *Великом транспорту*, имали плаћену пету колону 'Шервуда', који је њима саветовао шта да чине против нас, који је био њихов упосленик, који је ишао њима на руку око тржишта, рокова снимања и испоруке филмова, и других погодности којима би довео у предност 'Шервуд'. Све је заправо много озбиљније него што смо пре годину дана мислили и слутили. Ради се о драстичној продаји интереса југословенског продуцента, земље, филма, идеје (...)“¹.

Потпуно је разумљиво зашто је након ових сазнања медијска пажња била усмерена ка главним протагонистима америчке афере, најпре редитељу филма Вељку Булајићу, а затим и директору *Неопланте*, Драшку Ређепу. Не треба губити из вида да је спор са америчким копродуцентом био само један од бројних спорова који су се ланчано, један за другим или истовремено, дешавали, и природно је да је оновремени посматрач свих догађаја био, у најбољем случају, потпуно збуњен. Тужбе су долазиле са свих страна и у једном тренутку било је актуелно више од десетине судских спорова у којима је Неопланта учествовала, попут: арбитраже са Шервудом, спора са ЈНА због дуговања, потраживања студија „Барандов“ из Чехословачке, опет због дуговања, спор са дистрибутером – „Кроација филмом“, два имовинска спора са Вељком Булајићем, спор по меничној тужби Новосадске банке итд. Дакле, јавност је била потпуно презасићена великом количином негативних информација које су пратиле пласман *Великог транспорта* иако је сâм филм, у суштини, имао добар пријем код домаће публике. У светлу свих догађаја у сенци је остао један који апсолутно није имао везе с Вељком Булајићем, већ искључиво с првим човеком *Неопланте*, Драшком Ређепом, и који је на *бизаран* начин окончао двадесет година дугу традицију професионалне производње анимираног филма у Новом Саду. Тај догађај, из данашње перспективе, најбоље показује колико је била лоша тадашња културна политика, и доказује да је статус и положај аутора анимираних филмова у Војводини био, једноставно, трагичан.

Реч је о скандалозној, тајној продаји три играна и шест анимираних филмова и права на њих, због неиспуњавања обавеза Неопланте према италијанском копродуценту филма *Велики транспорт*, фирми Лантерна едитриче (Lanterna Editrice) из Рима коју је заступао адвокат Ђани Масаро. Но, пре анализе тог скандала, важно је обратити пажњу на још неке чињенице. Наиме, у време када се клупко преваре почело одмотавати, најактивније личности у Неопланти биле су Трифу Дору, Мирко Бартуловић и Лазар Хацић, тим који је од врха власти добио

1 Реч је о писму које је са ознаком „поверљиво, на руке“ упућено Бошку Крунићу 7.11.1985. године и данас се може пронаћи у Архиву Војводине под сигнатуром Ф430/73. Преостала документација „Радне организације за производњу филмова Неопланта филм“ данас се чува у Архиву Војводине под сумарним инвентаром Ф430. Сви документи су разврстани у кутије на којима се налази сигнатура. Због прегледности, у раду ће се наводити само опис документа или име аутора документа, датум настанка документа и сумарни инвентар са сигнатуром.

задатак да, у својству принудне управе (прецизније – „привременог пословодног органа“), оконча пословања Неопланта филма и детаљно истражи све околности везане за производњу филма *Велики транспорт*. Њихов задатак није био нимало лак имајући у виду да су морали да омогуће довршетак појединих филмова који су били у току израде, поједине стопирају, а да су, при том, сви рачуни *Неопланте* били увелико блокирани. Поред тога, у веома кратком временском року, имали су и задатак да формирају коначну слику о пословању Неопланте из различитих углова, највише правних и финансијских. Трифу Дору је у поменутом триу био једини из света филма, јер је имао богато искуство као дугогодишњи уредник филмске редакције на ТВ Нови Сад, и разумљиво је да је његов обим посла био незнатно већи. Најважнији, тежак задатак који је пред собом имао по доласку у Неопланту, био је довршавање снимања филма *Живот је леп* Боре Драшковића који је реализован у копродукцији *Неопланта филма* и *Унион филма* из Београда. Услед финансијског колапса Неопланте, Трифу Дору се довијао на најразличитије начине како би се доснимавање наставило, обећавајући финансијска средства којих, у том тренутку, апсолутно није било.

Након што је, ипак, успео да обезбеди од врха тадашње власти у Војводини невелика средства за доснимање (највише захваљујући разумевању Нандора Мајора, члана председништва САП Војводине), а затим и за пласман филма *Живот је леп* на фестивале у Пули и Венецији, Трифу Дору је са својим сарадницима направио први извештај о раду привременог пословодног органа радне организације *Неопланта филм* за период од 1. априла до 31. маја 1985. године и предао га као материјал за тридесету седницу Покрајинског комитета за образовање и културу тадашње САП Војводине. У том, веома обимном извештају, осим детаљног приказа спора с америчким копродуцентом, налазио се и део (Трифу, 1985, Ф430/73) који је представљао дефинитиван одговор на околности у којима је шест краткометражних анимираних филмова Неопланте заувек отуђено: „У Риму 2. и 3. III 1982. др Драшко Ређеп, Вељко Булајић и адвокат Неопланте Раде Микијељ потписују са Ђани Масаром измене и допуне предуговора, који се морао модификовати због уласка америчког партнера у копродукцију и сукоба њихових интереса с правима која су већ уступљена Лантерни. Иначе, не постоји никакав тројни акт (Неопланта – Лантерна – Шервуд) о копродукцији, већ је *Неопланта* паралелно преговарала и са једним и са другим, чиме је практично себе ставила између две ватре. Након тога се 9. IV 1982. године у Лос Анђелесу потписује уговор Неопланта – Шервуд, у коме *Неопланта* нетачно наводи да је Лантерна едитриче већ потписала уговор са Хелмутом Бергером. На то је Лантерна едитриче упозорава телексом од 19. IV 1982. године. Тим телексом се почињу компликовати односи са Лантерном. То се могло и очекивати, јер почетком преговора са Американцима Неопланта третира свог дотадашњег италијанског партнера као нужно зло. Због првобитно датих

превеликих права Лантерни едитриче, Неопланта мора да јој чини даље уступке како би повратила права за територије СР Немачке, Аустрије, Бразила и Порторика (које траже Американци) и да би Лантерну едитриче ‘убедила’ да ангажује скупљег Хелмута Бергера уместо два италијанска глумца. У таквим околностима 22. IV 1982. године др Драшко Ређеп потписује уговор са Лантерном едитриче у коме се укупна цена Великог транспорта процењује на 12 милиона долара, а учешће Лантерне са 250 хиљада долара. Нити Неопланта то документује неком предкалкулацијом цене филма, нити Лантерна то доказује уговором са Хелмутом Бергером и другим документима. У пратећем писму уз тај уговор Неопланта се обавезује да Лантерни уступи и прода сва права за два играна филма, која уопште нису њено власништво (*Битка на Неретви* и *Сарајевски атентат*, оба у режији Вељка Булајића). Све то рађено је три дана пред почетак снимања. Користећи ту ситуацију, Лантерна део својих обавеза према Бергеру пребацује на Неопланту. Убрзо затим, 8. VI 1982. потписују се измене и допуне претходног уговора, да би већ 11. VI 1982. Ђани Масаро испоставио рачун Неопланти за своје адвокатске услуге око ангажовања глумца Хелмута Бергера (што је иначе обавеза Лантерне) на износ од 13.500 долара. Неопланта на основу писма свог адвоката из Београда Радета Микијеља од 23. VII 1982. године уплаћује динарску протувредност те суме у износу од 655.163,10 динара Ђани Масару на штедну књижицу под шифром код ‘Југобанке’. У току и након снимања филма, Масаро и Лантерна стално истичу да су имали већа давања око ангажовања Хелмута Бергера (мада то ничим не документују), а да *Неопланта* није испунила све своје (многобројне) обавезе, пре свега у погледу поменута два играна филма. Тако долази до склапања новог уговора 3. II 1983. године у Риму, где се као трећи потписник појављује и фирма Berkley Establishment из Вадуза (Лихтенштајн), која је наводно помогла Лантерни у њеним повећим давањима. Ту услугу треба да надокнади Неопланта уступањем временски неограничено и за читав свет три југословенска играна филма:

Стићи пре свитања, у режији Александра Ђорђевића, продукција *Неопланте*
Човек кога треба убити, у режији Вељка Булајића, продукција Јадран филм и
Поглед из поткровља, у режији Бернарда Феина, копродукција Јадран филма из Загребa и ЛАТ из Минхена,

као и шест анимираних филмова у продукцији Неопланте:

- *Модел*, режија Зоран Јовановић
- *Правац*, режија Зоран Јовановић
- *Црни дани*, режија Никола Рудић и Раде Ивановић
- *Једнакост*, режија Никола Рудић и Раде Ивановић
- *Рат и мир*, режија Никола Рудић и Раде Ивановић
- *Пут суседу*, режија Борислав Шајтинац.

Уколико не испоручи ове филмове, Неопланта се обавезује да плати укупно 5.400.000 динара, колико се уговором процењује њихова укупна вредност. Након неколико ургенција Лантерне и Берклија, и након што се уговором са Јадран филмом откупљују играни филмови *Човек кога треба убити* и *Поглед из поткровља*, 20. IX 1983. свих тих девет филмова се декларишу приликом царинења у Новом Саду као материјали од *Великог транспорта*. Својим приватним аутомобилом Срђан Илић, делегат продуцента, односи их у лабораторију у Цирих. За разлику од Јадран филма, који је у својој лабораторији издублирао негатив филма *Човек кога треба убити*, *Неопланта* није имала средства да то учини, већ трајно извози своје оригиналне материјале наведених филмова. У њеном поседу остају само већ коришћене копије, тако да су ови филмови практично за сва времена отуђени из наше културне баштине (...)“.(стр.12-14).

Дакле, ангажовање једног глумца и нерашчишћена права и обавезе према италијанском копродуценту, уз крајње сумњиве финансијске трансакције, били су довољан разлог да се девет филмова једноставно „преда“ на даљу експлоатацију уступањем оригиналних негатива. Колико је читава прича била криминална не мора се додатно објашњавати имајући у виду да *Неопланта филм* никада није била регистрована за обављање спољнотрговинских делатности, осим у случају пословног удружења са *Југославија филмом* преко којег су одређене финансијске трансакције са „Sherwood“-ом до тада и биле реализоване. (Другим речима, поменута пословања са фирмом „Lanterna editrice“ одвијала су се без *Југославија филма*.) Закон је прекршен и због чињенице да је Драшко Ређеп склапао уговоре чије су одредбе биле у супротности са оновременим споразумом о односима у области филма између СФРЈ и Републике Италије који је важио од 1968. године.

Но, изнад тих законских проблема, налазило се одсуство било какве одговорности Драшка Ређепа, уз запрепашћујуће непоштовање аутора филмова и њихових анимираних остварења². Јер отуђени краткометражни филмови, гледано из данашње перспективе, нису само важни због фестивалских успеха које су белажили, већ због чињенице да се њихови аутори данас налазе у бројним светским издањима из области историје филма, а већи део поменутих дела у сваком случају представља основу, полазиште за изучавање развоја анимираног филма у Србији.

Најпре је важно подсетити се да је Никола Рудић творац првог цртаног филма у Србији, филма *Човек од креде* који је при Авала филму (у „Студију за анимирани филм – САФ“) реализовао са Николом Мајдаком 1963. године. Након што је 1965.

2 Аутори филмова нису имали ни најмању представу о догађајима о којима је реч. Аутор овог текста се уверио да је, на пример, Борислав Шајтинац тек недавно, 2013. године, сазнао све детаље тог скандала. Током вишемесечне приватне преписке, коју су аутор овог текста и господин Шајтинц водили, показало се да су најважнији детаљи афере „великог транспорта анимираних филмова“ остали у мраку архива.

године Авала филм прекинула рад „Студија за анимирани филм“ и тиме узроковала његово „пресељење“ у Културни центар Београда, Никола Рудић је са колегом из часописа *Јез* Радивојем Ивановићем, уз друге заљубљенике цртаног филма попут Зорана Јовановића (задржимо се само на већ поменутих ауторима), у новој институцији покушао да створи боље прилике за континуитет стваралаштва на пољу анимације. Ипак, ни у овом центру њихове амбиције нису биле задовољене јер су, релативно брзо (Мунитић, 1999), опет почели да оскудевају у условима за рад: „Реализујући бројне рекламе за београдску телевизију и узалуд настојећи да преко ‘САФ Културног центра Београда’ остваре неки сложенији ауторски пројект, Рудић и Ивановић формирају слободну продуцентску групу ‘Атеље анимираниог филма – АФ’ при ‘Удружењу примењених уметника Србије’. Филмове пласирају преко пословног удружења ‘Југославија филма’, преко београдске телевизије, путем откупа – преко продуцената као ‘Дунав филм’ (‘Аплауз’-1968, ‘Концерт за Њ.В.’-1968, ‘Анатомија’-1970) или ‘Неопланта’ (*Црни дан* – 1969, *Рат и мир* – 1970, *Једнакост* – 1973), а неке (*Црвенкапа* – 1968) приказују и дистрибуирају у сопственом аранжману.“ (стр. 29).

Другим речима, важно је подсетити се да је Неопланта „стала“ иза филмова *Црни дан*, *Рат и мир* и *Једнакост* када су били завршени, а да је њихов настанак резултат изузетног ентузијазма и енергије који су, у врло скромним, кућним условима, претварани у анимирание секвенце. Од поменута три остварења Рудића и Ивановића највише пажње је привукао филм *Рат и мир*, највероватније због своје аутентичности; у њему су оригинално покренуте и размаштане сликарске визије Милића од Мачве: „На чудним, фантастичним сликама Милића од Мачве одиграва се радња једне исто тако чудновате приче...“³. Филмови *Црни дан*, *Рат и мир* и *Једнакост* су узимали учешће на бројним фестивалима, али нису освајали велике награде, јер су имали прејаку конкуренцију, у годинама у којима су настајали остајали су у сенци великих успеха које су бележили Борислав Шајтинац, Никола Мајдак и Зоран Јовановић⁴. Ипак, прегледом доступне

3 Документација *Неопланта филма* из првог периода, од оснивања 1966. године до краја 1971. године, данас се чува у Матици српској. Видети више у: „Неопланта филм документација за интерну употребу 66-71“. (1971). стр. 123

4 *Црни дан* је настао 1969. године када и *Извор живота* Николе Мајдака и Борислава Шајтинца. Познато је да је, поред *Сребрне медаље Београда* на Југословенском фестивалу документарног и краткометражног филма у Београду, *Извор живота* освајао прве награде и, на пример, у Чикагу, Локарну, Мамаји, Тампереу... Филм *Није птица све што лети* Борислава Шајтинца је 1970. године је поставио све анимирание филмове у други план због освајања награде “*Carpen D’Avino*” и специјалног признања жирија на фестивалу у Оберхаузену. На сличан начин, 1973. године доминира Зоран Јовановић, који са филмом *Заставе* осваја прво „Златну медаљу Београда“ на Југословенском фестивалу документарног и краткометражног филма у Београду, а затим и две награде у Оберхаузену: специјалну награду главног жирија, а затим и признање католичког жирија.

документације (Неопланта документација 66-71, 1971) види се да је филм *Црни дан* донео *Неопланти* значајну добит од продаје у иностранству иако је сврстан у четврту категорију покрајинског фонда, док је филм *Рат и мир* био несумњиво успешан, сврстан је у другу категорију фонда, а на Југословенском фестивалу краткометражног и документарног филма у Београду добио је и продуцентску награду. Филм *Једнакост* је, за разлику од филма *Заставе* Зорана Јовановића који је настао исте, 1973. године, реализован без средстава Покрајинске заједнице културе која су, у оно време, била нужна за осигурање довршетка производње филма (дакле, без икаквог буџета, уз очекивање средстава за која је Неопланта накнадно конкурисала). И поред ризика који је пратио његово настајање (Ређеп, 1973, Ф430/59), филм је имао одличан пријем (нарочито у иностранству, од стране грчке критике) и узимао је учешће у главним програмима на неколико националних и интернационалних фестивала у Београду, Пули, Сиднеју и Солуну.

Када је реч о анимираним филмовима *Правац* и *Модел* Зорана Јовановића, важно је подсетити се да су они настали сукцесивно, ношени великим успехом који је бележио њихов претходник, филм *Заставе*. И један и други филм су, континуирано, освајали *Златну медаљу Београд* на Југословенском фестивалу документарног и краткометражног филма у Београду 1974. и 1975. године, а затим су имали изузетно успешан интернационални фестивалски живот, након којег су *Неопланти* доносили значајан профит од продаје у иностранству⁵. И критичка рецепција ових филмова била је, нарочито у локалним оквирима (Волк, 1986), изузетно позитивна:

„(...)његови цртежи су веома рефлексивни и са крајње редуцираним покретима детерминише се садржај филма, ауторске реакције на оно што се догађа у данашњем времену, али је израз субјективан, у основи веома једноставан и по својим значењима изузетно отворен и нов. Затим Зоран Јовановић ствара *Правац* (1974), веома занимљиве структуре у којој иде даље од досетки испољених у својим најбољим карикатурама (...) Филмови Зорана Јовановића су једноставни у свом проседеу, сведени на графички препознатљиве знакове, лишени потребе за формализованом перфекцијом израза, динамични, бујни, са јаким музичким пратњама и комплексни, па постају истовремено догађаји, али и игре духа. У њима се чак и хетерогеност

5 Филмови *Правац* и *Модел* својевремено су продавани Немачкој, Гвинеји, Канади и Португалији, и остварили су лепу зараду, већу од већине краткометражних филмова, чак и неких дугометражних играних филмова који су настајали у периоду од 1973. до 1982. године. И филм *Једнакост* Николе Рудића и Радивоја Ивановића донео је значајне приходе Неопланти продајом у Немачкој, Гвинеји и Португалији. Сви подаци преузети су из „Извештаја о стању и проблемима у кинематографији и анализе филмског репертоара у САП Војводини“ од 24. Новембра 1982. године који је господин Трифу Дору пронашао у приватној архиви, и затим га дао аутору овог текста на увид.

садржаја своди на појмове са којима аутор објашњава друштвене односе и феномене савременог света. У *Неопланти* ствара и филм *Модел* (1974). Замишљен је и реализован као дијалог између ствараоца и модела с тим што се наглашава да доживљај не трпи буквалност и фактографију па се стога и могу да ређају одређени коментари (...)“ (стр. 507).

Другим речима, филмови *Правац* и *Модел* су, уз изузетан успех филма *Заставе*, били препознати као освежење и новина у свету анимираног филма, а данас представљају можда и најуспешнију стваралачку фазу у каријери Зорана Јовановића. Могуће је да би ова веома успешна серија у *Неопланти* трајала и много дуже, да Јовановићев рад на наредном анимираном филму чији је радни наслов био *Луда глава*, није нагло прекинут (Записник са седнице филмског савета *Неопланте*, 1975, Ф430/59) уз објашњење челника *Неопланте* да нема довољно финансијских средстава.

Анимирани филм *Пут ка суседу* свакако је најинтересантнији у групи филмова који су тајно пренети у Цирих, због чињенице да је његов настанак заправо био потврда великог угледа који је почетком седамдесетих година XX века у европској кинематографији имао Борислав Шајтинац, али и *Неопланта* као продуцент анимираних филмова. Важно је запамтити да је оригинални назив овог филма заправо „Weg zum Nachbar“ и да је он сугерисан Бориславу Шајтинцу од стране управе фестивала у Оберхаузену 1970. године. Наиме, *Пут ка суседу* је био дугогодишњи мото фестивала и у поменутој години дирекција фестивала је желела да једном од награђених аутора предложи реализацију филма са тим насловом. Идеја је била да „наручени“ филм отвори и затвори наредно издање фестивала, и после дугог бирања, дирекција се на крају одлучила за Борислава Шајтинца. Једини предлог дирекције фестивала био је да дужина филма буде до три минута и да у њему буде интегрисан поменути слоган. Сем задате теме и временског ограничења, фестивал се није мешао ни у сценарио ни у реализацију, а поготово не у продукцију филма.

Дакле, реч је о филму који је имао веома специфичну намену и није могао да буде део такмичарских програма, већ искључиво део протокола у свечаном отварању и затварању фестивала у Оберхаузену. Суштина читаве замисли је заправо велики комплимент, исказивање поштовања према аутору филма *Није птица све што лети* и скромној продукцији из Новог Сада која је стајала иза тог важног анимираног остварења. Од југословенских аутора пре Борислава Шајтинца, филмове са истоветним насловом и наменом – свечано отварање фестивала у Оберхаузену, реализовали су искључиво аутори из Загреба: Душан Вукотић (1964), Александар Маркс (1968) и Недељко Драгић (1970).

Изнад свега 1971. година је, по свим критеријумима, Бориславу Шајтинцу донела најважнија признања за дотадашњи рад и етаблирала га као једног од

највећих мајстора анимираног филма у свету. Важно је подсетити се, уз награде које је у Београду и Билбау освојио са филмом *Искушење*, Борислав Шајтинац је у Оберхаузену, уз почасно приказивање филма „Weg zum Nachbar“ освојио и прву награду са филмом *Невеста*. Са истим филмом је тријумфовао и на највећој смотри анимираног филма у Европи, на фестивалу у Анесију, на којем је опет освојио прву награду и без сумње одушевио интернационалну критику. Она је, и пре успеха у Анесију, о српском аутору и његовим филмовима говорила само у суперлативима (Мартин, 1971):

„Поново се југословенска селекција представила као најбоља, без икаквог оспоравања. Национална продукција манифестује невероватну виталност, тотално слободног духа и треба се надати да ће оваква ситуација потрајати, иако због тога многи шкрипе зубима. Нећу инсистирати на анимираном филму јер ће нам фестивал у Анесију, који је пред нама, дозволити да о томе пишемо комплетније. Али хтео бих сада да назначим потврду једног апсолутно генијалног аниматора, Борислава Шајтинца, чија три филма *Невеста*, *Искушење* и *Пут ка суседу* дозвољавају да буде пласиран међу великане светске анимације како у погледу графике тако и у погледу инспирације и жестоког хумора“ (стр.95).

На крају, „специфичан третман“ анимираног филма „Weg zum Nachbar“ у Оберхаузену из данашње перспективе има снажан симболички карактер; он је 1971. године био повод да се једна мала, пет година стара регионална кинематографија у СФРЈ са седиштем у Новом Саду представи као најиновативнији центар европског филма. Исти тај филм, уз пет такође важних анимираних остварења, послужио је само дванаест година касније за „крпљење“ драматичних финансијских губитака ратног спектакла *Велики транспорт* због катастрофалних одлука продуцента.

Након што се појавио први извештај о раду привременог пословодног органа у *Неопланта филму* који је предводио Трифу Дору, Драшко Ређеп је хитно упутио писмо Скупштини САП Војводине у којем је негирао икакву одговорност. Делови писма (Ређеп, 1985, Ф430/76) говоре сами за себе:

„Није, међутим, јасно шта Орган сматра енглеском верзијом? Филм *Велики транспорт*, одобрен од стране Покрајинске комисије за преглед филмова 5.7.1983. синхронизован на енглески језик? Или тзв. енглеску верзију филма коју је Вељко Булајић у марту 1983. монтирао у Лондону и унеколико синхронизовао у Лос Анђелесу и коју, у дефинитивној структури, *никада* није показао ни једном представнику нити самоуправном органу *Неопланта филма*? Познато је, такође, да је управни одбор ‘Шервуда’ ову верзију одбацио, почетком априла 1983. А овде, код нас, како рекосмо, нико је није ни видео, а камоли одобрио (...) Дужан сам, међутим, да кажем и

следеће: 20. IX 1984. године, на састанку ОО СК при *Неопланта филму*, који је, између осталог, био посвећен 'Усвајању оперативног плана организовања расправе у ОО СК при Неопланта филму о предложеним закључцима ЦК СКЈ у друштву и јачању његовог идејног и акционог јединства', - говорио сам о негативним идејним појавама у култури и стваралаштву. Било је, тада, оштрих, критичких речи о продору елемената анархолибералистичке филозофије у једну емисију *Филмоскопа* на ТВ Нови Сад. (Уредник филмске редакције је тада био Трифу Дору, који је и заменик главног и одговорног уредника Културно уметничког програма ТВ Нови Сад.) Тај састанак, који је у делу пренет и у једној емисији ТВ Нови Сад, на основу снимка, имао је бурне политичке консеквенце у јавности. Претпостављам да изражена необјективност *Извештаја* није последица 'освете' садашњег председника Органа у односу на партијску расправу у ОО СК при *Неопланта филму*“.

Оно што је ипак најважније, „велики транспорт анимираних филмова“ остао је, услед много крупнијих правних и финансијских преступа због којих је важна војвођанска културна база престала да постоји, потпуно маргинализован, а временом је почела да га прекрива и сенка заборав. Најапсурдније је што је један од аутора краткометражних филмова које је *Неопланта* тајно извозила, Драшку Ређепу својевремено био главни аргумент у одбрани од силних напада на програмску, уметничку и кадровску политику коју је спроводио. У Архиву Војводине се данас чува препис једног интервјуа Драшка Ређепа са почетка осамдесетих, без назнака оригиналног извора (Ређеп, непозната година, Ф430/76), у којем се налази веома интересантан детаљ који може да послужи за исписивање епилога читаве приче:

„Краткометражни филм је, некада, био прва брига, и често, једини продуцентски задатак куће. Не мислим да је данас мање него некад. Континуитет који се остварује, рецимо, за последњих десетак година, Од *Застава* Зорана Јовановића (које су ушле међу десет најбољих југословенских анимираних филмова свих времена) и *Кубикаша* Кароља Вичека до овогодишњег *Цементног млека* Еве Балаж (Златна медаља 'Београд' за најбољи дебитантски филм београдског фестивала) несумњиво говори о оријентацији која није посустала, која је превасходно критичка, на ивици ножа, како би се рекло“.

Чини се да је потпуно другачија „ивица ножа“ пресудила анимираним филмовима Зорана Јовановића које је у Новом Саду направио после сјајних *Застава*. Као, уосталом, и појединим филмовима Борислава Шајтинца, Николе Рудића и Радивоја Ивановића...

Литература:

- Мунитић, Р. (1999). *Пола века филмске анимације у Србији*. Београд: Институт за филм: Аурора.
 Martin, М. (1971, Јуни-Август). *Синема 71*. Париз. No158, 95.
 Волк, П. (1986). *Историја југословенског филма*. Београд: Институт за филм: ИРО Партизанска књига: ООУР издавачко публицистичка делатност.

Архивска грађа

- „Извештај о стању и проблемима у кинематографији и анализе филмског репертоара у САП Војводини“. (24. Новембра 1982). [копија у приватном власништву].
 „Колико ће коштати *Велики транспорт*?“ (15. јула 1982). Телекс. [превод са словеначког Олга Требичник, Архив Војводине Ф430/76].
 Неопланта филм документација за интерну употребу 66-71. (1971).
 [Писмо са ознаком „поверљиво, на руке“ упућено Бошку Крунићу]. (7. II 1985). Архив Војводине Ф430/73.
 Ређеп, Д. (1973). Извештај о раду предузећа за снимање филмова Неопланта филм за 1973. годину. Архив Војводине Ф430/59.
 Ређеп, Д. (8. VII 1985). [Писмо Драшка Ређепа поводом извештаја о раду привременог пословодног органа радне организације *Неопланта филм* упућено председнику скупштине САП Војводине]. Архив Војводине Ф430/76.
 Ређеп, Д. (непозната година). [Интервју Драшка Ређепа]. Архив Војводине Ф430/76.
 Трифу, Д. (11. VI 1985). Извештај о раду привременог пословодног органа радне организације „Неопланта филм“ Нови Сад 1.IV – 31.V 1985. Архив Војводине Ф430/73.
 Записник са седнице филмског савета Неопланте. (29. XII 1975). Архив Војводине Ф430/59.

Animated films of “Neoplanta film” as a collateral damage of *Great Transport*

Abstract. The paper gives a more detailed insight into the less known information about a debacle of the film *Great Transport (Veliki transport)* by Veljko Bulajić, due to which, to cover some of their outstanding debts to their foreign co-producers, the production company “Neoplanta film” sold in secret the copyrights for animated films by Borislav Šajtinac, Zoran Jovanović, Nikola Rudić and Radivoje Ivanović; by the authors who nowadays represent the pillar of the development of Serbian animated film. Six important short animated films, made in Novi Sad in the early 70s, along with three full-length feature films, were used to shamelessly cover these outstanding liabilities of “Neoplanta film” toward one of the co-producers of the film *Great Transport*, the company “Laterna Editrice” from Rome.

Key words: Neoplanta film, animated film, Draško Redep, Zoran Jovanović, Borislav Šajtinac

Miljan Vojnović

Elementi sociodrame na filmu

UDC 316.7:791

UDC 316.45:159.9

Apstrakt. U radu je izveden postupak komparativne analize elemenata sociodrame, s jedne, i dramskih zakonitosti, s druge strane, u cilju ukazivanja na funkcionalnu korelaciju tih zasebnih disciplina kao i mogućnosti njihove metodološke interakcije. Potvrđujući analogiju sastavnih elemenata koncepata dramskog i psihodramskog kroz navođenje ključnih stanovišta iz teorije i prakse autora iz tih oblasti, argumentujući primerima iz filmske prakse iz kategorije dokudrame, zaključci u ovom radu imaju za cilj da ukažu na otvaranje interakcijskog polja, u navedenim paradigmatiskim okvirima, kao modela za dalja istraživanja u oblasti filmologije.

Ključne reči: sociodrama, drama, film, dokudrama, interdisciplinarnost.

Žanrovska raznovrsnost u oblasti filmskog medija otvara široku i veoma inspirativnu materiju, koja zahteva istraživačke postupke analize i sprovođenja određenih kategorizacija sa ciljem razumevanja specifičnosti autorskih pristupa stvaralačkoj metodologiji. Implikacije rezultata istraživanja u takvim okvirima omogućavaju budućim filmskim autorima uvid u određene dokazane metodološke alate putem kojih mogu da prepoznaju i sopstvene stvaralačke predispozicije i afinitete, i time se opredele za put u sopstvenim stvaralačkim izrazima.

Ovaj rad ima za cilj da ukaže na delotvornost interakcije određenih paradigmatiskih okvira socijalno psiholoških disciplina sa jedne, i metodološke prakse u stvaranju filma s druge strane. Kao osnova, za predmet posmatranja korelacije navedenih disciplina izabran je metod sociodrame, podvrste psihodrame – naučno priznate, dokazane i u praksi veoma zastupljene grane psihoterapije. Poređenjem osnovnih odrednica metodologije rada s ljudima u oblasti psiho i sociodrame sa metodološkim karakteristikama određenih filmskih dela, autor u ovom radu nastoji da ukaže na njihovu međusobnu podudarnost kao i da potvrdi korelativnost tih disciplina.

Koreni, definicija i osnovne karakteristike sociodrame

Sociodrama kao metod rada sa ljudima je proizašla iz psihoterapijskog metoda *psihodrame* čiji je rodonačelnik Jakov Levi Moreno¹. Psihodrama se početkom dvadesetog veka izdvojila kao zasebna psihoterapijska akciona tehnika zasnovana na terapijskom –kliničkom i nekliničkom radu kako sa pojedincima tako i sa grupama, primenom dramskog metoda. Moreno u svom kapitalnom delu *Who Shall Survive* definiše psihodramu kao nauku koja istražuje istinu dramskim sredstvima baveći se interpersonalnim odnosima i privatnim svetom. (Moreno, 1934.) Suštinu psihodramskog metoda sačinjava proces *ponovnog preživljavanja stvarnih životnih situacija* dovodeći klijenta - aktera u poziciju dubljeg razumevanja određene iskustvene situacije, odnosa sa drugima, psiholoških stanja odnosno ličnih problema, kao i time implikovanih obrazaca ponašanja u sadašnjosti. Holistički² kao i eklektični pristup³, koji karakterišu metod psihodrame, čine ga kompatibilnim sa drugim psihoterapijskim pravcima.

Scenska sredstva koja su preuzeta iz dramske metode kao što su pozornica, scenografija, kostimi, upotreba svetla i zvuka, u psihodramskom procesu koriste se u funkciji verodostojnosti izraza pri odigravanju važnih ličnih uloga iz života aktera, sa ciljem sticanja uvida u psihološku sadržinu određenih problema. Psihodramske seanse se odvijaju pod nadzorom stručnog, kvalifikovanog edukatora – direktora psihodrame.

- 1 Rodonačelnik psihodrame je Jakov Levi Moreno (Bukurešt, Rumunija 18. maj 1889 – Njujork, Sjedinjene Američke Države, 14. maja 1974.), psihoterapeut i psihosociolog. U korpus Morenovih krucijalnih profesionalnih i naučnih dostignuća, pored psihodrame, svrstavaju se i sociometrija, sociodrama, kao i opšte ustanovljavanje koncepta grupne psihoterapije, koja je danas široko rasprostranjena u oblastima psihoterapije i u različitim modifikacijama njene primene u delatnostima koje obuhvataju rad sa ljudima. Preuzeto 18.VIII 2013. sa <http://www.morenoinstituteeast.org/bios.htm>
- 2 *Holistički pristup* je humanistički pristup koji ima specifično filozofsko i etničko značenje što u najvećoj meri utiče na praksu socijalnog rada. Formirao se nasuprot pozitivizmu, determinizmu i bihejviorizmu. Ovaj pristup se zasniva na tvrdnji da sva ljudska bića, kao i subjekti socijalnog rada, pokušavaju da daju smisao svetu u kojem žive, pri čemu socijalni radnici pomažu, unapređujući potencijale ličnosti. Humanistički pristup favorizuje učešće i aktivan napor klijenata koji postaju saradnici i akteri odgovorni za svoje ponašanje u procesu promena. Preuzeto 20.XI 2013. sa World Wide Web <http://www.encyclo.co.uk/define/Holistic%20>
- 3 *Eklekticizam* (od grč. ἐκλέγειν – izabrati) je filozofski pristup koji se ne drži ni jedne rigidne paradigme postavljenih pretpostavki ili zaključaka, već stvara višestruke teorije kako bi stekao uvid u fenomen, ili primenjuje samo određene teorije u određenim slučajevima. Eklekticizam smatra da se traženje istine ne iscrpljuje u jednom filozofskom sistemu. Pojam potiče od grčke reči eklektikos, birati najbolje. *Eklekticizam* u psihologiji i socijalnom radu predstavlja pristup stvarnosti po kome mnogi faktori utiču na *ponašanje* i psihi te je neizbežno razmotriti sve perspektive pri identifikovanju, objašnjenju, određenju i promeni ponašanja. *Eklekticizam u umetnosti* je spajanje i mešanje raznih stilova, ili “pozajmljivanje” elementa jednog umetničkog pravca od drugih pravaca. Većina današnje umetnosti smatra se eklektičnom. Preuzeto 20. XI 2013 from the World Wide Web <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/178092/eclecticism/>.

Njegova funkcija je u osnovnim načelima analogna funkciji reditelja u scenskoj delatnosti. Suštinska razlika tih funkcija je implikovana svrhom samih procesa, s jedne strane terapijskog dejstva psihodrame, a sa druge stvaranja umetničkog čina u dramskoj delatnosti. U tom kontekstu, sve preuzete tehnike iz dramskog polja, kao što su podela i igranje uloga, dijalozi i monolozi, dramski sukob, scenario, glumačko zagrevanje, publika i drugo, u psihodrami nalaze svoju modulaciju odnosno specifičnu primenu. Pored funkcije u kliničkoj praksi ovaj metod se primenjuje u različitim vidovima grupnog rada s ljudima kao što su: pedagogija, menadžment, treninzi u socijalnim službama, treninzi za zaposlene i dr.

Posebno mesto u konceptu psihodrame zauzima *sociodrama* koja je definisana kao aktivan i produbljen istraživački metod i bavi se odnosima koji vladaju između grupa i kolektivnih ideologija (Veljković, Đurić, 1998). Predmet sociodramskog istraživanja je odnos između pojedinca kao nosioca određene društvene uloge i grupe. Budući da je fokus sociodrame usmeren na pojedinca kao predstavnika određene društvene kategorije, sam sociodramski postupak može da tretira relaciju grupe prema široj zajednici ili prema nekoj drugoj kategoriji sa kojom je povezana. Primeri sociodramskih odnosa se kreću od specifičnih uzajamno povezanih kategorija poput modela đak – učitelj, vođa – sledbenik, crkva – vernik, ljubavnik – ljubavnica i slično, do širokih relacija koje vladaju među čitavim nacijama, rasama, jezičkim, kulturnim ili različitim kontinentalnim entitetima i slično. Početna teza na kojoj se bazira svako sociodramsko istraživanje počiva na implicitnoj pretpostavci da je grupa koja je sačinjena od lica prisutnih na jednoj seansi relevantan reprezent karakteristika važeće uloge za celu grupaciju koju predstavljaju. U cilju postizanja realnog *sociometrijskog*⁴ uvida u relacije tretirane sociodramskim metodom, direktorova uputstva su usmerena ka oslobađanju *spontanosti i kreativnosti* aktera na sceni.

Ključni koncept u sociodramskom pristupu se zasniva na *igranju uloga*. To načelo se odnosi na socijalne uloge kojima svaki pojedinac pristupa u zavisnosti od okolnosti i situacije. Lindner⁵ navodi da: “Odigravanje uloga kao simulaciona igra nudi mogućnost saznavanja, proživljavanja, oblikovanja socijalnih načina ponašanja, te kreiranja objektivnih strategija rešenja.” Potvrđujući tezu o međusobnom prožimanju dramskog i psiho – sociodramskog, kroz rezime o teoriji igranja socijalnih uloga isti autor kaže da je “baka” igre uloga – pozorište / gluma, a “majka” joj je psihoterapija”.

Rezimirajući odgovore na najčešća pitanja vezana za sociodramski metod prema

4 Sociometrija je Morenov metod merenja interpersonalnih odnosa u grupi. Često se primenjuje kao vrsta zagrevanja – pripreme u psiho i sociodrami kao i u svrhu istraživanja odnosa koji vladaju u grupi. (prim. aut.)

5 Preuzeto 29. XI 2013. sa World Wide Web – a: <http://www.bhs.ba/datoteke/Dokument/07891500%201170340722.pdf>

elektronskom izvoru Syn Tact Solutions grupe pod naslovom: *Šta je sociodrama, najčešća pitanja i odgovori* (What is sociodrama? Common Questions and Answers) (SynTact Solutions, net izvor br. 8)⁶ moguće je uspostaviti sistematizaciju metoda:

1. Sociodrama je dramska postavka realnih životnih situacija ili konflikata koji su često neosvešćeni u svakodnevnom funkcionisanju. Budući da su delatnosti, kultura i struktura članova svake posmatrane organizacije ili šire zajednice različiti, sociodramske teme se modeluju na osnovu saopštenja i tumačenja konkretnih učesnika na jednoj seansi.
2. Voditelj odnosno moderator je integralni deo sociodramske grupe i izvodi dramsku radnju, upravljajući odnosom aktera i gledalaca.
3. Zadatak moderatora jedne sociodramske seanse obično počinje kratkim pregledom situacije koja je uspostavljena zagrevanjem⁷ s učesnicima i potom daje instrukcije glumcima (ukoliko su angažovani profesionalni glumci)⁸ odnosno akterima, deleći uloge. Glumci se upoznaju sa zadatim karakterima i postavljaju ih na scenu kroz zadate situacije, uključujući sopstvenu tačku gledišta⁹.
4. Iskustva sociodramatičara svedoče o funkcionalnim efektima sociodrame: sam proces u snažnoj meri privlači pažnju publike, ispoljavaju se identifikacije učesnika s realnim životnim ulogama i situacijama i, kao rezultat, javljaju se izraziti *uvidi* u racionalne i emocionalne barijere učesnika u odnosu na tretirane životne problematike i tim putem stiču nove funkcionalne *ideje* za rešavanje problemskih aspekata.
5. Sociodrama se ne odvija po unapred postavljenom scenariju, ona je interaktivan čin kroz koji se scenario uspostavlja u trenutku odigravanja situacija.
6. Sociodramatičari smatraju sociodramu superiornijom od filma i video medija, jasno razgraničavajući domen filmskog zapisa kao mogućnosti postavljanja sociodramske teme u realne okvire ali s akterovim odsustvom aktivnog učešća i doživljaja "ovde i sada" koji zaokružuju sociodramski proces sticanjem krajnjeg iskustvenog – terapijskog uvida.
7. Trajanje jedne seanse je u proseku dva sata.

Komparativni elementi sociodrame i teorije pozorišnog i filmskog stvaralaštva

-
- 6 Syn Tact Solutions, Inc. je sociodramska grupa praktičara specijalizovana u oblasti organizacionog razvoja, redizajnu preduzeća, menadžmentu strateških promena, raznolikosti, kompetenciji i modelima. Preuzeto 8. XI 2013 sa World Wide Web - a: <http://www.syntactsolutions.com/html/sociodrama.html>
 - 7 Specifičan termin iz psiho i sociodrame koji podrazumeva pripremu i odabir teme za seansu (prim. aut.)
 - 8 Praktičari Syn Tact Solutions grupe svedoče o svojoj praksi u kojoj najčešće angažuju profesionalne glumce u radu na sociodramskim situacijama kako bi što efektnije , zajedno sa svim učesnicima sprovedi zadatak.
 - 9 Ovo uputstvo nalazi potporu u pozorišnoj metodologiji o čemu govori Boro Drašković u studiji o glumi *Kralj majmuna* (Drašković, 1996): "Glumac polazi istodobno i od sebe i od lika, izlazi iz sebe i iz lika, vraća se, "pliva", istražuje oba područja u isti mah: i svoje "neizraženo JA", "neistraženo JA" i svoju ukupnost, i ceo (ob)lik kako se samo njemu (i njegovom reditelju) objavljuje"(str. 119).

Potvrdu korelativnosti scensko – dramske s jedne, i psiho - socio - dramske metode sa druge strane možemo pronaći u sadržajima značajnih teatroloških studija kao i u analizama metodoloških karakteristika određenih pozorišnih i filmskih autora. Teza da *delotvornost scenskog izraza počinje ostvarivanjem istinitosti na pozornici* jednog od najznačajnijih pedagoga i dramskih stvaralaca Konstantina Sergejeviča Stanislavskog (Stanislavski, 1996) obeležila je celokupnu studiju o *fenomenu glume* na kojoj je autor bazirao svoju stvaralačku praksu u pozorištu, razlažući čitav korpus tehnika i koncepata glumačke veštine, što ujedno sačinjava, u komparaciji sa psihodramom, i ključno polazište Morenovog koncepta teatra spontanosti¹⁰. U svom kapitalnom delu – *Sistem*, koje čini sistematizaciju bavljenja fenomenom glumačkog izraza, Stanislavski govori o osećanju *istinitosti i vere* (Stanislavski, 1996) koju glumac u dramskoj situaciji mora da ostvari kako bi otvorio put ka spontanom izrazu (str. 172 – 218). Mnogi potonji stvaraoci i pozorišni teoretičari u svojim delima potvrđuju ove suštinske korene nastanka pozorišta koji se sadrže u postulatu *potrebe* da se na sceni izrazi slika stvarnosti putem koje stičemo uvid u realne sadržaje i karakteristike iz života, kako čoveka kao individue tako i zajednice u kojoj ta individua egzistira. Oslanjajući se na premisu Vilijama Šekspira da je *čitav Svet pozornica – ogledalo prirode ljudske*¹¹, autor Boro Drašković u svojoj studiji režije u samom naslovu *Ogledalo* (Drašković, 1985) ukazuje na temelje postojanja i delotvornosti drame na pozornici u kojoj je gledalac zajedno sa glumcima i rediteljem u poziciji da se prepozna i da sagleda svoje karakterne i iskustvene obrise. Tokom dvadesetog veka na ovakvu premisu ukazivali su značajni stvaraoci koji su se u svojim pozorišnim metodologijama rukovodili *istraživanjem istine* na sceni. Antoan Arto¹² na primer, u svojim scenskim istraživanjima označava pozorište kao dvojnika stvarnosti (Arto, 1992), kao što Ježi Grotovski¹³ sa svojim sledbenicima pretvara teatar u *laboratoriju* za ljudsko *samoposmatranje – samoproučavanje*. Ovi primeri

10 The Theatre of Spontaneity, *Das Stegreiftheater, se bazira na spontanosti, improvizaciji i procesu*. U pozorištu spontanosti Moreno se rukovodi idejom o napuštanju pisanog dela, akciju svojih glumaca usmerava na bavljenje temama koja su u trenutku scenskog procesa najaktivnija u njima, odnosno koje su pokretač – izvor njihovih trenutnih stanja, stvarajući spontani dramski komad u trenutku „sada i ovde“. Likovi koji nastaju u takvim scenskim zadatostima su stvarni ljudi iz uže i šire društvene zajednice u kojoj žive glumci. Nakon niza eksperimenata sa glumcima, Moreno prelazi kasnije na rad sa klijentima koji nisu ili ne moraju da budu iz glumačke profesije. Preuzeto 20. IX 2013.6. sa World Wide Web - a <http://www.korn.ch/solutionstage/moreno-biographie>.

11 “All the world’s a stage, And all the men and women merely players: They have their exits and their entrances; And one man in his time plays many parts...”. William Shakespeare, “As You Like it” (2/7)

12 Antoine Marie Joseph Artaud (1896 – 1948), francuski dramski pisac, pesnik, glumac, reditelj i teoretičar pozorišta

13 Ježi Grotovski (Rešov, Poljska 1933 – Toskana, Italija 1999), poljski reditelj, pedagog i teoretičar pozorišta.

pozorišnih trendova uspostavljaju osnove metodološkog obrasca realizma koji je sve prisutniji u savremenom scenskom izrazu i čiji autori se vraćaju korenima, odnosno suštinskom dejstvu dramskog stvaralaštva.

Poput pozorišnog, pristupi realističnoj slici života u umetničkom činu zastupljeni su i u filmskim delima. Obrazlažući svoje diskurse kojima stupaju u filmski proces mnogi značajni sineasti potvrđuju delotvornost efekta takvog realističnog pristupa sadržini, čime ukazuju, analitički gledano, na korišćenje elemenata sociodramskog polja. Tako na primer, Roberto Rosellini¹⁴ (Omon, 2006) objašnjavajući sopstvenu metodološku okosnicu govori da su “stvari onakve kakve su, zašto njima manipulirati” (str. 77). Sličnu potvrdu dobijamo i od Rajnera Verner Fasbindera koji u kontekstu zalaganja za realističan pristup rada na filmu naglašava važnost dokumentarne autentičnosti u filmskom izrazu “koja sama omogućuje stvaranje oznake jedne složene društvene činjenice (npr. “potpuno autentična stvarnost imigracije” za film *Svi drugi se zovu Ali* ili *Užas proždire dušu* (*Angst essen Seele auf*), 1973)” (Omon, 2006: 79). Wim Venders (Wim Wenders) u odgovoru na pitanje zašto snima filmove kaže da “Filmska umetnost može da sačuva autentično postojanje stvari” (Omon, 2006: 80)¹⁵ što ukazuje na prisutnost sociodramske i psihodramske konceptualne podloge. Težnje ka oslobađanju filmskog postupka od potrebe za nadomeštanjem stvarnosti, estetičkog i umetničkog efekta proizvedenog radi njega samoga, nalazimo u stavovima filmskih stvaralaca i teoretičara sa početka i sredine dvadesetog veka kakvi su Džiga Vertov¹⁶ i Džon Grison¹⁷ koji pristupaju filmskoj umetnosti kao sredstvu *otkrivanja* stvarnosti u cilju da se prikaže onakvom kakva jeste. Vertov smatra da snimanjem filma možemo neposredno “učiniti vidljivim jačinu društvenih problema” (Omon, 2006: 73,78). Postavke tih teza su u tesnoj vezi s prirodom sociodramskog karaktera.

14 Roberto Rosellini, Italijanski reditelj (1906 – 1977).

15 Omon je koristio izvor: W. Wenders, La logique des images. La Logique des images, essais et entretiens, L'Arche, ibid., 1990. (str.10)

16 Džiga Vertov, Alias Denis Arkadijevič Kaufman, (1896-1954), sovjetski je režiser dokumentarnih filmova i filmski teoretičar, ustanovio je teoriju o “kino-ok” (kamera je verni svedok stvarnosti, precizniji i savršeniji od ljudskog oka) i o “kino-istini” (režiser u svojstvu “inženjera filma” novom organizacijom montaže od autentičnoga dokumentarističkog materijala gradi “istinu višeg stepena”, “idejnu istinu”; taj pojam je zatim preuzeo pokret cinema-verite u francuskoj kinematografiji šezdesetih godina, ali sa izmenjenim značenjem).

17 Džon Grison je 1926. je uveo pojam dokumentarnog filma u kritici Flaertijevog dela *Miona* (Cerić,2009: 2)

Žanr dokudrame

Filmski žanr koji u sebi sadrži elemente sociodramskog metoda u kinematografiji označen je kao “dokufikšn” odnosno dokudrama¹⁸. Ta kovanica u nazivu žanra upućuje na kombinaciju dokumentarističkog pristupa sa jedne i upotrebe fikcije sa druge strane. Zapravo, uvođenjem nadomaštanog dramskog sadržaja u proces dokumentovanja određene slike stvarnosti, autori ovog žanrovskog opredeljenja se trude da pojačaju i istaknu određenu radnju koja je prepoznata kao dominantna u dokumentarnom materijalu. U takvom postupku često realne – autentične ličnosti iz određenog socijalnog miljea bivaju od strane reditelja upućene na odigravanje konkretne scenske radnje nametnute sadržajem. Pored autentičnih ličnosti, u postupcima te vrste ponekad se angažuju i profesionalni glumci. Koreni dokudramskog žanra datiraju od samih početaka filmskog medija.

Jedan od tipičnih predstavnika dokudrame, za kojeg se vezuje i začetak ovog žanra, je američki filmski autor Robert Flaerti (Robert Joseph Flaherty)¹⁹ čiji metodološki postupak karakteriše pristup akterima (naturšćicima²⁰) i njihovim životnim ambijentima kroz autentičnost životnih okolnosti, prilikom čega dosledno kombinuje dokumentarni sadržaj sa kontrolisanom dramskom akcijom ispred kamere. Revolucionarni efekat dokufikcije odnosno dokudrame kao žanra potvrđuju i kasniji filmski stvaraoci poput Žana Ruša (Jean Rouch)²¹ osnivača *Bioskopa Istine* (Cinema Verite)²², filmski postupak koji se bazira na dokumentarnom filmu, kombinujući elemente improvizacije sa dokumentarnim ima za svrhu, kako je sam autor naglašavao, otkrivanje istine. Sinema Verite je označen kao francuski filmski pravac šezdesetih godina koji prikazuje ljude u svakodnevnom situacijama u autentičnim dijalozima i u realističnosti akcije. Specifičnost te metodologije čini snimanje zvuka i tona uz često korišćenje “kamere iz ruke”. Drugu polovinu dvadesetog veka je obeležila ekspanzija dokudramskog pristupa filmu, a sve je prisutnija i kod modernih filmskih autora širom sveta.

18 Iako neki teoretičari razvrstavaju ova dva pojma, u ovom radu ćemo koristiti oba jer je njihovo suštinsko značenje podudarno u kontekstu relacija koju ovaj rad tretira. (prim. aut.)

19 Robert Joseph Flaherty (1884 – 1951) američki filmski reditelj.

20 Ljudi iz autentičnih ambijenata koji nisu glumci po profesiji. Među najreprezentativnijim primerima koji odlikavaju Flaertijevu specifičnu filmsku metodologiju izdvaja se njegov nemi film iz 1922. godine pod nazivom *Nanook of the North : A Story of Life and Love in the Actual Arctic*, zabeležen u istoriji kinematografije kao prvi *dugometražni dokumentarac*. Film je izazvao polemike oko neuobičajenog korišćenja igrane strukture u kontekstu dokumentarnog žanra. Dokumentarac prati život Inuita – Nanook autohtonog naroda koji naseljavaju Arktičku oblast, stavljajući autentične predstavnike u autentične situacije uz uvođenje diktiranih dramskih situacija.

21 Jean Rouch (1917. Pariz – 2004. Niger), francuski filmski reditelj i antropolog.

22 Cinema Verite (franc.) Retrieved November 22, 2013 from the World Wide Web: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/118029/cinema-verite>.

Primeri upotrebe sociodramskog okvira u autorskim radovima žanra dokudrame

U cilju provere teze o delotvornosti elemenata sociodramskog metoda u filmskoj metodologiji, u ovom radu je korišćena jedna od klasifikacija brojnog filmskog opusa svrstanog pod kategorijom dokufikcije. Na sajtu pod nazivom *Documentary / docu – fiction references* (Docufiction. elektronski izvor) većina navedenih filmova ima karakteristike koje ukazuju na podudarnost sa sociodramskim elementima. U svrhu reprezentativnosti uzorka, autor ovog rada se opredelio za sažet izbor i prikaz nekoliko radova.

Jedan od filmova sa ovog spiska je pod nazivom *Man of Aran* pripada pomenutom autoru, tvorcu dokufikcije, Robertu Flaertiju. Snimljen je 1934. godine (SAD, crno - beli, 76 min.) i po estetskom i metodološkom pristupu veoma je sličan sa autorovim ranijim radovima kao što je njegov najpoznatiji film *Nan-ook of the North* iz 1922. Radnja filma *Man of Aran*, kako iz sažetog sinopsisa vidimo leži u konstataciji da autor zapisuje na filmskoj traci jednostavnu priču jednog običnog čoveka, u svakodnevnoj rutini života na olujnom ostrvu Aran, kao i događaja koji čine njegovu ličnu dramu, sa slikama žene i dečaka u borbi sa surovom zemljom, iznova i iznova pred njegovim očima. Izgubljenog pogleda u planinama talasa²³.

Film pod naslovom *24 sata* (2008, kolor 112 min.) u koprodukciji Hong Konga, Japana i Kine, autora Jia Zhangke, predstavlja hroniku dramatičnog zatvaranja nekada prosperitetne aeronautičke fabrike u Čengduu, gradu u Jugozapadnoj Kini, i njeno pretvaranje u kompleks luksuznih stanova. Prepun poezije, pop pesama i upečatljivih vizuelnih detalja, film prepliće nezaboravne priče tri generacije radnika – neke dokumentarne, a neke koje igraju glumci (Joan Chen) – u živopisni portet ljudske borbe u pozadini kineskog ekonomskog čuda²⁴. Sledeći film iz dokudrama kategorije sa izabranog sajta, koji reflektuje tipičnu sociodramsku pozadinu u metodološkom pristupu, je danski film *Armadillo* iz 2010. (kolor 101 min) autora Janusa Metsa Pedersena (Janus Metz Pedersen) koji provodi uz svog kamermana (Lars Skee) šest meseci sa mladim danskim vojnikom u Avganistanu. Rezultat je potresna i veoma autentična ratna drama koja je dobila Grand Prix Nedelje kritike na Kanskom festivalu 2010²⁵.

Jedan od filmova sa datog spiska koji ilustruje u velikoj meri koncept sociodramskih koordinata je Britanski rad autorke Kerol Morli (Carol Morley) pod naslovom *Dreams of a Life* (Životni snovi, 2001. kolor 90 min), u kome autorka rekonstruiše monstuozan tragičan događaj pronalaska skeleta devojke ubijene u Wood Green Shopping Centru

23 Andrew, Lang: *Documentary / docu – fiction references*. Preuzeto 22. XI 2013. sa World Wide Web -a: <http://mubi.com/lists/documentary-docu-fiction-references>

24 Andrew, Lang: *Documentary / docu – fiction references*. Preuzeto 22. XI 2013. sa World Wide Web -a: <http://mubi.com/lists/documentary-docu-fiction-references>

25 Ibid.

u Londonu tri godine pre snimanja. Film otvara pitanje ko je bila žrtva i kako je zaboravljena. Gotovo detektivskim postupkom autorka pronalazi ljude iz žrtvinog života i s njima zajedno, stavljajući ih u dramske situacije sećanja, istrage i odnosa sa devojkom koje više nema, rekonstruiše ceo događaj i život devojke do njene iznenadne smrti. Stupajući sa svojim akterima u realne, rekonstruisane životne situacije, rediteljka istražuje karakteristike socijalne realnosti u kojoj je moguće da čovek jednostavno nestane na nekoliko godina i to ne bude primećeno²⁶.

U nizu ilustrativnih primera koji ukazuju na sociodramsku filmsku paradigmu možemo navesti i film pod naslovom *Moderan život* (La vie moderne, 2008., kolor 88 min.), noviji autorski rad Rejmona Depardona (Raymond Depardon), francuskog reditelja i fotografa, u kome je odslikan put kroz seriju portreta kojim sam autor Rajmon Depardon postaje svedok autentičnog farmerskog života, vrednosti, i porodičnog života: sve što ih vezuje za tu zemlju je njeno nasleđe. Film preispituje šta će se desiti sa ljudima na toj zemlji²⁷.

The Story of the Weeping Camel / Die Geschichte vom weinenden Kamel (Priča o ridajućoj kamili) je nemačko-mongolski film iz 2003. godine (87 min., kolor) autora Luidi Falornija (Luigi Falorni) i Bjambasuren Davaa (Byambasuren Davaa) je očaravajuća filmska priča koja prati avanture jedne stočarske porodice u mongolskom regionu Gobi i njihovom suočavanju sa krizom kada kamila odbacuje svoje novorođeno tele nakon teškog porođaja. Taj film je autentičnim pristupom sastavljen od jednakih delova *stvarnosti, drame i magije* i predstavlja prozor u drugačiji način života i univerzalnog polja ljubavi²⁸.

Tarnation (Svasta) je američki film iz 2003. (88 min, kolor) reditelja Džonatana Kuetea (Jonathan Couette) koji u naslovu nosi eufemizam sa značenjem "prokletstvo". Taj jedinstveni autorski poduhvat sačinjen je od niza filmskih zapisa, fotografija, poruka sa telefonske sekretarice koje je reditelj prikupljao dvadeset godina. Film je sastavljen od *dokumentarnog materijala u kombinaciji sa dramskim narativnim delovima*. Tema je otkrivanje šizofrenije kod autorove majke s jedne strane i otkrovenja ogromne ljubavi prema majci...²⁹.

Sledeći film koji odslikava tezu ovog rada je *Misteriozni objekat u podne* (Mysterious object at Noon / Dokfa nai meuman), Tajlandske produkcije iz 2000. godine (crno - beli, 85 min.) reditelja Apichatpong-a Weerasethakul-a. Klasifikovan je kao poludokumentarni film u kome autor prikazuje originalan portret njegovih sugrađana paralelno, prateći borbu prodavaca hrane za egzistenciju, jednog boksera koji je zavisnik od televizije, probleme pobožne policajke, kroz *serijsku dramsku naraciju*³⁰.

26 Ibid

27 Ibid

28 Ibid

29 Ibid

30 Ibid

Ovaj prikaz i provera teze rada argumentuje i gotovo čitav opus filmova domaćeg autora Želimira Žilnika čiju estetiku i metodološku podlogu u jasnim crtama odslikava sociodramski prosek. Kao reprezentativan primer u ovom predstavljanju možemo navesti njegove prve filmove kao što su:

Žurnal o omladini na selu, zimi (crno - beli, 15 min.) iz 1967. (SFRJ), u kome autor na autentičan način otvara sliku o omladini u jednom malom selu u Vojvodini, ograničenoj socijalno-društvenim prilikama u zemlji, u situacijama upražnjavanja slobodnog vremena u zimskom periodu. U osvrtu na ovaj film Pavle Levi (Dimitrijević, Gržinić, Levi, Meden, Prejdova, Ćurčić, 2009) govori o tome da je već tada Žilnik uspostavio neke od tematskih, tehničkih i stilskih elemenata koji će kasnije postati karakteristični za njegovo stvaralaštvo. Levi naglašava da je u Žilnikovim filmovima veoma značajna tendencija da se prikrivaju i brišu razlike između *dokumentarnog* i *igranog* kao i interesovanje za heterogene sadržaje “društvenog otpada”, marginalizovane pojedince i grupe. (str. 18).

U kontekstu sociodrame može da se posmatra i film *Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava* (crno-beli, 18 min. iz 1968. SFRJ), koji odslikava potresne prizore iz života grupe siromašne dece, bez zaštite, prepuštene ulici.

Noviji Žilnikovi filmovi odslikavaju dosledan autorov stil. Jedan od tipičnih reprezenata Žilnikove specifične estetike je i film *Tvrđava Evropa* (Slovenija, 2000, beta video, kolor 80 min.) koji je opisan kao “doku-drama snimljena u pograničnim oblastima Mađarske, Slovenije, Hrvatske – u području jugo-istočne granice Evrope koju štiti Šengenski sporazum. Priča u centru pažnje ima sudbinu jedne ruske porodice: Svetlana živi u Trstu sa prijateljima i čeka na dolazak ćerke Katje, koju na putu do Italije prati njen bivši muž, Artjom (Katjin otac). Tokom putovanja, otac i ćerka zapadaju u nevolje, nađu se u stranoj zemlji bez dokumenata koji bi im omogućili da legalno nastave put ka Zapadu.” (Filmografija Žilnik, elektronski izvor)³¹.

Kao primer filmskog izraza sociodramskog karaktera može se navesti i serijal dokudramskog svedočenja o mladiću romske nacionalnosti po nadimku Kenedi (naturščik) koji traži perspektivu u teškim društvenim i materijalnim okolnostima u kojima živi, okružen miljeom ljudi sa margine društva: *Kenedi se vraća kući* (SCG, 2003, 75 min.), *Gde je Kenedi bio dve godine*, (SCG, 2005, 26 min, dv cam, kolor 80 min.) *Kenedi se ženi* (SCG, 2007, kolor 80 min.).

Ilustrativan primer iz kategorije sociodramskog koncepta je i film *Stara škola kapitalizma* iz 2009. godine (Srbija, kolor 122 min.) čija radnja je “smeštena u sred talasa radničkih protesta koji se šire Srbijom pri čemu revoltirani radnici provaljuju kapije fabrike u kojoj su radili i s razočarenjem otkrivaju pustoš koju su za sobom ostavili novi vlasnici. Sukobljavanja koja slede, među kojima se desi i okršaj između radnika u opremi za američki fudbal i gazde i njegovog obezbeđenja u pancirima, ne

31 Preuzeto 10.XI 2013. sa World Widw Web -a <http://www.zilnikzelimir.net/sr/tvrđava-evropa>

dovode do razrešenja. Grupa mladih anarhista, u znak solidarnosti kidnapuje gazde i uzima ih kao taoce. Zastupnik ruskih tajkuna, broker s Volstrita i dolazak potpredsednika SAD-a Bajdena u posetu Beogradu - neočekivano zapliću sled događaja, vodeći priču do šokantnog završetka. Film beleži sve kompleksniji, a opet i krajnje živopisan pregled sadašnjeg vremena i društvenih previranja pod razarajućim uticajima domaćeg i stranog kapitala.” (Filmografija Žilnik, elektronski izvor)³².

Iz analize Žilnikovih filmskih radova možemo zaključiti da su u svojoj idejnoj i metodološkoj strukturi evidentno bazirani na aspektu sociodramskog o čemu svedoči prikaz - Pavla Levog³³ u najavi Žilnikovih filmova na Novoj školi u Njujorku (New School New York): “Verovatno ne postoji reditelj koji je istraživao dinamiku posleratne evropske politike, privrede i kulture sa više upornosti i strogosti nego on. U više od 80 Žilnikovih filmova je testirana granica žanra, radeći u različitim oblicima: dokumentarnim, fikcija i doku-fikcija. Žilnik je pionir dokudrame ili onog što se sada naziva ‘hibridni dokumentarac’, često kombinuje aktuelnosti, komediju i dramatičnu priču”³⁴.

Za kraj ovog vodiča kroz primere pomoću kojih je bila namera da se ukaže na tezu o metodološkom ukrštanju sociodramskih elemenata s filmskom metodologijom i žanrom dokudrame, možemo se osvrnuti na segment Žilnikovog doživljaja sopstvenog pristupa snimanju filmu (Dimitrijević, Gržinić, Levi, Meden, Prejdova, Ćurčić, 2009) koji u značajnoj meri potvrđuje i samu tezu:

“Nikada ne krijem kameru. Ni magnetofon ne krijem. Od ljudi koje snimam ne krijem da o njima snimam film. Naprotiv. Trudim se da im pomognem da prepoznaju situacije u kojima se nalaze i da izraze svoje shvatanje tih situacija. Oni meni, zauzvrat, pomažu da na najbolji način snimim film o njima. Dok radim na filmu, svestan sam činjenice da na neki način izdajem realnost. Moj način tretiranja pojedinca je da im, na kraju krajeva, pružim priliku da glume. Ti ljudi glume sami sebe. Oni znaju da ja smatram da su zanimljivi, pa se trude da istaknu upravo one svoje osobine koje su posebno fotogenične.” (str. 18, 19).

32 Preuzeto 10. XI 2013 sa World Wide Web: <http://zilnikzelimir.net/sr/stara-skola-kapitalizma>

33 Pavle Levi je direktor Centra za ruske, istočno-evropske i evroazijske studije i vanredni profesor na Festivalu filma i medija studije programa The Art Department. Njegove osnovne oblasti istraživanja i nastave uključuju evropsku kinematografiju (sa naglaskom na Istočnoj Evropi), estetiku i ideologiju, film i teoriju medija, i eksperimentalni film. On je autor “kina drugim sredstvima” (Oxford University Press, 2012) i “raspada u okvirima” (Stanford University Press, 2007). Dobitnik nagrade 2011 Gores za izvrsnost u nastavi. Preuzeto sa World Wide Web - a: <http://ica.stanford.edu/people/directors/levi-pavle>

34 The New School, New York. Preuzeto 8. XII 2013. sa World Wide Web -a: http://events.newschool.edu/event/doc_talk_activist_filmaker_zelimir_zilnik#.UqdrCmsjqt8

Zaključak

Postupkom komparativne analize elemenata socidrame, s jedne, i dramskih zakonitosti, s druge strane, dolazimo do zaključka o njihovoj funkcionalnoj korelaciji i mogućnosti metodološke interakcije. Primeri iz filmskog stvaralaštva koji su svrstani pod žanr dokudrame ukazuju na, u većoj ili manjoj meri osvešćeno, korišćenje sociodramskih elemenata u radovima filmskih autora ove orijentacije. Putem navedenih primera u ovom radu istovremeno otvaramo mogućnost razumevanja ključnih obrazaca metodološke podloge koju koriste reditelji dokudramskog prosedea. Ovi zaključci ukazuju na moguću dalji istraživački tok u polju interdisciplinarnog pristupa u oblasti filmologije.

Literatura:

- Antonen, M.J. A. (1992). *Pozorište i njegov dvojnik / O pozorištu i filmu*. Novi Sad: Prometej.
- Drašković, B. (1996). *Kralj majmuna*, Novi Sad: Prometej. Novi Sad: Sterijino pozorje.
- Drašković, B. (1985). *Ogledalo/ Rediteljske beleške*. Sarajevo: Svjetlost.
- Dimitrijević, B., Gržinić, M., Levi, P., Meden, J., Prejdova D., Čurčić, B. (2009). *Za ideju - protiv stanja: analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*. Novi Sad: Playground.
- Grotovski, J. (1976) *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: ICS.
- Moreno, J.L. (1934). *Who Shall Survive? - A New Approach to the Problem off Human Interrelations*. Washington, D. C.: Nervous and Mental Disease Publishing Co.
- Veljković, J., Đurić, Z. (1998)., *Psihodrama i sociodrama*. Beograd: Beogradsko mašinsko – grafičko preduzeće.
- Omon, Ž. (2006). *Teorije sineasta*. Beograd: Clio.
- Stanislavski, K.S., *Sistem*. Akademija umetnosti, Beograd, 1996.
- Šekspir, W. (Shakespeare William). (1978). *Kako Vam drago*, Beograd: Nolit
- Holistički pristup*. Preuzeto 20.11.2013. sa World Wide Web - a <http://www.encyclo.co.uk/define/Holistic%20>
- Eklekticizam. subject. Preuzeto 20.11.2013 from the World Wide Web <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/178092/eclecticism/>.
- The Theatre of Spontaneity, *Das Stegreiftheater*. Preuzeto 20.09.2013.6. sa World Wide Web - a <http://www.korn.ch/solutionstage/moreno-biographie/>
- Blatner, A, M.D.: *TEP, Reflections on sociodrama*. Retrieved April 21, 2011 from the World Wide Web: <http://www.blatner.com/adam/pdntbk/sociodrama.html>
- Cinema Verite (franc.) Retrieved November 22, 2013 from the World Wide Web: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/118029/cinema-verite>.
- Andrew, Lang: *Documentary / docu – fiction references*. Preuzeto 22.11. 2013. sa World Wide Web -a: <http://mubi.com/lists/documentary-docu-fiction-references>

Lindner, J.: *Igra Uloga*. Preuzeto 29. 11. 2013. sa World Wide Web - a: <http://www.bhs.ba/datoteke/Dokument/07891500%201170340722.pdf>
 Docufiction. Retrieved December 08, 2013. from the World Wide Web: <http://www.wordnik.com/words/docufiction>: pristup 08.12.2013
 SynTactSolutions, Inc: "What is sociodrama? Common Questions and Answers".
 Preuzeto 08. 11. 2013 sa World Wide Web - a: <http://www.syntactsolutions.com/html/sociodrama.html>
 Žilnik Želimir. Retrieved December 08, 2013 from the World Wide Web: <http://www.zilnikzelimir.net/sr/filmography>
 Levi, P. Retrieved December 10, 2013 from the World Wide Web: <http://ica.stanford.edu/people/directors/levi-pavle>
 The New School, New York. Preuzeto 08,12. 2013. s World Wide Web -a: http://events.newschool.edu/event/doc_talk_activist_filmaker_zelimir_zilnik#.
 UqdrMsjqt8
 Cerić, V. (2009), *Dokumentarni film o Beogradu*. Beograd: Univerzitet Singidunum.
 Retrieved December 08, 2013. from the World Wide Web:
www.singipedia.com
 Džiga Vertov IMDb. Preuzeto 20.11.2013.6. sa World Wide Web - a <http://www.imdb.com/name/nm0895048/>

Filmografija:

Žilnik, Želimir. (1967). *Žurnal o omladini na selu, zimi*. 15 min, 35mm, crno-beli. SFRJ.
 Žilnik, Želimir. (1968). *Pioniri maleni mi smo vojska prava, svakog dana ničemo ko zelena trava*. 18 min, 35 mm, crno-beli. SFRJ.
 Žilnik, Želimir. (2009). *Stara škola kapitalizma*, 122 min, dv + hdv, Playground Srbija.

Sociodrama on Film

Abstract. In this paper, we have carried out a comparative analysis of the elements of sociodrama on the one hand, and the concept of fiction drama, on the other, with the aim of showing the functional correlation of these separate disciplines as well as the possibilities for their methodological interaction. Confirming the analogy of the constituent elements of the dramatic and sociodramatic concepts, supporting it with key standpoints of theory and practice and the examples from the art of film in the field of docudrama, the conclusions in this paper are putting an emphasis on opening an interactional field within the mentioned paradigmatic framework as a model for further research in film studies.

Key words: sociodrama, drama, film, docudrama, interdisciplinary.

Весна Крчмар

Горски вијенац као прва позоришна представа у Новом Саду 1902. године

UDC 821.163.41-13.09 Petrović Njegoš P. : 792.2.02(497.113 Novi Sad)''1902''

Анстракт. Тема овог рада јесте *Горски вијенац* изведен као прва позоришна представа на сцени Српског народног позоришта у Новом Саду 1902. године. Постојепокушајифрагментарногизвођења*Горскогвијенца* 1896, 1897, 1890. године. Занимљиво је да је Радоје Домановић са својим ученицима у Врању приказивао *Горски вијенац*. Поводом педесетогодишњице од смрти Петра Петровића Његоша приказан је *Горски вијенац* као целовечерња представа. Бесмртно дело великог песника за сцену је припремио Антоније Хацић. Пролог је написао песник др Лаза Костић, а *Апотеозу* као епилог је написао песник Јован Живојиновић. Музику је компоновао и приредио Исидор Бајић. Цео ток припреме представе, извођења, рецепције, гостовања представе у Сомбору пратимо преко првог позоришног листа *Позориште*, које је излазило у издању најстаријег професионалног театра на овим просторима. Основне дилеме које постоје код поставке *Горског вијенца*, да ли је то еп или драма, на задивљујуће високом теоријском нивоу објашњава Тихомир Остојић у једном од текстова који претходе свечаном извођењу. О сваком извођењу пише се позоришна критика, па у листу *Позориште* пратимо критику Јована Храниловића, Милана Савића, критику пренету из *Виенца*. Захваљујући ревносном хроничару позоришног живота, какав је био лист *Позориште*, пратимо и оду коју је Лаза Костић певао Антонију Хацићу на гостовању представе у Сомбору.

Кључне речи: позоришна представа, еп, драма, *Горски вијенац*, лист *Позориште*, позоришна критика

У издвојеном сегменту посматрања првог извођења представе *Горски вијенац* у Српском народном позоришту пратимо значај постојања позоришних часописа, добро праћен ток припремања представе и даље, њену рецепцију. Примећујемо

како је изгледала позоришна критика почетком двадесетог века. Позоришну критику су писали најзначајнији књижевни посленици, преводиоци, добри познаваоци театра. То је показатељ да је у позоришту, позоришној уметности тренутка, неопходно бележити, записивати, уметнички позоришни чин преводити у уметност писане речи. Само оно што је записано може постати вечно.

Поводом педесетогодишњице од смрти Српско народно позориште се одлучило да прикаже “то бесмртно дело великога песника српског, онако, као што га је за позорницу удесио А. Хаџић. То ће бити свечана, али уједно и последња представа у овогодишњој позоришној сезони у Новом Саду. *Пролог за Горски вијенац* написао је наш песник др Лаза Костић, а *Апотеозу* као епилог наш песник Ј. Живојиновић. Музiku за *Горски вијенац* зготовио је наш млади компониста Иса Бајић, професор певања на овдашњој великој гимназији српској: *Горски вијенац није још до сад приказан ни на једној позорници српској*” (*Позориште*, 1902: 11).

Тако бележи најстарији позоришни лист на Балкану. Захваљујући сачуваним примерцима *Позоришта* ми смо у могућности да реконструисамо, условно речено, како је изгледала прва целовечерња представа *Горског вијенца*. Тог тешког посла адаптације за сцену прихватио се Антоније Хаџић који је припремао драмске текстове за сценске услове играња позоришних представа Српског народног позоришта. Такође је био и уредник дневног позоришног листа *Позориште* пуних тридесет седам година.

Велики песник, преводац, драмски писац, позоришни критичар, пријатељ Српског народног позоришта Лаза Костић написао је *Апотеозу* за *Горски вијенац* у којој је посебно ефектан био крај који је говорила Милка Марковић.

“Док на ту земљу ови стоји кам.

најцрњи враг је Србин себи сам!” (Милан Савић, 1902: 74)

У сачуваном листу поводом свечане представе¹ *Горског вијенца* оживљавамо

1 53. представа у Дунђерском позоришту. Ван претплате.

Свечана представа у славу и спомен посмртне педесетогодишњице Петра Петровића Његоша У Новом Саду, у понедељак, 26. јануара (8. фебруара) 1902.

По други пут: *ГОРСКИ ВИЈЕНАЦ*. Историјски догађај при свршетку XVII века, саставио Петар Петровић Његуш, владика црногорски. За позорницу у два раздела удесио А. Хаџић, а музика од Исе Бајића. Редитељ: Спасић. *Особе: Владика Данило – Ружић; Игуман Стефан – Лукић; Јанко Ђурашковић, сердар – Ботић; Радоња, сердар – Слука; Иван Петровић, сердар – Шикопаарија; Вукота, сердар – Стефановић; Кнез Раде, брат владике Данила – Душановић; Кнез Роган – Стојановић; Кнез Јанко – Николић; Војвода Драшко – Добриновић; Војвода Батрић – Виловац; Обрад – Матејић; Вук Мићуновић – Спасић; Вук Мандушић – Илкић; Поп Мићо – Бакаловић; Сестра Батрићева – Д. Спасићка; Хаџи-Али Медовић, кадија – Марковић; Скендер-Ага – Динић; Мустај кадија – Барјактаревећ; Раџал Осман ****

Баба – М. Тодосићка; Прва – С. Бакаловићка; Друга – Д. Матејићка; Трећа – Д. Васиљевићка; Четврта – З. Добриновићка; Пета – Д. Николићка; Шеста – К. Вилочевица.
Народ.

Пре тога: Пролог за «Горски вијенац» Написао др Лаза Костић, музика од И. Бајића

глумачку поделу, време одржавања представе, као и њено трајање.

Тихомир Остојић пише у свечаном броју поводом извођења *Горског вијенца* и у свом студиозном образложењу прави разлику између драме и епа. Та дилема била је посебно присутна у текстовима поводом следеће представе *Горског вијенца* у Народном позоришту 1951. у адаптацији и режији Раше Плаовића.

Тихомир Остојић наглашава да је било потребно да прође више од пола века од када се штампало најбоље дело Његошево и да га тек тада видимо у целости, први пут на позорници. Фрагментарних покушаја извођења *Горског вијенца*, углавном у оквиру школских приредби, било је више. Једно од првих, везује се за Радоја Домановића, који је знао напамет готово цео *Горски вијенац*, а одломке је приредио са ученицима у Гимназији у Врању 1896. године. Да је *Горски вијенац* једна од најзанимљивијих књига српских, показује податак да је већ 13 – 14 пута прештампавано.

Тихомир Остојић се пита:

“Зар се збиља толика покољења задовољише само тим, да оне дивне стихове, ону чисту појезију, оне вечите мисли, ону дубоку философију само из књиге читају, а нигда не пожелеше да их, лепо наговорене, и чују? Зар досле никоме не заиска срце, да не само у мислима, него у позоришној илузији види владику Данила, Мићуновића, игумана Стефана, Драшка и толике друге миле ликове? Кад се приказиваху на нашим позорницама старије драме, о којима нико не рече ни да су добре, него се изношаху на даске цигло због пијетета према старини, како да се нико не маши за најбољим делом наше књижевности?” (Остојић, 1902: 56).

Посебна прилика је била педесетогодишњица песникове смрти, која је иницирала упризорење *Горског вијенца* на сцени. Сада ће многи, који нису читали *Горски вијенац*, имати прилику да га виде на сцени и чују мудре речи у интерпретацији глумаца.

Велике су тешкоће које се отварају у реализацији *Горског вијенца* на сцени. Тешкоће проистичу из његовог необичног облика, јер многи критичари нису били у стању да одреде којој песничкој врсти припада: драми или епу. То није драма као што су, на пример: Костићева, Трифковићева, или Шекспирова... Има драматски облик, закључује да је то “и сам песник хтео, да напише драму” (Остојић, 1902:

Особе: Пролог – М. Марковићка

На завршетку: *Апотеоза као епилог* за «*Горски вијенац*» Написао Јован Живојновић, музика од Исе Бајића. *Особе: Вила* – Т. Лукићка; *Милош Обилић* – Васиљевић; *Владика Данило* – Ружић; *Вук Мићуновић* – Спасић; *Црногорац* – Николић. Народ. Почетак тачно у 7¹², а свршетак у 10¹² сахата

57). У драми “не приказује догађаје и људе сам писац, него се догађаји приказују у дијалозима и монологима, које говоре лица што суделују у догађају, те тако из њихова разговора познамо и њих, и видимо очима радњу, добивамо непосредну слику догађаја и илузију живота – то има и у *Горском вијенцу*. Али, поред тога, нечега у њему недостаје, што смо свикли да гледамо и да нађемо у обичним драмама” (Остојић, 1902: 58).

Његош је своје дело назвао “Историјеско собитије при свршетку XVII вијека”. То значи да је нека врста историјске драме. “У њему се приказује један крвав догађај из историје црногорске: како су за владике Данила једнога Бадњега Дна, Црногорци истребили потурице из Црне Горе” (Остојић, 1902: 58).

Појам историјске драме не треба узимати у дословном значењу, јер, иако су лица из прошлости, скоро сва позната у историји, или бар у народним јуначким песмама, “али Његош није приказао Црногорце од пре двеста година, него Црногорце својега времена, дакле је у многome изменио карактере, а није ни догађаје оставио онако, како их је у својим изворима нашао. Уопће, њему није стало до историјске тачности и верности. Њему је друго нешто лебдело пред очима. Он гледа у истрази потурица почетак борбе црногорске за слободу; још више, њему је ова борба на Цетињу и око Цетиња први знак, да се буди Српство, које је закопано још ‘на Косову у једну гробницу’. То је, ако се тако схвати, онда врло важан чин, и песник је предузео да тај први знак живота српског, после косовске гробнице, што већма прослави, јунаке, који су започели борбу с Турцима, да дигне у звезде, јер је њиховим прегалаштвом, ‘слобода дивно васкрснула из гробова наших ђедова’, јер је споменик њихова јунаштва ‘Црна Гора и њена слобода’. Не ради се ту, дакле, о том, да се, колико се може у драми, са историјском верношћу прикаже један догађај при крају XVII века, него се хоће да се прославе јунаци, који су први устали да се боре за слободу. Песник је у први мах овом делу дао према томе и име, које ће ту страну његову несумњиво истакнути; назвао га је ‘Извијање Искре’, ‘Извита Искра’ тј. тада је први пут севнула искра слободе у тами ропства, у којој је од два три века чамао српски народ, (како то име тумачи др Решетар)” (Остојић, 1902: 58).

Највише недоумица код тадашњег гледаоца што у *Горском вијенцу* нема пуне, живе радње, која се, згодно приметна, све даље природно развија, долази до кулминације и онда иде ка своме завршетку. Уместо тога добијамо слике, призоре, који приказују поједине моменте радње. И колико би радња сама од себе, кренула, развијала се, сам је Његош све више задржава, прекида. Али су поједини призори и слике, ненадмашни песнички облици, “сваки за себе је један драги камен; само нема чврстога оквира, који би их стегнуо у један целокупан украс” (Остојић, 1902). У томе аутор текста у *Позоришту* види разлог зашто се до тада није *Горски вијенац* приказивао на позорници. Чини се да је Његошу стало највише да једну

ситуацију употреби, да је експлоатише, “да се у њој изговори, да нам нешто лепо исприча на уста које личности, да нас осећајима, већином својим, исказаним у савршеним стиховима, раздрага, да нас мислима и идејама, које она ситуација избаци, понесе у недогледне висине и даљине васељене, и ако му је то пошло за руком, као што увек јесте, онда је амбиција његова генија задовољена, а за даљи ток радње се не брине, него чека опет згодан тренутак” (Остојић, 1902:58).

У *Горском вијенцу* нема драматске радње, али исто тако му недостају и драматски јунаци. Ако доведемо то двоје у везу, логично је: драматске радње нема, јер нема развијених карактера. Слабо индивидуалисање и недраматичност лица у *Горском вијенцу* је одбијало управе наших позорница од тог комада.

Вешта игра је дала много живота појединим лицима у *Горском вијенцу*, јер је то дело великог песника, који иде својим путем, који се не спушта својим конвенционалним формама, јер се гледалац мора прилагодити песнику на његов начин приказивања, да се ослободимо конвенционалног, и тек тада ћемо, “с песником узлетети

‘у весело царство појезије
како росне свијетле капљице
уз веселе зраке на небеса”’ (Остојић, 1902: 59).

О свечаној представи *Горског вијенца* 26. јануара 1902. године је писано с великим интересовањем и у *Позоришту* се преноси поздрав црногорског кнеза Николе I:

“Велико одушевљење изазвао је брзојавни поздрав кнеза црногорског Николе I .. управљен на А. Хаџића ове садржине:

‘Пуно вам захваљујем на саопштењу, да ће се данас први пут представљати *Горски вијенац* мога великога стрица. Увјерен сам, да ће вашом вјештином удешен за позорницу успјети. Жалим, што не могу бити присутан, да аплаудирам генију српске Спарте на позорници српске Атине.

Никола.” (Позориште, 1902: 75-76)

Јован Храниловић био је један од првих позоришних критичара који је писао поводом премијере *Горског вијенца* у Српском народном позоришту. Посебну заслугу за тај историјски позоришни догађај приписује Антонију Хаџићу и музици Исе Бајића. Сматра да је Немцима било потребно јако много времена да на сцену поставе Гетеовог генијалног *Фауста*. Сматра да је још више храбрости требало да се “величанствени песмотвор генијалног владике Рада приреди за позорницу. Тај

песмотвор нема много драмскога елемента у себи те доиста ђенијалном песнику није ни на крај памети било, да напише драмски комад. Он је имао својих разлога, да даде *Горском вијенцу* форму, у каквој нам је познат, али на драму није мислио, а сигурно није ни слутео, да ће тај његов јединствени песмотвор са позорнице одушевљавати гледаоце” (Храниловић, 1902: 73).

Затим се опредељује за аутентичан запис са представе:

“Намера ми је тек, да с неколико речи забележим приказ *Горскога вијенца* на новосадској позорници дне 26. јануара (8. фебруара) о. г. у преудезби А. Хаџића.

Госп. Хаџић прихватио се тешка посла. Требало је ту изабрати, изоставити, скалупити у целину, удесити какovu такову градуацију и драмску акцију, а све то ваљало је извести тако, да остане нетакнута основна структура и концепција са свима особинама тога песмотвора. Требало је маркирати протагонисту, истакнути контрастику, наћи згодан почетак и завршетак једном и другом делу, удесити размере озбиљнога и веселога елемента, диференцирати поједина лица и пронаћи згодан начин за рецитацију величанствене поезије у коровима, а све то тако, да и онај, ко није тога песмотвора читао, узмогне себи створити о њему прави суд и уживати у његовим необичним красотама.

Је ли у том г. А. Хаџић успео? Ја мислим, да јесте, а да је доиста тако, доказује диспозиција публике, која је опетовано давала одушке свом задовољству и одушевљењу.

Глумци су били проникнути уверењем, да се овај пут ради о достојном приказу највеличанственијега песмотвора, што га је икада српски ђеније испевао, те су управо с пијететом настојали, да *Горски вијенац* засја: у што сјајнијем сјају на позорници. Како су улоге биле добро пораздељене, био је приказ такав, да служи на част честитој нашој дружини.

Већ сам пролог, што га је испевао др Лаза Костић а лепо издекламовала гђа Милка Марковићка, занео је публику, која је озбиљном достојанственошћу слушала јединствене стихове, пуне ђенијалних сентенција, великога владице песника, какових је мало и у светској литератури испевано.

Још стојећи под утиском приказа *Горскога вијенца*, публика је истим одушевљењем слушала и прекрасни епилог и апотеозу из пера Јована Живојиновића, те је раздрагана, одушевљена, одала устајањем са седишта

пошту ђенију славнога владике песника, понесавши у души неизбрисиви утисак ђенијалних његових стихова и слика, обасјаним светлилом његова ђенија.” (Храниловић, 1902: 73-74).

Милан Савић је писао о другој² представи *Горског вијенца* 28. јануара 1902. У уводном делу он наглашава да нема намеру да пише приказ извођења ремек-дела, јер је то већ учињено. Он региструје неке специфичности сценског извођења друге представе *Горског вијенца*.

“Било је заиста смело, јуначко предузеће, изнети на позорницу разговоре и причања црногорских владара у *Горском вијенцу*. У самом делу не даје ништа повода, што би кога навело, да целину драматизира. Можда поједине призоре, као извештај о јуначком чину Мартиновића. Но кад би се когод и подухватио, да тај извештај драматизира, морао би написати сасвим ново дело, у ком би *Горски вијенац* имао врло мало удела. И онда не би био *Горски вијенац* изнесен на позорницу нити бисмо имали прилике с л у ш а т и несамертне мисли и стихове великога песника српског, ни г л е д а т и, како су све то могли, у замисли песниковој, тадашњи црногорски главари казати. Тако је онда то велико песничко дело изнесено пред нас у конкретном облику. Ми сад имамо од прилике појма, како се у њему призори могли збити – а то све имамо да захвалимо, од срца да захвалимо подузетној и умешној руци госп. А. Хацића.

Наша публика, која је дупком испунила позориште, показала је одмах неко свечано расположење. Знала је, да се ту неће ни насмејати ни растужити, него једино да има одати поштовање песничком генију. То свечано расположење трајало је све до свршетка – ми се клањамо публици, свесној положаја и позива свог тога вечера.

- 2 55. представа у Дунђерском позоришту. Ван претплате. Свечана представа у славу и спомен посмертне педесетогодишњице Петра Петровића Његоша. Последња представа а за народ с обаљеним ценама. У Новом Саду, у понедељак, 28. јануара (10. фебруара) 1902. По други пут: ГОРСКИ ВИЈЕНАЦ. Историјски догађај при свршетку XVII века, саставио Петар Петровић Његуш, владика црногорски. За позорницу у два раздела удесио А. Хацић, а музика од Исе Бајића. Редитељ: Спасић.

[Подела је углавном иста као код премијерног извођења, па је не преносимо.]

На завршетку: *Апотеоза као епилог за «Горски вијенац»*. Написао Јован Живојновић, музика од Исе Бајића. *Особе*: Вила – Т. Лукићка; Милош Обилић – Васиљевић; Владика Данило – Ружић; Вук Мићуновић – Спасић; Црногорац – Николић. Народ. Свирачки збор ц. и кр. 70. пешачке пуковније петроварадинске свираће ове комаде: 1. *Српска зора*. 2. Чижек: *Из српске шуме и утрине*. *Фантазија*. 3. Чижек: *Српске песме*. *Потпури*. Почетак тачно у 7_{1/2} а свршетак у 10_{1/2} сахата

Разуме се по себи, да овим редовима није задатак приказати *Горски вијенац*. То је учињено већ од позваних па и у овом листу. Ми можемо толико рећи, да је госп. А. Хаџић учинио све што се учинити могло. Па кад се дело већ није дало драматизовати, госп. Хаџић је срећном руком положио претежност у сценични приказ, у живописно групирање особа, у изношењу женскога (а не мушкога) хора, у карактеристичне маске, говоре, гесте и мимике. Што је тога ради приличан део *Горског вијенца* изоставио, разбацане призоре стопио, може му се само у прилог рачунати. Ни Шекспир се не износи цео, ни онакав какав је, на позорницу.

Од великог утиска беше *Пролог* од Лазе Костића, који је гђа Милка Марковићка величанствено приказла. Завршне речи:

Док на ту земљу ови стоји кам.

најцрњи враг је Србин себи сам!

можемо само тако тумачити: да ће Србин у в е к и свагда бити себи најцрњи враг, јер ће и Ловћен на свом месту у в е к и свагда бити и остати. Ко ће га и покренути?! Изглед жалостан, ал' – тако је. Песимистично пророштво песниково требало би да нас упозори....

С већим спољашњим, театралним ефектом приказана је *Апотеоза* као епилог од Јована Живојиновића. Срећна је мисао била пишчева да приказ унесе у цркву владину на Ловћен. Вилу је приказала гђа Тинка Лукићка с пуно заноса. Глумац (Душановић), који је приказао владикау песника, сасвим је лепо погодио маску његову.

/.../

Приказ је био да не мож' бољи бити. То констатујемо врло радо, па ако се који глумац јаче истакао, било је случајно у улози му. Ружић у масци владике Данила, Лукић (игуман Стефан), Спасић (Вук Мићуновић), Николић (кнез Јанко), Виловац (Мартиновић), Бакаловић (поп Мићо) и већ Добриновић (војвода Драшко) па и остали кнезови и војводе, даље Спасићка (сестра Батрићева), Тодосићка (баба) и свака коловођица – све је то ишло складно а у служби великога песника српског. Слава му!

Публика наша раздрагана добрим, складним приказом *Горског вијенца* бурно је изазвала на свршетку представе г. Хаџића, који је на послетку изишао на позорницу, да захвали публици то одликовање" (Савић, 1902: 74-75).

У *Позоришту* су се помно регистровале све критике које су се појавиле поводом извођења *Горског вијенца*. Тако се преноси и критика из *Viennas*.

“*Viennas* у свом 12. броју од 20. марта о.г. доноси о приказу ‘*Горског вијенца*’ на нашој позорници ову рецензију: ...

Његошу није очевидно било ни на крај памети, да напише драмско дјело, нити је уопће у њега било драмске жице. Изабрао је у *Горском вијенцу* форму разговора међу владиком и црногорским војводама, да му пјесмотвор не буде монотон и да избјегне вјечно опетовање ријечи: ‘Сада проговори тај и тај војвода’. *Горски вијенац* је пун управо сјајне лирике, али драмскога елемента нема у њему ни за лијек. Када су се ипак неки прихваћали посла, да приреде барем неке одломке *Горског вијенца* за позорницу, било им је до посљедних слика, било им је до тога да се с љепотама Његошева пјесмотвора упознају и они, који се тешко одлучују, да га у цијелости прочитају. Заслужни српски књижевник, вјешт приређивач многих иначе у првобитној форми за позорницу незгодних пјесмотвора Антоније Хацић, прихватио се тешка посла, да најљепши Његошев пјесмотвор приреди у цијелости за позорницу.

...

Г. А. Хацић раздијелио је сав пјесмотвор у два једнака велика дијела. У првом се спремају војводе на истрагу (уништење) Турака у Црној Гори, – у другом дијелу приповиједа војвода Драшко своје доживљаје у Мљецима, те јављају Мартиновићи владици Данилу и војводама, да су на сам бадњак посмицали Турке. Неки критичари мисле, да је превише тога изостављено, да је у приредби за позорницу премало драматике и да је незгодно, што корове извађају женске. Али да је *Горски вијенац* приређен за позорницу према свима прописима драмске технике, морало би још више тога изостати, а не би било могуће ни из далека сачувати првобитну концепцију, колорит и карактеристику Његошева пјесниковања.

Хацићу је за право било до тога, да даде прилике и онима, који нису читали највеличајнији Његошев пјесмотвор, да уживају његове красоте. За то је оставио у њему све непромијењено само што је изоставио оно, што је мање потребно за разумијевање темељне идеје.

Вањском успијеху *Горског вијенца* на новосадској позорници припомогао је много прослов дра Лазе Костића, “апотеоза и епилог Јована Живојиновића и гласбена пратња Исе Бајића”.

Колико је *Позориште*, као први позоришни лист на овим нашим просторима веран пратилац живота на овим нашим просторима, најбоље показује детаљ који нам говори о гостовању *Горског вијенца* у Сомбору, када је пре почетка представе, Лаза Костић изговорио оду Хацићу.

“Кад је на Цвети о.г. у Сомбору пред приказ *Горског вијенца* А. Хацић довршио свој увод којим је сомборском српском свету разјаснио важност и значај епохалнога Његошева дела, изненада се на позорници на челу изасланству месног позоришног одбора појави песник Лаза Костић и овим бираним речима поздрави А. Хацића:

‘Високопоштовани председниче,

Многоуважени управитељу,

Драги пријатељу!

Доносим ти две поруке, два поздрава.

Први је са онога света, од вечерашњег твога и нашега слављеника, песника *Горског вијенца*, владике Рада. И ноћас ми се јавио. Питам га, је ли му што криво, што си му, као што неки веле, тако немилостиво испрекидао, изломио, испресецао његов *Горски вијенац*.

– Што велиш? – рече владика. – Изломио? Испресјеца? Не, ни дâ Бог! Он је тек онако подвио неке пребрснате границе, заклонио неке прегусте увојке, да би се оно остало тим љевше приказало на онијем шедицама. Може се то коме и несвиђети, ал’ што мари! Ја му гледам у срце те виђу, да му је била намјера као најљевша. Хвала му и поздрави га!

То ти је први поздрав.

Други ти поздрав доносим, са овом господом и браћом, од Сомбораца, твојих пријатеља и поштоватеља. Између твог пређашњег и садашњег доласка у Сомбор са нашом позоришном дружином, твојом највећом бригом и најмилијом пажњом, прошло је неких 40 година, од како си ти српски књижевник. Ми се сећамо вечерас, да је за то време твоје име записано на многој златној страници српске књиге, да је твоје име уткано у многу приложницу, увезено у многу илаштаницу на олтару српске просвете, да

си ти за то време био углед и почетак свакој пристојности и питомини, сваком лепом обичају, вазда готов помоћи општој потреби својим смерним, прегорним, неразметљивим радом. Јер и осим позоришта, те златне књиге твога живота, осим просветног поља, твоја је угодљива нарав знала чинити добра. Користићу се својим драгоценим личним везама, својим пријатељима и знанцима на угледним местима у држави, ти си се навек трудио, да уклониш сваку размирицу, да помогнеш лепој слози између различитих племена у овој нашој лепој домовини, те си том својом тихом и благодетном радњом био не само на помоћи свом народу, него си угоднио и целој држави.

Хвалећи Бога, што нам те је досад одржао тако здрава и крепка, молимо му се, да те још дуго поживи у тој снази и у тој лепој вољи. Живео!’

На то је А. Хацић укратко захвалио за ту лепу пажњу и онда је почео приказ Горског вијенца.

После представе приредили су Сомборци у част А. Хацићу у великој дворници позоришног хотела свечан банкет, на којем су учествовале све угледне српске куће сомборске и цела позоришна дружина. Председник месног позоришног одбора др Давид Коњовић поздравио је веома лепо А. Хацића, истакавши његове неувеле заслуге за наше народно позориште. У одздравници својој на ту здравицу захвалио је А. Хацић личним Сомборцима не лепом одзиву, којим су пратили рад народне позоришне дружине. За тим је проф. Мита Калић дигао чашу у здравље целе позоришне дружине па онда се ређале здравице све једна кићенија од друге. У раздрагану расположењу провели су честити Сомборци неколико угодних часова са својим милим гостима.

У Сомбору на велику среду 1902”. (*Позориште*, 1902: 101-102)

Реч на крају:

Реконструкција првог извођења *Горског вијенца* на сцени Српског народног позоришта могућа је, захваљујући постојању првог позоришног листа на нашим просторима, листа *Позориште*. У време када се гасе позоришни листови, часописи, када нам периодика полако замире, повратак у прошлост, сто дванаест година уназад, уверава нас у неопходност постојања позоришних листова. Први позоришни лист зачео се у најстаријем професионалном театру код нас, 1871.

године, Српском народном позоришту, десет година после његовог оснивања. Осим прецизне поделе, регистрованог времена и места извођења представе, у могућности смо да на страницама листа *Позориште* пронађемо све релевантне критике, које су исписивали прави књижевни и позоришни зналци, попут: Тихомира Остојића, Јована Храниловића, Милана Савића, Лазе Костића и други.

Литература:

- (*Горски вијенац*). (1902). *Позориште*. Нови Сад: бр. 3, 4. (17) јануар, 11.
 К.[Костић, Лаза]. (1902). (*Са приказа «Горског вијенца» у Сомбору*). *Позориште*. Нови Сад: бр. 20, 20. април, 101-102.
 О.[стојић], Тих.[омир]. (1902). *О Горском вијенцу*. *Позориште*. Нови Сад: бр. 14, 26. јануар, 56-59.
 С-ћ.[авић], М. [илан]. (1902). *Горски вијенац*. *Позориште*. Нови Сад: бр. 17, 31. јануар, 74-75.
 (*Свечана представа «Горског вијенца»*). (1902). *Позориште*. Нови Сад: бр. 17, 31. јануар, 75-76.
 Хр.[аниловић] Ј.[ован]. (1902). *Српско народно позориште, Горски вијенац*. *Позориште*. Нови Сад: бр. 17, 31. јануар 1902, 73-74.

The Mountain Wreath as the first theatre play in Novi Sad in 1902

Abstract. The topic of this paper is *The Mountain Wreath* (*Gorski vijenac*) which was performed as the first play on the stage of the Serbian National Theatre in Novi Sad in 1902. There had been attempts at performing fragments of *The Mountain Wreath* in the years of 1896, 1897 and 1890. It is interesting that Radoje Domanović and his students had staged *The Mountain Wreath* in Vranje. On the occasion of the fiftieth anniversary of Petar Petrović Njegoš's death, *The Mountain Wreath* was performed as a whole night play. The timeless work of the great poet was adapted for stage by Antonije Hadžić. The prologue was written by poet Dr Laza Kostić, and the *Apotheosis* as the epilogue was written by the poet Jovan Živojinović. The music was composed and arranged by Isidor Bajić. All the preparations for the play, its performance, reception and Sombor tour was followed in the first theatre journal *The Theatre*, which was published by the oldest professional theatre in the region. The fundamental dilemma involved in staging *The Mountain Wreath*, which revolves around the question whether it is an epic or a drama, was addressed on a high theoretical level by Tihomir Ostojić in one of the

texts that preceded the ceremonial performance. A theatre review was written on each performance of the play, so we can follow the reviews in the journal *The Theatre* by Jovan Hranilović, Milan Savić, the review transferred from the *Vienac*. Owing to the zealous chronicler of the theatre life, as the journal *The Theatre* was, we can also follow the ode Laza Kostić wrote to Antonije Hadžić during the Sombor tour.

Key words: theatre performance, epic, drama, *The Mountain Wreath*, the journal *The Theatre*, theatre review

Marijana Prpa Fink

Biomehanika Mejerholjda Analiza kroz princip *izostavljanja* u radu glumca na sceni

UDC 7.041.5
UDC 792.071.2

Apstrakt. Biomehanika Mejerholjda kao specifičan oblik izraza izvođača na sceni, podrazumeva različite principe pomoću kojih možemo da tumačimo rad glumca na sceni. Jedan od takvih principa je *izostavljanje*; bilo da se radi o izostavljanju vizuelnih elemenata izvođačeve radnje, ili o zakonu sinteze. Zatim, ako izvođač eliminiše sebe, kao i kada pomoću izostavljanja izvođač povećava scenski bios. U tumačenju principa *izostavljanja* kroz analizu primera iz tri predstave: Ježi Grotovskog *Akropolis*, Euđenija Barbe Kula *Holstebro* i Pitera Bruka *Višnjik*, sagledana su tri aspekata: *analiza primera*, *biomehanička analize* i *kvalitativna analiza* uzorka. Za takvo sagledavanje korišćene su fotografije, koje predstavljaju prilog koji je analiziran.

Ključne reči. biomehanika, Mejerholjd, izostavljanje, glumac, izvođač.

Biomehanika je u dvadesetom veku poslužila za upoznavanje, analizu i rešavanje zagonetke ljudskog pokreta, koristeći biološki sistem posmatran iz mehaničkog ugla. Ovaj ugao posmatranja omogućio je plastičnost pokreta i u smislu kreacije vodi nas do biomehanike Mejerholjda.

Do formiranja nauke kakva je biomehanika, dovela je potreba da se ispituju zakoni relativnog kretanja i mirovanja živih organizama, kao kinetičke i potencijalne energije, koja zahvaljujući razvoju ove nauke, njenih principa i kombinaciji sa fizikom, omogućava posmatranje kretanja i dejstva glumca na sceni, u situaciji predstave.

Mejerholjd je istražujući plastiku forme glumačkog izraza želeo da celokupan rad na sceni dovede do refleksne reakcije gledaoca. Ovakav rad predstavlja revoluciju u teatru

XX veka, u kojem je vladala estetika psihološkog naturalizma i realizma.

Mejerholjd je svoja istraživanja u domenu *plastike* pokreta glumca oslanjao na pozorišne estetike prethodnih pozorišnih epoha kakva je *komedija del' arte* ili stilizovan pokret pozorišnih estetika Orijenta, naročito japanskog pozorišta: *no* i *kabuki* i kineske *pekinške opere*. Uvažavajući estetiku drugih kultura i uvodeći fenomen gledaoca kao aktera, tumača predstave, učinio je da scenski govor tela glumca evropskog pozorišta postane značajno određeniji.

Mejerholjd zahteva od glumca da scenski lik bude umetnički izmaštan, da ne bude sličan onome koji vidimo u svakodnevnom životu.

Biomehanika kao fenomen, imala je snažan uticaj na Mejerholjdov rad u pozorištu jer je nudila mogućnost suštinski novog oblika glumačkog izraza u cilju stilizacije i pronalazjenja novih scenskih formi, te je odgovarala na Mejerholjdov zahtev za novo pozorište na koje može da odgovori samo novi glumac. Kao deo revolucije u teatru, promena naturalističkog pozorišnog izraza bila je deo strategije, a traganje za formom, koja će se služiti „novim sredstvima koja bi mogla da izraze nedorečeno, da otkriju skriveno“ (Mejerholjd, 1976: 179), nasuprot naturalističkoj formi igre, pronađeno je u biomehanici. Zbir glumačkih vežbi, koje imaju za cilj da glumac ovlada svojim telom i da može svesno da ovlada svojim pokretima i gestovima u toku predstave i u predizražajnoj fazi rada, čine telo glumca fizički spremnim da odgovori na najveće izazove. Mejerholjdova definicija biomehanike bila je „imaginacija“ i „biomehanizam“.

Izostavljanje, kao princip, unutar kog su analizirani fenomeni:

Izostavljanje određenih vizuelnih elemenata izvođačeve radnje, daju mogućnost gledaocu da aktivno učestvuje u radu izvođača dodajući svom doživljaju ono što je glumac izostavio. Izostavljanje elemenata radnje kakvi su rekvizit ili instrument su najuočljiviji. Gledalac prihvata uslovnost i prati radnju nadomeštajući izostavljeno pomoću glumčeve igre.

Eliminisanje delova tela izvođača, dovodi njegovo telo u poziciju da igrom tenzija nadomesti izostavljeni deo. Izostavljanje rekvizita na sceni je često ali je njegov zadatak da plesom suprotnosti nadomesti ne samo rekvizit nego i realan položaj tela koje bi ono imalo da je rekvizit prisutan.

Zakon sinteze, kao zakon usklađivanja pokreta i misli izvođača. Mogućnost scene da napravi sasvim novu realnost uključuje izostavljanje svih elemenata, pa i samog glumca.

Sinteza tela na sceni, stvara novu realnost, koja može da bude oneobičena kada se oponaša stvarnost.

Izvođač eliminiše sebe, čime postiže naglašavanje neke druge aktivnosti. Igranje scenskog prisustva znači poznavanje veština i principa scenske igre, ali igranje scenskog odsustva podrazumeva princip eliminisanja sebe na sceni.

Različitim položajima tela, izvođač usmerava pažnju na odsustvo ili prisustvo na sceni.

Izostavljanje kao povećanje scenskog biosa, što ukazuje na dodatnu tenziju koju glumac stvara pri procesu izostavljanja. Izostavljajući neki od elemenata igre, izvođač dobija kvalitet koji se tumači kao povećanje scenskog biosa ili prisustva na sceni.

Igrom tenzija celog tela, dovodeći telo u položaj koji je ekvivalent realnom položaju, glumac pojačava svoj scenski bios.

Da bi bilo moguće upoznati, analizirati i rešavati zagonetku ljudskog pokreta, kao i tumačiti plastičnost pokreta izvođača, važnu ulogu igraju biomehanički principi:

Biomehanički principi

Statička *ravnoteža* je položaj tela iz kog izvođač može da učini pokret, a dinamička *ravnoteža* je sposobnost izvođača da svoj centar gravitacije zadrži iznad svoje tačke oslonca dok se telo pokreće.

Zatim *moment sile* kao situacija izvođenja pokreta u kojoj se izvođač pri kretanju odupire o podlogu, naziva se moment sile i postoje dva tipa momenta sile: ugaoni koji brzinu pri kretanju postiže zahvaljujući rotacijama delova tela i linearni koji povećava brzinu tela pomoću njegovog linearnog kretanja.

Elastična energija prilikom istezanja mišića omogućava sledeći pokret izvođača, dok *koordinacija* omogućava stvaranje kinetičkog lanca pokreta i obezbeđuje brzinu pri kretanju.

Inercija ako je linearna, odnosi se na otpor tela da se kreće pravolinijski, dok je ugaona otpor dela tela ili predmeta koji im omogućava da promene svoju ugaonu poziciju.

Silu reakcije zemlje izvođači koriste pri istezanju nogu kod odvajanja od zemlje u kretanju prema gore ili prema napred.

Kvalitativna analiza

Kvalitativna analiza kao segment u tumačenju principa izostavljanja na izabranim primerima iz predstava, predstavlja sintezu u tumačenju značenja i funkcije pokreta izvođača na sceni.

Kvalitativna analiza koja je usmerena na neposredno uviđanje, ima veliki značaj za reditelje u radu na predstavi. Zahvaljujući ovoj analizi reditelj neposredno zaključuje na osnovu elemenata koji su ponuđeni u radu na sceni i u pripremnom radu sa glumcima, za čiji izbor se odlučuje, kao najbolji, na osnovu biomehaničkih principa i umetničkih standarda i mogućnosti.

Ova analiza predstavlja sistematično posmatranje kvaliteta pokreta koji se izvodi kako bi se on korigovao i poboljšao (što je veoma značajno za poboljšanje predstave). Fleksibilnost pokreta mora biti povezana sa znanjem iz principa biomehanike.

Analiza primera

Analiza primera scena predstave Ježi Grotovskog *Akropolis*, Euđenija Barbe *Kula Holstebro* i Pitera Bruka *Višnjik*, po principu predizražajnosti koji se nalazi u osnovi *biomehanike Mejerholjda*, a izveden je iz knjige *Tajna umetnost glumca: Račnik pozorišne antropologije*, Euđenija Barbe i Nikole Savarezija. Te predstave su poslužile da se fenomen sagleda sa aspekata *analize primera*, *biomehaničke analize* i *kvalitativne analize* uzorka. Za takvo sagledavanje korišćene su fotografije, koje predstavljaju prilog koji je analiziran.

Izostavljanje

Izostavljanje kao princip rada na sceni podrazumeva fragmentaciju materijala koji na sceni dobija novu zavisnost. Izdvajanjem ili naglašavanjem određenih radnji na sceni, segmenti pokreta glumca ili plesača postaju složeniji od svakodnevnih pokreta.

1. Eliminisanje određenih vizuelnih elemenata izvođačeve radnje

Izostavljanje elemenata radnje kakvi su rekvizit ili instrument su najuočljiviji. Gledalac prihvata uslovnost i prati radnju nadomeštajući izostavljeno preko glumca.

“To dovođenje stvari i glumca u uzajamni odnos postavlja se kao novi problem, koji se na eksperimentalnom planu sve više i više razrađuje.” (Mejerholjd, 1976: 208)

„Trening i kreativnost su dve različite stvari.” (Gladkov, 1997: 110)



Kada je deo tela izvođača izostavljen onda je to uslovnost koja postaje metafora. Celo telo izvođača se menja u odnosu na izostavljeno, a delovi tela dobijaju nove zadatke da bi nadomestili eliminisani deo.

U statičkoj ravnoteži, glumci igraju izostavljenim delovima tela, rukama. Izolovani deo tela nadomešćuje se tenzijama u ramenima, vratu i kičmi, a pulsiranje disanja i glasa nadoknađuje odsustvo ruku.

Eliminisanje delova tela izvođača, dovodi njegovo telo u poziciju da igrom tenzija nadomesti izostavljeni deo.



Izostavljanje partnera u plesu, angažuje mehaniku tela da pokrete plesa napravi tako kao da je partner prisutan. Tako je kičma izvođača čvrsta a ruke crtaju obim drugog tela. Glava izvođača skrivena je lobanjom, a njeno pomeranje je ograničeno.

Dinamička ravnoteža glumice sa rotacijama oko dužne ose i okretima sa savijenim rukama deluje tako da se povećava otpor

tela pri kretanju. Istezanje kičme i dovođenje u opasnu ravnotežu oslobađa energiju u izbacivanju noge.

Položajem svog tela i povijanjem kičme unazad glumica nadomešćuje igru partnera koji nije prisutan.



Izostavljanje rekvizita u sceni izaziva veću pažnju učesnika i gledalaca, nego kada je rekvizit u rukama izvođača.

Tenzija u rukama i ramenima glumca *Mišel Pikolija* u ovoj sceni, pojačava se pri imitaciji udara loptice u igri bilijara. Rotacije u šakama nadomešćuju odsustvo rekvizita, ali luk kičme je identičan položaju koji se zauzima kada se stvarno udara štapom.

Na sceni se često izostavlja rekvizit. Zadatak izvođača je da nadomesti rekvizit ali i realan položaj tela što se postiže plesom suprotnosti.

2. Zakon sinteze

Mogućnost scene da napravi sasvim novu realnost uključuje izostavljanje svih elemenata, pa i samog glumca.

“Sinteza umetnosti na kojoj je Vagner zasnovao svoju reformu muzičke drame, evoluirao, jer će veliki arhitekta scenograf, dirigent i reditelj, koji tvore njene karike, dodati pozorištu budućnosti sve nove i nove stvaralačke inicijative, ali razume se, ta sinteza neće biti ostvarena sve dok se ne pojavi *novi glumac*.” (Mejerholjd, 1976: 100)

“Koristeći različitu vrstu poređenja, mogu reći da ako je gluma melodija, tada je mizanscen harmonija.” (Gladkov, 1997: 124)



Platnena lutka koja zamenjuje ljudsko telo, u sintezi sa ostalim telima, daje novi smisao sceni, koji je snažniji nego da je prisutan glumac.

Kretanje glumaca u dinamičkoj ravnoteži, uslovljeno je odnosom sa partnerom - lutkom, pri čemu su rotacije delova tela takođe usmerene na lutku i pažnja na nju uslovljava otpor tela pri kretanju.

Lutka kao partner zamenjuje glumca/izvođača i pravi sasvim novu realnost u kojoj je odnos između partnera uslovljen odnosom sa partnerom - lutkom.



Izostavljanje štula u njihovoj primarnoj funkciji i dodavanje novog smisla njihovim postavljanjem na mesto "krila", dobijena je sinteza koja daje novu dimenziju mehanici tela.

Telo glumice u statičkoj ravnoteži sa rotacijom kičme i momentom sile isteže i savija kičmu i oslobađa energiju koja je potrebna za podizanje štula.

Sinteza štula i tela izvođača daje igri novo značenje.



Pokretom ruke zakletva kao princip duhovne sinteze, postaje jasna za gledaoca.

U statičkoj ravnoteži, glumci rotacijama ruku, ramena i vrata, postižu sintezu dva tela koju tumačimo kao zakletvu.

Sinteza tela na sceni, stvara novu realnost koja može pri oponašanju stvarnosti da bude oneobičena.

3. Izvođač eliminiše sebe

Igranje scenskog prisustva podrazumeva poznavanje veština i principa scenske igre, ali igranje scenskog odsustva, podrazumeva princip eliminisanja sebe na sceni.

“Japanci naslikaju jednu rascvetalu granu i eto vam celog proleća. A u nas slikaju celo proleće, pa ne bude ni rascvetale grane.” (Mejerholjd, 1976: 108)

“...doznajemo da su posebne sluge na sceni – takozvani kurombo – u crnim odećama poput mantija, suflirali glumcima potpuno vidljivi...” (Mejerholjd, 1976 : 109)



Prelazak sa jednog kraja scene na drugi, glumica igra prisustvom koje u nedostatku drugog zadatka deluje kao odsustvo sa scene.

Promena scene koju glumci u ovom primeru grade, u položaju dinamičke ravnoteže, savijenom kičmom i povišenom glavom, sugerise na prisustvo glumca koji položajem tela igra odsustvo.

Kada izvođač odsustvom eliminiše sebe, on brzinom pokreta i položajem tela, povezuje dve scene i gradi sintezu između njih.



Glumac u ulozi skeleta, pozajmljujući svoje telo, eliminiše svoje scensko prisustvo čineći prisustvo skeleta mogućim.

Odsustvo glumca u smislu prisustva skeleta, u dinamičkoj ravnoteži daje pokretima tela novu ugaonu i linearnu inerciju jer se položajem tela sa glavom skeleta povećava površina tela i mogućnost za ravnotežu tela u prostoru je otežana.

Eliminacijom sebe i uvođenjem skeleta, glumac je pojačao svoje prisustvo dajući novo značenje liku koji tumači.



Igranje sna na sceni je primer igranja odsustva posebnom koncentracijom glumca.

Statičnost glumica sa dva različita položaja tela, rotacijama samo u šakama jedne glumice, usmerava pažnju na drugu glumicu koja se nalazi u položaju za san.

San kao način eliminacije prisustva izvođača na sceni, je prisustvo posebne vrste. Glumac u snu unosi na scenu novu realnost koja je za njega, druge izvođače i gledaoca tajanstvena.

San kao način eliminacije prisustva izvođača na sceni, je prisustvo posebne

4. Izostavljanje kao povećanje scenskog biosa

Izostavljajući neki od elemenata igre, izvođač dobija kvalitet koji se tumači kao povećanje scenskog biosa ili prisustva na sceni.

„Kad se na sceni pojavi glumac, gledalac je već uspeo da udahne vazduh epohe.“ (Mejerholjd, 1976: 112)

“Reditelj (...) mora biti sposoban da konstruiše u svojoj mašti ono što ja sam zovem “drugi nivo dramskog dela” (Gladkov, 1976: 125)



Glumac sklanja ruke ispod kostima i time postiže snažnije prisustvo nego da su ruke izvan kostima.

Dinamička ravnoteža glumca, koja prelazi u statičku, sa rotacijama ramena i ruku, dovodi telo glumca u položaj u kom su mu eliminisane ruke. Inercija tela glumca, u tom trenutku smanjena je na minimum, a energija zbog savijanja, akumulira se u rukama.

Izvođač eliminišući ruke kostimom, povećava energiju tela zbog savijanja, a time i scenski bios.



Glumica odupirući se, gradi energiju koju kroz pokret njenog tela gledalac može da doživi i tumači.

U rotaciji tela oko dužne ose, glumica u sceni koristi i rotacije drugih delova tela, te odupirući se pojačava inerciju, ali skupljeni laktovi stavljaju akcenat na šake.

Izostavljanje objekta od kog se odupire, u položaju tela sa povijenom kičmom i otporom u rukama i šakama, glumica povećava scenski bios.



Izostavljajući rekvizit, bilijarski štap, glumac čini scenski bios snažnijim.

U dinamičkoj, potom statičkoj ravnoteži, glumac zauzima položaj rotirajući ramena, vrat i šake izostavljajući rekvizit i nadomeštajući ga igrom šaka. Tom igrom tenzija celog tela, dovodeći telo u položaj koji je ekvivalent realnom položaju, glumac je pojačao svoj scenski bios.

Pojačavajući tenzije tela glumac povećava svoj scenski bios.

Literatura:

Gladkov, A. (1997). *Meyerhold speaks, Meyerhold rehearses*. London & New York: Routledge.

Мейерхольд Э. В. (1976). *О позоришту*. Beograd: Nolit.

Meyerhold's Biomechanics**The analysis through the principle of *omitting* in the actor's on stage**

Abstract. Meyerhold's Biomechanics as a specific form of expression of the performer on stage includes a variety of principles through which the work of the actor on stage can be interpreted. One of these principles is *omitting*; whether it is about omitting visual elements of the performer's action, or about the law of synthesis. Furthermore, if the performer eliminates himself, or when the performer uses omitting to increase stage bios. In the interpretation of the principle of *omitting* through the analysis of examples from three plays: *Acropolis* by Jerzy Grotowski, *The Tower of Holstebro* by Eugenio Barba, and *The Cherry Orchard* by Peter Brook, three aspects have been taken into consideration: *analysis of an example*, *biomechanic analysis* and *qualitative analysis* of a sample. For this kind of analysis, photographs have been used, which present an attachment that has been analysed.

Key words: biomechanics, Meyerhold, omitting, actor, performer.

Весна О. Марковић

Хексаметарска појања Војислављева

UDC 821.163.41-14.09 IIIć V.

Апстракт. Антички дактилски хексаметар у науци је познат као стих „од шест дактилских стопа, од који је последња спондејска“. Познато је, такође, да постоје 32 различита типа тога стиха. У четвртоме веку после Христа, долази до исохроније вокала и нестајања разлике у квантитету, те у метрици, силабичко-тонски принцип смењује квантитативни. Тако, у многим савременим језицима, настаје „псеудохексаметар“, стих који „имитира“ класични хексаметар. Један од њих је бриљантни псеудохексаметар Војислава Илића, стих од шест акценатских целина, римован, изосилабичан и строфичан. Виртуозност хексаметарског версолошког умећа песника Војислава Илића, поред осталих, показује песма *Јесен*, једна од најпознатијих његових песама.

Кључне речи: Војислав Илић, дактилски хексаметар, псеудохексаметар, акценатска целина, успаванка.

Гостећи душу и слух Хомеровом драмском епиком наслађујете се, најпре, духовном супериорношћу класичнога грчког језика, а потом, чаробном музиком епског хексаметра, чији ритам до конца прати динамику и значај опеваних збитија.

У књигама о версологији, домаћим и страним, епски хексаметар је описан као стих који је „састављен од шест дактилских стопа, од којих је последња спондејска“. Хефестион Александријски, међутим, још у другоме веку после Христа, дефинисао је и описао, према традиционалним обрасцима, тридесет два различита типа овога стиха, то јест, тридесет две различите комбинације дактилских и спондејских стопа. Мајестетична и трагична места опевана су хексаметром који је садржао много спондеја, а живахно смењивање мање „озбиљних“ догађаја сликао је хексаметар у којем претежу дактили (видети: Какридис – Какриδής, 2005: 292).

Темељи на којима је почивала античка метрика – смењивање слогова различитог квантитета – „порушени” су већ у четвртоме веку после Христа, када ишчежавају разлике у квантитету вокала (долази до њихове исохроније). Од овога доба, ритам стихова је самерљив према распореду акценатских целина у стиху, то јест, динамички принцип сменио је квантитативни (Мајнарић, 1948: 131).

Ипак, неупоредива красота античког хексаметра, у различитим раздобљима развоја песништва, осваја велике песнике, те они, мање или више успешно, драгоцено ритмичко наслеђе „преносе” у матерње језике, упркос томе што су и сами свесни чињенице да овакав поступак представља „креативно опонашање”. Стога се и бројни стихови, испевани на модерним европским језицима, настали по узору на антички дактилски хексаметар, према устаљеној терминологији, називају „псеудохексаметрима” и припадају силабичко-тонској метрици.

Најлепши, или један од најлепших стихова који опонаша антички херојски хексаметар, јесте српски „хексаметар”, чаробни стих Војислава Илића, римован, строфичан и изосилабичан. Акценатске целине, којих у Војислављевим стиховима увек мора бити шест, готово геометријски корелирају на обема половинама стиха. Тако су грчке хексаподије замењене са шест акценатских целина, а број слогова је остао исти као у класичној метрици: код најкраћег хексаметра 13, а код најдужег 17. Беспрекорна прилагођеност Војислављевог стиха природи српског језика и законима силабичко-тонске версификације очарава и инспирише познаваоце версолошких вештина. Настајање оваквог еуфоничног и блиставог стиха пратио је, чини се, голем напор, будући да, према природи српског језика, квантитативни еквиваленти нису били могући. У вези са овим проблемом, дао је своје тумачење Јован Делић (2008):

«У српском језику незамислив је спондеј, па га је, самим тим, немогуће замјењивати еквивалентним квантитетом, дактилом. Српска двосложна и тросложна 'стопа' нијесу, нити могу бити самјерљиве, односно еквивалентне. Ако спондеја нема – а он је обавезан на крају грчког хексаметра онда нема ни право грчког хексаматра, па је сваки стих грађен према античком моделу, заправо, псеудохексаметар. Спондеј се у српском језику замјењује трохејем, али не квантитативним, већ тонским трохејем, чиме су могућности грчког стиха заувјек изгубљене. Тонски трохеј није исто што и спондеј, а поготово није самјерљив са дактилом.» (стр. 94).

Овом изврсном версолошком ставу не може се ништа додати; њиме можемо само потврдити претходна запажања у вези са смењивањем динамичкога принципа версификације квантитативним.

Посмотримо сада једно од најлепших остварења српске поезије и можда најпознатију песму Војислава Илића (уврштену у знамениту *Антологију новије српске лирике* Богдана Поповића), «шестоиктусну» слику спокоја и наде:

ЈЕСЕН

Ко горда царица и бајна, са снопом златнога класја,
На пољу Јесен стоји. Са њене дражесне главе
Лиснатих врежа сплет чаробно спушта се доле
До саме мирисне траве.

Пухором посут грозд у једној подигла руци,
И слатко смеши се на њ. Питоме и благе ћуди,
Припрема она сад спокојне вечери и дане,
И жетву богату нуди.

Како је мамљиво све! На старом огњишту мирно
Пуцкара црвенкаст плам. Кад магла покрије равни
И влагом испуни зрак, ту прошлост васкрсне древна,
И гатке времена давни`.

И позно у тавну ноћ разговор спокојно бруји,
Док дремеж не свлада све. И страшно шаптање тада
Кроз мирни прошушти дом – ал` и то губи се брзо,
И сан лагано пада..

Хексаметарски ритам имплицирају, осим иктуса, и шеснаест стихова песме садевених у четири строфе. Доминира следећи распоред акценатских целина : 3+3+1 // 3+3+2, ређе 3+2+1 // 3+3+2. Од ове схеме «одступају» први, други и седми стих песме, са структурама : 3+3+3 // 3+3+2; 3+2+2 // 3+3+2; 3+2+1 // 3+3+3. Константна схема другог полустиха у сваком стиху : 3+3+2, својим понављањем у виду силазне градације, наговештава скори смирај и приближава изразитој каденци. Запажа се, такође, савршено корелирање другог полустиха другог стиха сваке строфе са завршним стихом строфе: 3+3+2 према : 3+3+2. Како можемо видети, завршни стихови строфа у ствари представљају «хексаметарске полустихове» и њихова структура има «рефренску» функцију, која, као у некој заносној успаванци, успокојава и уводи у оно чудно стање духа између јаве и сна, када сенке губе своју оштрину и ћути све, осим благога ритма који умирује чула и осећања.

Погледајмо редослед акценатских целина, места цезуре и број слогова свих стихова :

1.	3+3+3 // 3+3+2	17	9 // 8
2.	3+2+2 // 3+3+2	15	7 // 8
3.	3+2+1 // 3+3+2	14	6 // 8
4.	3+3+2	8	
5.	3+2+1 // 3+3+2	14	6 // 8
6.	3+3+1 // 3+3+2	14	7 // 8
7.	3+2+1 // 3+3+3	15	6 // 9
8.	3+3+2	8	
9.	3+3+1 // 3+3+2	15	7 // 8
10.	3+3+1 // 3+3+2	15	7 // 8
11.	3+3+1 // 3+3+2	15	7 // 8
12.	3+3+2	8	
13.	3+3+1 // 3+3+2	15	7 // 8
14.	3+3+1 // 3+3+2	15	7 // 8
15.	3+3+1 // 3+3+2	15	7 // 8
16.	2+3+2	7	

Од ритмичке схеме осмосложних завршних стихова (полустихова): 3+3+2, одудара једино завршни стих песме, који, са својим седмосложним распоредом акценатских целина: 2+3+2, јасно сигнализира каденцу, потпуно умиривање интонације, а лирски субјект указује на коначно збитије – сан, који «лагано пада»... Схематско разликовање последњега стиха песме од стихова са којима корелира представља промишљен песнички поступак, будући да својим одступањем, овај стих твори изразито јампско фразирање (иктуси су на другом, четвртном и шестом слогу) што додатно «успорава» ионако благи ритам песме и засводи идиличну слику дома у којем се и последњи шапат дремљивих сабеседника губи...

Четири строфе песме у ствари представљају четири дражесне слике, које се, попут смењивања дневних догађаја – од јутра до ноћи, надовезују једна на другу у ритму успаванке. Прва, «ранојутарња» слика почиње као стара бајка – описом једне «бајне» царице, чије косе, уместо царскога вела, прекрива сплет лиснатих врежа, а уместо скиптра, држи сноп златнога класја. Златна, насмешена и благородна, у «подневној» слици буди тиху, постојану наду обећањем богатих дарова, док најлепши, заветни дар, држи подигнут у руци. То је грозд, тек откинут са лозе,

превучен модро-сивом маглином, као «пухором», чија свежина и слаткоћа маме. Мамљива је и «вечерња» слика: магла се, као живи вео подиже са тла, обавија равницу и густо испуњава влагом и студени зрак и људе. Али, у то доба, на старом огњишту весело пуцкарање црвенкастога плама преплиће се са спокојним брујем људских гласова, који васкрсавају древна збитија кроз бајке, скаске и гатке... Пламсање ватре и бруј гласова омамљених приповедача, у четвртој, „ноћној” слици, својим ритмом лагано, али снажно, склапају све уморне очи. Понеке, најрадозналије, вероватно дечије, будне су још, те прошушти још покоји шапат, са страсном молбом да се, можда, исприча „још само једна прича”. Но, „сан лагано пада” и на те, мале, најрадозналије очи и све тоне у потпуни спокој и мир, који као да и ми осећамо кроз ово дивно и сугестивно хексаметарско појање.

Извори:

Илић, Војислав. *Изабране песме*. Београд: Српска књижевна задруга, 7.

Поповић, Богдан. *Антологија новије српске лирике*. Београд: Завод за издавање уџбеника, 187.

Литература:

Делић, Ј. (2008). *Фридрих Хелдерлин у подтексту пјесништва Ивана В. Лалића*. Зборник Матице српске за славистику, 73, 85-105.

Κακριδής Φ. Ι. (2005). Αρχαία ελληνική γραμματολογία. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών.

Majnarić N. (1948). *Grčka metrika*. Zagreb: Jugoslavenska Akademija znanosti i umjetnosti.

Hexametric chanting of Vojislavljev

Abstract. The classical Greek and Latin dactylic hexameter is known in studies as a verse of “six dactylic feet, the last one being a spondee”. It is also known that there are 32 different types of the verse. In the 4th century AD, isochrony of the vowel and disappearing of the variations in the quantity occurred, so syllable-tonal principle was substituted by a quantitative one in the metre. Thus, in many modern languages, a “pseudo-hexameter” occurs, a verse that “imitates” a classical hexameter. One of them is a brilliant pseudo-hexameter by Vojislav Ilić, a verse made of six accentual units, which is rhymed, isosyllabic and stanza-formed. The virtuosity of the hexametric versecraft of poet Vojislav Ilić, is, among others, evident in the poem *Jesen (Autumn)* which is one of his most-known poems.

Key words: Vojislav Ilić, dactylic hexameter, pseudo-hexameter, accentual unit, lullaby

Silard Antal

Izgradnja televizijskog doma Televizije Novi Sad

UDC 654.191(497.113 Novi Sad)

Apstrakt. Cilj ovog istraživanja je da se ukaže na značaj osnivanja Televizije Novi Sad i njene uloge u razvoju medijske situacije u AP Vojvodini, kao i da se uradi analiza problema i prioriteta razvoja Televizije Novi Sad, odnosno političkih, društvenih, kulturnih i informativnih razloga za osnivanje i izgradnju Televizije Novi Sad. U istraživanju su analizirani: razlozi za pokretanje, materijalna osnova i finansijska pomoć društvenopolitičke zajednice Televizije Novi Sad, zatim njena funkcija, koncepcija i fizionomija programa, uključujući i široke političke konsultacije. Na taj način podaci koji su obrađeni, ostaju kao trajni istorijski presek, koji može poslužiti kao osnova nekih daljih istraživanja medijskog života u Pokrajini.

Ključne reči: televizija, tv-studio, Televizija u izgradnji, Televizija Novi Sad, sistem informisanja u AP Vojvodini

Televizija Novi Sad osnovana je odlukom Radničkog saveta Radio Novog Sada 4. februara 1971. godine kao samostalna radna jedinica „Televizija u izgradnji”, čiji je zadatak bio da reši programske, ekonomske, pravne, kadrovske i tehničke aspekte osnivanja Televizije Novi Sad i pripremi redovnu proizvodnju i emitovanje programa na pet ravnopravnih jezika. Počelo se sa pisanjem materijala o tome šta bi televizija u Vojvodini trebalo da bude. Bilo je predviđeno da se u Novom Sadu osnuje televizija, da se samofinansira, da pravi tzv. drugi program a da tzv. prvi program i dalje emituje Televizija Beograd i za područje Vojvodine. Takav koncept je predložen iz tehničkih razloga, zbog raspoložive frekvencije i televizijskih kanala, uvažavajući međunarodne dogovore.

U to vreme Radio-televizija Beograd je emitovala programe i za područje SAP Vojvodine, a osnovala je i finansirala televizijsko dopisništvo u Novom Sadu koje je pripremalo informativne emisije na mađarskom jeziku. Prema Ugovoru koji je Radio Novi Sad sklopio sa Radio-televizijom Beograd, a koji je stupio na snagu 1. januara 1971. godine, Radio-televizija Beograd je ubirala i radio i televizijsku pretplatu

iz Vojvodine. Od toga je 50% radio pretplate ustupala Radio Novom Sadu. Prema Ugovoru potpisanom kasnije iste godine Radio Novom Sadu ustupano je 65% radijske i 50% televizijske pretplate. Tih 50% televizijske pretplate bila je prva materijalna osnova Televizije Novi Sad. Prava osnivača prema Radio Novom Sadu, uključujući i imenovanje generalnog direktora, vršila je Skupština SR Srbije, a ne Skupština SAP Vojvodine. Ta prava osnivača trebalo je sa Republike preneti na Pokrajinu, radi lakšeg i ekspeditivnijeg rada. Trebalo je i pravno rešiti status radne jedinice televizije u izgradnji, tj. odnos sa Radio Novim Sadom, kao osnivačem. U ekonomskom pogledu trebalo je organizovati i posebnu službu za pretplatu i finansije.

Ubrzano se radilo i na idejnom projektu studija. Da bi se izbegle eventualne greške, organizovana je jedna međunarodna komisija za pregled idejnog projekta. Činili su je stručnjaci iz Engleske i Nemačke, pošto su oni već imali iskustva u ovakvim projektima. Pomagali su i naši ljudi iz Beograda, Ljubljane i Skoplja. U 1972. godini je bilo sve pripremljeno za izgradnju, međutim 1973. godine doneta je zakonska zabrana izgradnje neprivrednih objekata. Izdejsstvovana je izmena zakona, u smislu da se neprivredni objekti mogu graditi sopstvenim sredstvima. Pošto tih sredstava nije bilo dovoljno, izvršena je revizija prvobitnog projekta i televizijski dom je sveden na 6.500 m², sa samo jednim studiom. Tražio se pogodan građevinski prostor i urbanisti su ponudili pet mogućih lokacija

*Dinamika kadrova, radova i finansiranja*¹ daje informaciju o dinamikama od početka 1972. godine pa sve do kraja 1975. godine, kada se moglo očekivati da počne redovni program iz zgrade Televizijskog Doma. Osnovne informacije i predviđanja koje su poslužile kao polazna tačka u formiranju ovih navoda su:

- *da program iz privremeno rešenog studijskog prostora treba da počne najkasnije sredinom 1974. godine*
- *da period uigravanja pre početka programa treba da počne 1.1 1974. godine*
- *da će studijski deo TV Doma (zajedno sa svim finim radovima i akustičkom obradom) biti gotov sredinom 1974. godine*
- *da se posle potpisivanja ugovora sredinom 1974. godine uređaji mogu očekivati najranije sredinom 1975. godine*².

Početkom sedamdesetih godina javila se ideja da bi i Novi Sad trebalo da ima TV dom (studio), jer su ostali razvijeniji centri već bili odmakli na ovom polju. Televizija Ljubljana, Televizija Zagreb i Televizija Beograd tada su već postojali više od deset godina. Novo rukovodstvo je smatralo da je dobro što pre započeti ovaj težak zadatak i u Vojvodini.

1 Branislav Ostojić, Mirko Pot i Ivan Pavlović. (1971). *Dinamika kadrova, radova i finansiranja*.

2 *Ugovor sa Gradom o korišćenju parcele na Trandžamentu*. (1971).

Ubrzo je formirana Radna grupa u sastavu: Stojadin Ljubenković, Šafer Pal, Branimir Ostojić i Vuk Francuz. I ranije je postojala želja da se ovaj posao započne. Već prilikom izgradnje Studija „M“ je o tome vođeno računa. Naime, tada je već ostavljen prostor za kretanje kamera, postavljena je rasveta, pa i jedna prostorija za filmskog snimatelja.

U okviru priprema zakonskih instrumenata kojima bi se regulisala osnovna pitanja funkcije i temelji materijalne osnove, donet je i *Orijentacioni plan izgradnje Televizije Novi Sad*, koji se sastojao iz dvadesetak koraka:³

- Formiranje radne jedinice (uz prethodno proširenje delatnosti radija) i stvaranje plana rada; definisanje odnosa sa radiom;
- Proširenje grupe za potreban broj novih ljudi (ekonomista, inženjer, sekretar...) i stvaranje investicionog programa;
- Hitno stvaranje grupe (komisije) za određivanje detaljnih tehničkih koncepcija i nalaženje pogodnog objekta za otkupljivanje;
- Stvaranje grupe za određivanje detaljnih tehničkih koncepcija mreže TV predajnika i veza pri VF pogonu Radija Novi Sad;
- Izrada finansijskog plana;
- Otkupljivanje projekta studija;
- Pregovori oko lokacija za mrežu i pregovori sa Radio-televizijom Beograd oko punkta u Subotici;
- Otkupljivanje zemljišta;
- Pregovori i naručivanje opreme (studio i mreža); paralelno sa svim tačkama posle stvaranja grupa i komisija:
 - a) Početak stipendiranja i uopšte traženja perspektivnog kadra i
 - b) Nabavka određenog broja stanova za neophodni kadar;
- Proširenje grupe za program i početak detaljnijeg planiranja programa;
- Izvođenje potrebnih građevinskih radova;
- Dolazak uređaja i početak njihovog montiranja;
- Početak šireg primanja ljudi;
- Slanje ljudi na specijalizacije i usavršavanja;
- Početak formiranja redakcija;
- Završavanje montiranja uređaja i njihovo testiranje;
- Probni rad studija i mreže;
- Stvaranje materijala pogodnog za kasnije emitovanje;
- Zajednički probni rad studija, redakcija i mreže;
- Konačno formiranje ljudstva i
- Početak rada.

3 Vuk Francuz i Branislav Ostojić. (1971). *Orijentacioni plan izgradnje Televizije Novi Sad*.

Do potrebnog kadra teško se dolazilo. Trebalo je pronaći one najbolje i spremne na velika odricanja. Takođe bilo je veoma mnogo poteškoća i oko radnog prostora; u prostoru podruma gimnazije „Jovan Jovanović – Zmaj“ bila je smeštena filmska laboratorija, u zgradi „Neimara“ direkcija, u Radničkoj ulici „produkcija“, dok je na Novosadskom sajmištu započela sa radom ekipa reportažnih kola, koja se već onda spremala i za prva programska ostvarenja.

Važno je istaći da se je sve što se radilo, radilo praktično po prvi put. Od poslova na prikupljanju ponuda za početak izgradnje Televizijskog doma, do iznalaženja i pripremanja odgovarajućeg programskog kadra. Od samog početka radilo se i na upoznavanju ostalih radio-televizijskih centara u zemlji i inostranstvu.

Bilo je više lokacija o kojima se raspravljalo (uključujući i privremena rešenja), ali je prioritet dat Mišeluku zbog tada aktuelne ideje da ceo grad „pređe preko Dunava“ i nastavi da se gradi i razvija na tzv. sremskoj strani. Izgradnju budućeg Televizijskog Doma brzo i veoma povoljno izveo je GIK „Banat“. Još se zgrada nije ni završila, a useljavanje je već počelo. Moralo se tako učiniti jer su tadašnji davaoci zgrada u zakupu skupo naplaćivali najam radnog prostora. Konačno, novembra 1976. godine zgrade su završene, studio opremljen, predajnici spremni i radnici useljeni.

“Završeno je bilo, naravno, samo za tu fazu rada, jer još nije bilo ni blizu sve gotovo. To je tek bio početak izgradnje i osposobljavanja za kompletnu funkciju pripreme i emitovanja svih programa na pet jezika. Od početka rada, pa sve do konačnog završetka radova, rad je stalno zaustavljan nekim ograničenjima, restrikcijama, čekanjem, nedostatkom sredstava itd”⁴.

U nacrtima iz 1970. godine, o izgradnji Televizijskog Doma, definisane su sledeće etape:

Učestvovanje u projektovanju TV Doma:

Pod ovim se podrazumeva svaki rad potreban u toku projektovanja TV Doma, pa i nešto malo posle toga radi proučavanja gotovih projekata, naknadnih projektovanja i korekcija. Zato je ovaj period za nekoliko meseci duži od predviđenog vremena za završavanje projekata.

Primanje ljudi za montažu uređaja i njihova obuka:

Pošto će za vreme montaže uređaja u zgradi TV Doma teći program iz privremenog studija nemoguće je sve ljude koji su izvršili montažu prvih uređaja povući i za ovaj

4 Rukavina, Zvonimir. (1989). *Nije bilo zabušavanja, a nesposobni su sami odlazili*; u Popović, Đorđije (ur.). *Sećanja. Prilozi za istoriju RTNS*. Novi Sad: Forum, 119.

posao. Zato je potrebno obezbediti nove ljude koji će pojačani starim, ili zamenjujući stare na odvijanju programa, omogućiti formiranje ekipa za montažu u TV Domu. Obuka ovih novoprimitljenih ljudi može se obaviti uključivanjem u rad privremenog studija ili ako to novi uređaji budu zahtevali, slanjem u fabrike isporučioaca. I ovu mogućnost za obuku trebalo je regulisati sa isporučiocem kroz ugovor o kupovini opreme.

Priprema planova za montažu i formiranje ekipa:

Na osnovu prvih planova o montaži treba od ljudi odvojenih za montažu formirati ekipe koje posle toga treba da naprave precizne planove. Ti planovi treba da su vrlo detaljni i napravljeni na osnovu dokumentacije i iskustva stečenog tokom obuke u fabrikama. Tako pripremljeni planovi olakšaće i skратиće period montaže, koji je predviđen da traje jednu i po godinu i da se završi 1. I 1976. godine.

Puštanje u rad i početak rada pojedinih delova TV Doma:

“Kako za preuzimanje dela programa privremenog studija nije potrebno završiti montažu svih uređaja to je početak programa iz studija predviđen za sredinu 1975. godine. Do kraja 1975. godine potrebno je preuzeti sav program od privremenog studija i montirati preostalu opremu koja je iz njega prenesena u TV Dom. To znači da će u ovom periodu, zavisno od vrste funkcije, paralelno raditi i privremeni studio i TV Dom. Krajem 1975. godine privremeni studio bi trebalo da prestane da postoji”⁵.

Izgradnja Televizijskog doma – prostorno rešenje televizijskog centra

Još krajem 1971. godine započelo se sa traženjem najpogodnije lokacije za izgradnju pokrajinskog televizijskog centra. Posle brojnih predloga, novosadski Zavod za komunalnu izgradnju poslao je zvaničan dokument u kome su dali mišljenje o dvema najatraktivnijim lokacijama u gradu.

U vezi s predloženim lokacijama za izgradnju televizijskog centra, dostavili su uslove za ustupanje zemljišta na lokacijama na Limanu III i na Mišeluku.

Prema odluci Skupštine Opštine Novi Sad, kojom se reguliše davanje na korišćenje građevinskog zemljišta, i cenama utvrđenim za 1971. godinu, na Limanu III, bila je cena od 1.200 dinara/m² izgrađenih neto površina objekata.

Prema do tada sklopljenim ugovorima, uplata celokupne sume bi morala da se izvrši u roku od tri godine najdalje, s tim da se odmah moralo uplatiti 50% od vrednosti I faze,

5 Rajčan, Ištvan i Zdravko Vuković. (1970). *Beleška o podeli pretplate Radio Novog Sada sa RTV Beograd.*

a ostatak u naredne dve godine, u jednakim iznosima (uzimajući u obzir odgovarajuću kamatu).

Za delove objekata II faze, koji se budu ugovarali posle 1971. godine, primenjivala se cena koja je u vreme ugovaranja bila utvrđena, odlukom Skupštine Opštine Novi Sad. Ovi uslovi važili su do kraja 1971. godine. Uslovi za 1972. godinu bili su regulisani novom Odlukom.

Za lokaciju na Mišeluku, u to vreme nije postojala utvrđena cena uređenja zemljišta, te bi stvarni troškovi uređenja snosila sama Televizija. Troškovi su proizilazili iz predloženog urbanističkog rešenja. Pod ovim su se podrazumevali troškovi koji su počinjali sa izradom urbanističkog rešenja, lokacijom, imovinsko-pravnim poslovima, izgradnjom infrastrukture, te izgradnjom konačnog uređenja kompleksa, koji je zauzimao TV centar“⁶.

Razgovori sa predstavnicima Opštine o lokaciji televizijskog centra su se svodili na tri moguće varijante:

1. Opština Novi Sad nudila je uslove koji su spominjani u prepiskama sa opštinskim Zavodom za komunalnu izgradnju, a sve između 30. avgusta i 18. oktobra 1971. godine:

– Liman III kao lokacija je bila prihvatljiva, ali problem je bio finansijske prirode, odnosno predstavnici Televizije su tražili fiksnu cenu, dok je Zavod nudio plaćanje jednog dela avansno, a ostatak u narednih 10 godina, sa promenljivom kamatom;

– Trandžament / Mišeluk nudio je besplatno zemljište i infrastrukturu, osim toplane i delimično trafo stanice, s tim što je predstavnicima Televizije ostavljena mogućnost biranja lokacije; to je predstavljalo prihvatljivije rešenje, ali se tražila i garancija za most i infrastrukturu, kao i lokacije za izgradnju stanova za zaposlene radnike Televizije.

2. Opština Novi Sad nudila je i delimično korigovane uslove:

– Liman III – rok plaćanja je bio tri godine, a maksimalna cena je iznosila 2,6 milijardi dinara, fiksno;

– Trandžament/Mišeluk – za zemljište ne bi bilo obaveza plaćanja, osim troškova eksproprijacije, dok bi Televizija obezbedila komunalne usluge u vezi sa grejanjem i participaciju u troškovima izgradnje trafo stanice.

3. Opština Novi Sad je na kraju odustala od preliminarne dogovora, održanih između 30. avgusta i 18. oktobra:

⁶ Vasić, Vojislav. Zavod za komunalnu izgradnju Opštine Novi Sad, BM/LG br. 05-5414, Prepis, 21. X 1971. godine.

– Od šest ponuđenih lokacija u Novom Sadu, dve su bile neprihvatljive iz tehničkih razloga, a dve iz vremenskih razloga, jer nije bilo vremena za rušenje postojećih objekata na tim lokacijama.

– Preostale dve lokacije su bile neprihvatljive, iz finansijskih razloga, jer je za lokaciju na Limanu III Televizija bila spremna da plati 1,8 milijardi dinara fiksno, dok se Trandžament/Mišeluk, mogao prihvatiti pod uslovom da se zemljište i infrastruktura dobiju besplatno, uz garanciju da će most biti izgrađen do 1975. godine⁷.

Pošto su razlike između ponuda Zavoda i mogućnosti Televizije bile prevelike, lokacija na kojoj će budući televizijski centar biti izgrađen postala je političko pitanje. Odgovorni iz Televizije su želeli da traže saglasnost za dalje poteze od pokrajinskih političkih foruma, opštinskih skupština i, na kraju krajeva, od pretplatnika.

Postupak za eksproprijaciju zemljišta

Sećanja: prilozi za istoriju RTNS svedoče o izboru lokacije za novu Televiziju.

“Kada smo uslove uzeli u obzir, uključujući i visinu komunalnog doprinosa, optimalno rešenje bilo je na Mišeluku, s tim da sami otkupimo zemljište od privatnika i sami izgradimo infrastrukturu. Čak i kad se uračunaju troškovi prevoza radnika na posao i sa posla, to je rešenje u svemu ipak bilo najjeftinije od svih ponuđenih i najpribližnije zadovoljavalo postavljene uslove”⁸.

Izabrana je lokacija na Trandžamentu, Mišeluk, o čijim detaljima svedoči dokument koji je donet krajem oktobra 1971. godine.

“Zemljište na Trandžamentu – „Mišeluk“ je građevinsko zemljište u smislu Zakona o određivanju građevinskog zemljišta u gradovima i naseljima gradskog karaktera” (Sl. list 32/68). “Na ovo zemljište primenjuje se republički Zakon o uređivanju i davanju na korišćenje građevinskog zemljišta” (Sl. glasnik 32/68). Na osnovu ovog propisa pod građevinskim zemljištem smatra se ono zemljište koje je regionalnim prostornim planom Opštine ili urbanističkim planom, odnosno odlukama koje te planove zamenjuje namenjeno za izgradnju.

Izgradnja na zemljištu iz stava 1. ovog člana mogla se vršiti samo ako je to zemljište uređeno na način određen ovim Zakonom i propisima donetim na osnovu njega.

⁷ Podsetnik za razgovore o lokaciji. 1971. (Interni dokument TVNS)

⁸ Budakov, Slobodan. 1989. *Osnivanje Televizije Novi Sad bilo je za sve nas stvaralački izazov*; u Popović, Đordije (ur.). *Sećanja. Prilozi za istoriju RTNS*. Novi Sad: Forum, 17.

Kao uređeno građevinsko zemljište smatralo se i neuređeno zemljište koje je obuhvaćeno programom uređivanja građevinskog zemljišta ako je obezbeđeno njegovo uređivanje uporedno sa izgradnjom objekta.

Građevinsko zemljište iz prethodnog stava moglo se davati samo za izgradnju većih društvenih objekata i stambenu izgradnju (naselja).

Neizgrađeno građevinsko zemljište na Trandžamentu moralo se eksproprijisati pod uslovom da to zemljište nije u društvenoj svojini. S obzirom na vrstu objekta i prateće objekte verovatno će se vršiti eksproprijacija potpuna i delimična (pravo službenosti, prolaza, privremenog zauzeća i slično).

Nepokretnost se mogla eksproprijisati pod uslovom da je utvrđeno da postoji društveni interes za izgradnju određenog objekta.

Ako je odluku o izgradnji određenog objekta donela radna organizacija – opšti interes utvrđivala je Skupština Opštine.

Ako je donet urbanistički ili prostorni plan, odluka o utvrđivanju opšteg interesa za određeni objekat morala je biti u skladu sa tim aktima.

Nakon utvrđenog opšteg interesa, predlagač eksproprijacije podnosi predlog za eksproprijaciju Opštinskom organu uprave nadležnom za imovinsko pravne poslove. Ovaj organ, rešenjem je usvajao predlog za eksproprijaciju i u međuvremenu pozivao sve zainteresovane strane radi rešavanja svih imovinsko pravnih odnosa. U proceduri koja je mogla trajati najduže tri meseca, nezadovoljne strane (pod pretpostavkom da nije došlo do nagodbe) ovaj organ je upućivao stranke Sudu opšte nadležnosti, radi pokretanja spora. Ovaj postupak pred Sudom smatrao se hitnim.

“Građevinsko zemljište su uređivale komunalne i radne organizacije, određene aktom Skupštine opštine. U finansiranju uređivanja građevinskog zemljišta učestvovali su Opština, Komunalne radne organizacije, kao i drugi korisnici građevinskog zemljišta. Pravni položaj ugrađenih objekata na ovom zemljištu je bio pravno neregulisan, a po načelima građanskog prava vlasnik je bio onaj koji je te radove finansirao.

Ugovor o davanju uređenog građevinskog zemljišta na korišćenje trebalo je da sadrži, naročito, uslove za izgradnju, rok u kome će se izvršiti izgradnja i naknadu za korišćenje uređenog građevinskog zemljišta.

Kako je čitav postupak eksproprijacije zahtevao određen utrošak vremena, rokovi su trebali da počnu teći od dana zaključenja ugovora o ustupanju građevinskog zemljišta, sa Zavodom za komunalnu izgradnju, čemu je trebalo da prethodi akt Urbanističkog zavoda o određivanju lokacije. Kako za ovo građevinsko područje nije postojao urbanistički plan, trebalo je izraditi program uređivanja zemljišta i ovo zajedno sa predlogom za utvrđivanje, od opšteg interesa, dostaviti Skupštini opštine na rešavanje.

Pod pretpostavkom da je za ove radnje trebalo mesec dana, postupak eksproprijacije trajao bi oko tri do četiri meseca. Ova prognoza je data dosta slobodno ali pod uslovom da je Zavod za komunalnu izgradnju pristao da on vodi čitav ovaj postupak, verovatno bi ovi rokovi bili znatno kraći.

Problem obaveznog depozita mogao se rešiti jedino na taj način što bi se uređivanje ovog građevinskog zemljišta ustupilo ili Zavodu za komunalnu izgradnju ili Stambenom preduzeću, kao uređivanje zemljišta za stambenu izgradnju. Za stambenu zgradu, koja bi se eventualno gradila u sklopu studija, nije bio obavezan depozit, pa se dobar deo infrastrukture mogao graditi bez plaćanja depozita (toplana, vodovod, kanalizacija).

Zakonom o narodnoj odbrani predviđeno je bilo da Opštinska skupština utvrđuje obavezu izgradnje skloništa, način obrazovanja sredstava, visinu učešća investitora (čl. 115 stav 2. Zakona o narodnoj odbrani 8/69). Ovim propisom obavezivale su se radne organizacije da svoje podrumske prostorije prilagode protivvazdušnoj odbrani. Takođe, iz ovog propisa nije proizilazila obaveza izgradnje atomskog skloništa, međutim, trebalo je proveriti ne postoji li možda neka odluka Skupštine opštine o ovoj obavezi.

Ekspropisano zemljište je zemljište u društvenoj svojini sa pravom trajnog korišćenja. Korišćenje i promet ovog zemljišta regulisano je bilo Zakonom o prometu zemljišta i zgrada.

Odnosi između Televizije i radnih organizacija kao što su „Elektrovojvodina“, PTT, „Vodovod“ i druge, pravno je bio neregulisan. Postojala je praksa da se nakon završetka određenih objekata – elektromreže, vodovoda, PTT linija ovi uređaji predaju zainteresovanim radnim organizacijama kao njihovo osnovno sredstvo. I pored prilične nelogičnosti, s obzirom na ogromna uložena sredstva, ovaj postupak imao je i svojih dobrih strana, jer su ove organizacije specijalizovale za održavanje tih objekata.

Pod pretpostavkom da se infrastruktura planirala samo za potrebe TV studija, otpadala je mogućnost priključivanja na tu infrastrukturu. U slučaju da se ova infrastruktura dimenzionirala za potrebe nekog naselja, verovatno bi se o tome sa Komunalnim radnim organizacijama morao sačiniti ugovor o sufinansiranju, što je u ovoj situaciji verovatno bilo nemoguće.

Komunalnim doprinosom obuhvaćena je bila čitava građevinska zona, a samim Zakonom o komunalnom doprinosu, bilo je određeno koje su organizacije oslobođene plaćanja ovog doprinosa. Radio-televizijske organizacije nisu bile oslobođene plaćanja. Odlukom o uvođenju komunalnog doprinosa, čitavo građevinsko područje podeljeno je bilo na više zona, zavisno od stepena opremljenosti komunalnih uređaja. Takođe, ovaj propis pravio je razliku između uređenog i neuređenog građevinskog zemljišta i shodno tome utvrđene su bile i različite stope toga doprinosa. Najverovatnije da nije postojala mogućnost da Zavod za komunalnu izgradnju trajno oslobodi Televiziju obaveze plaćanja komunalnog doprinosa.

Srednjoročnim planom razvoja Novog Sada nije bila predviđena izgradnja mosta preko Dunava, na relaciji Bulevar 23. oktobar – Trandžament. S toga se nije moglo ni očekivati da će bilo ko dati čvrstu garanciju da će se ovaj objekat stvarno i graditi. Čak i

preliminarno data izjava nikog ne bi obavezivala. Međutim, koliko je poznato, određene radnje su se u tom pravcu već preduzimale, kao što su geofizička ispitivanja i slično“⁹.

Prostorno rešenje televizijskog centra

Kolegijum Televizije Novi Sad u izgradnji je 1972. godine uspeo dobrim delom da preuzme osnovnu ideju za prostorno rešenje televizijskog centra od kolega iz Slovenije, a oni su je opet, preuzeli od kolega iz Švajcarske.

“Nama je to izgledalo veoma dobro. Jer, studio u Cirihi je bio uglavnom završen, pa smo mogli da ga vidimo i proverimo uživo. Ljubljanski studio je bio u izgradnji, pa smo i organizaciju i tehnologiju građenja mogli praktično da proveravamo”¹⁰.

Osnovni zahtev investitora u pogledu prostornog rešenja TV centra se odnosio na realizaciju svih datih propozicija u detaljnom prostornom programu navedenih prostorija i grupe prostora. Projektant je morao tražiti realizaciju prostornog rešenja u dužnom - lamelarnom konceptu ili u modifikiranoj formi tog koncepta, kao najracionalniji oblik.

U deljenju celog prostornog programa, projektant je morao uzeti u obzir da se neke grupe prostora iz tehnoloških i drugih razloga nisu mogle razdeliti i da su predstavljale prostornu celinu, neposredno u radnom procesu ili pak u međusobnoj zavisnosti pojedinih radnih „taktova“ u okviru proizvodnog procesa.

Investitor je najznačajnije prostore koji su neposredni deo jezgra tehnološkog procesa TV proizvodnje, preuzeo po već projektovanom RTV centru u Ljubljani sa izvesnim dopunama. Veličinu, položaj i opremljenost tih prostora projektant nije trebalo da menja, osim ako je za to imao smislene razloge, i u tom slučaju morao je upozoriti investitora.

U prostornom oblikovanju TV centra, projektant je bio dužan da skupi studije sa pripadajućim pokrajnim i tehničkim prostorima u jedan pas. U pogledu oblikovanja ostalih prostora projektant je bio slobodan, naravno u okviru urbanističkih zahteva. Investitor je dozvoljavao, da se skupine prostora u skladu sa tehnološkim procesom grupišu u pojedine slobodno stojeće ali među sobom konstruktivno povezane objekte. Za tehnološke, jezgro-studijsko i tehnički kompleks – trebalo je u pogledu lokalnih razmera proučiti da li potrebuje akustični ogrtač sastavljen iz drugih objekata, ili ne.

9 Lokacija za TV studio na Trandžamentu – „Mišeluk“. (Interni dokument TVNS).

10 Budakov, Slobodan. (1989). *Osnivanje Televizije Novi Sad bilo je za sve nas stvaralački izazov*; u Popović, Đorđije (ur.). *Sećanja. Prilozi za istoriju RTNS*. Novi Sad: Forum, 17.

Projektant je morao prostorno rešenje podrediti tehnologiji TV proizvodnje. Svi drugi elementi projektovanja morali su dati prednost zahtevima tehnologije, tj. racionalne i moderne proizvodnje.

Prostorni program je davao samo zahteve u pogledu neto površina. Investitor je polagao posebnu važnost na racionalno rešenje komunikacija, da ne bi razmera među neto i bruto površina za ceo centar prešlo odnos 1:1,35. O pogledu spoljnih funkcionalnih površina je postavljen samo zahtev za uređenje parkirališta što je u pogledu na udaljenost TV centra od grada je bilo posebno važno.

U pogledu grupisanja prostora projektant je morao poštovati osnovno deljenje TV proizvodnje na kratki i dugi proizvodni „herc“. Svakom od dva herca pripadaju odgovarajući studiji sa tehničkim prostorima i nus prostorijama i prostori za organizatore i izvođače. Drugi proizvodni „herc“ treba da ima velike radionice, magacine i prostore za vežbe, kratki proizvodni „herc“ je zahtevao redakcijske prostore, prostore za obradu filma i foto materijala a takođe prostore za izvođače. Veliki deo kratkog proizvodnog „herca“ predstavljao je neposredne žive TV emisije, dugi proizvodni „herc“ predstavljao je snimanje programa za fundus. U prvom je preovladavalo vreme iznad kvaliteta.

U drugom je kvalitet bio odlučujući faktor. Sve prostorne kapacitete kratkog „herca“ je bilo moguće organizovati zajedno, i tesno su međusobno povezane. Pri dugom proizvodnom „hercu“ je bilo moguće da su organizatori proizvodnje odvojeni od rasta proizvodnje. Zato je bilo moguće prostore organizatora i proizvodnje priključiti upravnim prostorima, koji nisu neposredno vezani za rad u studiju. Tehničke prostorije projektant ne razdeljuje od studija, prostorije za emitovanje programa treba da budu locirane u sklopu prostorija kratkog proizvodnog „herca“.

Kod razmeštanja prostora, projektant je morao uzeti u obzir potrebnu vezu među studijima za emitovanje i zato projektovati sa najbolje tačke u centru vezu sa odašiljačem. Tačka veze sa odašiljačem je trebalo da bude uređena kao stub ili pak kao posebna, za to osposobljena, ravna površina. O veličini te površine je investitor detaljno dao podatke neposredno projektantu.

Za realizaciju tog programa projektant je imao na raspolaganju lako nagnutu parcelu površine i 4,86 ha. Sadašnji prostorni program je trebalo uzeti u obzir kao prvu fazu gradnje i pri tome je trebalo vrlo racionalno raspolagati sa datom površinom. Zajedničke zahtevane neto površine TV centra iznose 23.000 m², a neto volumen 86.000 m³. Površine prostorija je bilo moguće u projektu u odnosu na prostorni program varirati, međutim zahtevane visine prostorije trebalo je smatrati kao minimalne i nedopustivo bi bilo njihovo smanjenje. Sve studije je trebalo prostorno dimenzionisati tako da mogu da preuzmu potrebe TV proizvodnje u koloru ¹¹.

11 Prostorno uređenje TV centra. (Interni dokument TVNS).

Zahtevi u pogledu urbanističkog uređenja

Novoizabrano rukovodstvo Televizije Novi Sad u izgradnji, je 1971. godine utvrdilo uslove koji su bili nužni za budući Televizijski Dom: slobodan građevinski prostor dovoljan za duži razvoj, opremljenost infrastrukturom, dobra pristupačnost iz raznih pravaca, stabilan teren za temelje, povoljna mikro klima i ruža vetrova itd.

U skladu sa razvojnim interesima grada određena lokacija za gradnju TV centra je upravo na Mišeluku, produžetku osnove, koja se od uspona Petrovaradinske tvrđave vuče na desnom bregu Dunava prema Fruškoj Gori. Lokacija je određena na blagim obroncima iznad Dunava i neposredno nad železničkim industrijskim kolosekom Novi Sad-Beočin. Sa ove lokacije pruža se lep pogled na Dunav i grad Novi Sad, lokacija je vrlo lepo eksponirana, takođe gledana iz grada na obronke, gde je dug i nizak objekat Petrovaradinske tvrđave, u produžetku te vedute treba da bude izgrađen novi TV centar¹².

Tadašnja radna grupa za izradu i realizaciju projekta za izgradnju novog Televizijskog Doma, definisala je sledeće parametre.

U pogledu lokacije, Urbanistički zavod u Novom Sadu je odredio visinu objekta na P+4 etaže. Tako određena visina je odgovarala potrebnim i zahtevanim visinama studija i potrebnoj visini za vezu televizijskog centra sa odašiljačem na Fruškoj Gori. Pošto je obim i položaj podstanice za kondicioniranje vazduha bio vrlo delikatan, bilo je potrebno posebno proučavanje.

Relativna razuđenost parcele je omogućavala slobodno oblikovanje centra, a projektantu su se postavila dva zahteva:

- U pogledu položaja centra i njegove lokacije, iznad Dunava, na određenom mestu: odgovaralo je dužno, lamelarno rešenje u celini urbanističkih zahteva, jer je omogućavalo da se tim rešenjem prilagode zahtevu za srazmerno niski gabarit;*
- U pogledu položaja Centra, u budućem gradskom predelu: nije odgovaralo dužno lamelarno rešenje, tj. bilo je manje primenljivo. Postojala je mogućnost da dužina jedne fasade dostigne i 70 m, a projektant je trebalo da pronađe odgovarajuće rešenje.*
- U pogledu oblika parcele, veličine Centra i tehnoloških zahteva, projektant je trebalo da prouči, već u fazi idejnog projekta, rešenje spoljnog uređenja i uređenja šire okoline.*

¹² Ibid.

Novi gradski predeo je bio zamišljen u produžetku gradskog magistralnog puta koji je vodio od železničke stanice, preko novog mosta, preko Dunava, na područje gde je bila određena lokacija za novi televizijski centar. Urbanističko rešenje toga dela još nije bilo izrađeno i te pojedinosti nisu bile određene.

Projektant je bio dužan da u pogledu urbanističkih propozicija uzme u obzir koje od fasada mora kvalitetnije da obradi. Radioničke traktove je trebalo obraditi kao tipične industrijske objekte.

U vreme izrade idejnog projekta, projektant je morao biti u stalnom kontaktu sa Urbanističkim zavodom Novog Sada.¹³

Kamen temeljac novog TV doma položen je 22. juna 1973, a već aprila 1974. godine je useljen deo ekipe u suteran zgrade.

Posle 1974. godine, kada je završena izgradnja prve faze Televizijskog doma, nije bilo realno očekivati da se brzo nastavi izgradnja novog studijskog prostora. Zato se računalo prvenstveno sa izgradnjom filmske laboratorije (ona je u to vreme bila smeštena u improvizovanom objektu sa sanitarnim uslovima na granici dozvoljenog).

Rad iz privremeno rešenog studijskog prostora, trebalo je da počne najkasnije 1.VII 1974.godine i da se nastavi sve do 1.VII 1975. godine, i delimičnog preuzimanja od strane Televizijskog doma, a prestanak ovog početnog rada planiran je za 1.I 1976. godine, kada su već svi uređaji iz prostora privremenog studija bili prebačeni u Televizijski Dom.

Izgradnja druge etape Televizijskog doma, pre svega studijskog prostora, nije mogla biti završena do 1980. godine. Pogotovo zato što je objekat koncipiran kao radio-televizijski dom. Međutim, projektovanje i pripremni radovi morali su biti započeti već u prvim godinama novog srednjoročnog plana. Samo za televizijski deo u budućem Radio-televizijskom domu bilo je potrebno izgraditi 15.000 do 17.000 m² građevinske površine.

Posle 1974. godine, kada je završena izgradnja prve faze Televizijskog doma, nije bilo realno očekivati da se brzo nastavi izgradnja novog studijskog prostora. Zato se računalo prvenstveno sa izgradnjom filmske laboratorije (ona je u to vreme bila smeštena u improvizovanom objektu sa sanitarnim uslovima na granici dozvoljenog). Nova laboratorija rasteretila bi elektronsku tehniku od proizvodnje sporovoznih emisija. Osim toga, pojavile su se nove elektronske kamere malih dimenzija. Nova reportažna kola (jedna sa dve i jedna sa četiri kamere) bogatijih proizvodnih mogućnosti, filmska laboratorija i „ENG jedinice“ (pomenute male elektronske kamere i magnetoskopske montaže) – to su bile osnovne investicije u opremu koje su u narednom periodu omogućile dalje širenje programa Televizije Novi Sad i njegovo žanrovsko obogaćivanje.

13 Silard, Antal. (2009). *Intervju sa Slobodanom Budakov*. Neobjavljeni intervju.

Zaključak

Sudbina nekadašnje matične radio-televizijske organizacije u Pokrajini, Radio-televizije Novi Sad, bila je tokom poslednje dve decenije dramatičnih medijskih i burnih društvenih promena, u mnogo čemu tragična. Destruisana u jednoj lažnoj revoluciji (1988. godine) i tri prava rata, u onom poslednjem – s proleća, 1999. godine – razarana je, doslovno, i u fizičkom smislu. Projekat izgradnje zgrade televizije sa celokupnom infrastrukturuom i to po uzoru na svetske tv centre, je svakako (naročito posmatrano iz današnje perspektive) ogroman poduhvat. Naravno, analizirajući tadašnje okolnosti, nije bio lako ostvarljiv. Predstavljeni su samo neki od prepreka, uglavnom finansijske pravne i političke prirode. Subjektivni, lični razlozi, koji u najvećem broju slučajeva jesu upravo i odlučujući, nisu predmet istraživanja, oni su van domena naučno-istorijskog, ali sigurno čine onaj nevidljivi veoma važan element kreiranja događaja. Međutim, tv dom je uprkos poteškoćama izgrađen i stavljen u funkciju. Više od dve decenije je opravdavao svoje postojanje. Tužna je istina da je čitav trud od skoro pola decenije, uništen u roku samo nekoliko dana u nemilim događajima s proleća 1999. godine. ... Ni sada, nakon petnaest godina, problem nije rešen. Medijski javni servis APV (Televizija Novi Sad) i dalje nema svoju zgradu. Ne bi taj podatak bio tako tragičan kad bi se bar u naznakama mogla naslutiti zdrava i jasna inicijativa, da se ponovo izgradi tv dom poput nekadašnjeg, ako ne i bolji, da udomi još uvek jedinu Televiziju AP Vojvodine, kao što je to bio slučaj početkom sedamdesetih.



Fotografija prikazuje zgradu Tv doma Televizije Novi Sad 1975. godine

Izvori:

Arhivska građa iz lične arhive Slobodana Budakova

Izveštaj studijske tehnike. 1972.

Lokacija za TV studio na Trandžamentu - „Mišeluk“.

Odluka o izmeni i dopuni Odluke Saveta RNS o osnivanju samostalne RJ Televizija. Novi Sad. 4.II 1971. godine.

Operativna grupa za izgradnju TV centra u Novom Sadu. 1970. *Nacrt predloga Opšte koncepcije razvoja televizije u Vojvodini.*

Operativna grupa za izgradnju TV centra u Novom Sadu. 1970. *Predlog Opšte koncepcije razvoja televizije u Vojvodini. Uvodne napomene.*

Operativna grupa za izgradnju TV centra u Novom Sadu. 1970. *Predlog rešenja prve etape izgradnje pokrajinske TV mreže.*

Operativna grupa za izgradnju TV centra u Novom Sadu. 1971. *Predlog programske koncepcije Televizije Novi Sad.*

Ostojić, Branislav. (1972). *Izveštaj o nabavci opreme za II televizijski program.*

Ostojić, Branislav, Pot, Mirko i Ivan Pavlović[A1]. (1971). *Dinamika kadrova, radova i finansiranja.*

Podsetnik za razgovore o lokaciji. (1971).

Predlog srednjoročnog plana Radio-televizije Beograd od 1971-1976. godine.

Prostorno uređenje TV centra.

Rajčan, Istvan i Zdravko Vuković. (1970). *Beleška o podeli pretplate Radio Novog Sada sa RTV Beograd.*

Statut Radio-televizije Novi Sad. „Sl. list SAPV“ broj 24/71/, Savet Radio-televizije Novi Sad na svojoj sednici 1972. godine.

Stavovi Izvršnog odbora Opštinske konferencije SSRNV o Programu razvoja Televizije SAPV. Subotica. (1973).

Šafer, Pal. (1971). *Programsko-organizacioni podaci.*

Ugovor sa Gradom o korišćenju parcele na Trandžamentu. 1971.

Vasić, Vojislav. Zavod za komunalnu izgradnju Opštine Novi Sad, BM/LG br. 05-5414, Prepis, 21.X 1971.

Vuk Francuz i Branislav Ostojić. (1971). *Orijentacioni plan izgradnje Televizije Novi Sad.*

Literatura:

Budakov, Slobodan. (1975). *Problemi daljeg razvoja Televizije Novi Sad.* Novi Sad: Radio-televizija Novi Sad.

Kartag, Nandor. (2003). 35 éve együtt. A jugoszláviai magyar televíziózás története[A].

Újvidék: Forum Könyvkiadó.

Košničar, Sofija. (1984). *Bibliografija radova Odeljenja za istraživanje programa i auditorijuma Radio-televizije Novi Sad 1974-1984*. Novi Sad: OOUR Prosveta Novi Sad.

Popov, Dušan (ur.). (2001). *Enciklopedija Novog Sada*. Novi Sad: Novosadski klub.

Popović, Đorđije (ur.). (1989). *Sećanja. Prilozi za istoriju RTNS*. Novi Sad: Forum.

Popović, Zoran. (1979). *Organizacija televizijske delatnosti*. Zavod za obrazovanje administrativnih kadrova SR Srbije. Beograd: Stručna knjiga.

Radio-televizija Novi Sad. Centar za istraživanja javnog mnjenja, programa i auditorijuma.

Ilić, Miodrag. (2006). *Rađanje televizijske profesije*. Televizija Beograd. Beograd: Clio.

Leksikon filmskih i TV pojmova. (1993). Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Naučna knjiga.

Ljubojev, Petar. (1996). *Masovne komunikacije – Štampa. Film. Radio. Televizija*. Novi Sad: Pozornica dramskih umetnosti.

Pál, Tamás. (1977). *Sajtótudomány, kommunikációelmélet tájékoztatópolitika*.

Budapest: Tömegkommunikációs kutatóközpont.

The construction of the Television of Novi Sad building

Abstract. The aims of this research are to draw attention to the importance of the establishment of the Television of Novi Sad as playing a great part in the improvement of the situation regarding the media in the Autonomous Province of Vojvodina, moreover to analyse the problems and priorities of the progress of the Television of Novi Sad, respectively the political, social, cultural and informative reasons for its foundation and building up.

During this research, beside the reasons for its launching, it was not only the financial basis and function of the Television of Novi Sad or the conception and physiognomy of its programmes that was analysed but also the wide political consultations. Thus, the processed data represent a permanent historical review, which may serve as a basis for further researches on the media of the Autonomous Province of Vojvodina.

Keywords: television, television studio, television in development, the Television of Novi Sad, the system of information in the Autonomous Province of Vojvodina

Зарифа Ализаде

Методолошке основе рада корепетитора

UDC 781.66
UDC 78.087.09

Апстракт. Професија корепетитора је једна од најчешћих професија међу пијанистима и представља посебан позив. Без корепетитора или клавирског сарадника се не може замислити рад музичких школа, уметничких друштава, центара уметности, као ни средњих музичких школа и академија. Уметност клавирског сарадника захтева развијене музичке вештине и специфичну уметничку културу. Нису познати радови посвећени методици предавања корепетиције на српском језику.

Циљ овог рада јесте да истражи и сумира доступна истраживања, методичка упутства и практична искуства у области креативне и педагошке активности клавирског сарадника.

Задатак рада јесте да, са једне стране, опише музичке способности и вештине, али и психолошке квалитете потребне за професионалну активност клавирског сарадника – корепетитора, као и да, с друге стране, идентификује конкретне активности корепетитора у раду с певачима.

Кључне речи: корепетиција, методологија рада, извођачка средства.

Корепетиција је један од најважнијих предмета у оквиру професионалне обуке пијанисте. Иако би се из списка предмета присутних на основним студијама клавира могао стећи утисак њихове уједначености по приоритетима, у пракси то често није случај. Музичирање у ансамблу традиционално је на другом месту у систему специјализованих предмета, иако пракса показује да су пијанисти највише ангажовани управо као корепетитори и да је тај аспект музичке активности врло значајан за формирање професионалног пијанисте. Поред тога, корепетитори су присутни и у разним другим сегментима музичких активности: у настави (и то за све инструменте осим клавира), на концертној сцени, у хорским колективима, у позоришту, опери, балету, као и у настави предмета Корепетиција. Уметност клавирског сарадника захтева развијене музичке вештине, уметничку културу, психолошку упућеност, педагошку толеранцију и посебан сензибилитет. У овом раду предмет истраживања биће фокусиран на методологију рада корепетитора са певачима.

Истражујући суштину уметности корепетиције и размишљајући о месту корепетитора у систему музичких професија, професор Владимир Алексеевич Кононенко долази до закључка да корепетитори заслужују да буду постављени на врх хијерархијског система поред диригената, „јер у уметничко-извођачком процесу... корепетитор може да представља неку врсту 'дублера' диригенту“ (Кононенко, 2007: 68–72).

*Способности, вештине и навике које су потребне
за професионални рад корепетитора*

1.1. О суштини корепетиције. Основна извођачка средства

Синкретизмом речи и мелодије (гласом) певач изражава основну идеју и емоцију лика – лирског, драмског, алегоријског или „ауторског“. Ако се мелодија, деоница солисте, заснива на интонационом изразу, пратећа музика, то јест деоница клавирског сарадника, углавном допуњава представу унутрашњег и спољашњег света, околности, мада понекад може да упути и на сасвим другачија значења. Пратња може да карактерише акцију и покрете самог лика, његово стање, пулс и темпо исказивања, може да открива унутрашњи свет човека или да описује спољну средину. Као део музичке композиције, пратња представља комплексан скуп изражајних средстава која садрже изразиту хармонску подршку, ритмичку пулсацију, мелодијску структуру, регистар, боју и друго. С друге стране, та сложена организација ипак не би смела да одступа од основне идеје композиције, која захтева специјална уметничко-извођачка решења. Свестан њене важности, композитор даје велики значај деоници пратње, која неретко целисходно раздваја материјале музичке композиције између два (или више) извођача – солиста и корепетитора.

Све врсте пратње, укључујући и најједноставнију метроритмичку основу ударачког карактера, разне плесне формуле, акордске пулсације, хармонске фигурације, те различите облике подршке мелодизације, нису само конструктивно значајне, већ су – додуше у различитим степенима – и носиоци емотивног, визуелног и идејног садржаја. Извођење је коначни резултат садржаја усвојеног разумевањем, без кога је немогуће потпуно и адекватно излагање музичког материјала као естетске појаве.

Разматрање типичних облика корепетирања треба да скрене пажњу клавирског сарадника на неколико важних момената:

- *садржајност различитих фактура и њихова промена;*
- *улога ритма као основе у пратњи;*
- *процес појављивања мелодије у кретању хармонске подршке.*

Ти важни моменти би требало да буду допуњени прегледом главних изражајних средстава који јасно илуструју принцип конкретизације музичког садржаја у извођењу, артикулацији, динамици и агогици.

Ако су у инструменталној музици тон и његова мера одређени познавањем стила, жанра и општих музичких законитости, те индивидуалним асоцијацијама, темпераментом и укусом извођача, у вокалној музици извођење се више ослања на логичка решења. Разумевање лика, улога извођачких средстава и посебности технологије „вокалног говора“ постају неопходан стуб уметничке сарадње између корепетитора и певача. Притом се извођачи ослањају на вербални текст као поуздан аргумент за одређена интерпретациона решења. Оно што у инструменталној музици може да зависи од афинитета извођача, у вокалној изведби добија уверљиву уметничку мотивацију.

Најчешћи проблем у корепетирању јавља се у виду агогике вокалног извођења, која је понекад изражена у тој мери да вокална интерпретација не кореспондира с логиком музичког материјала у пратњи. Наиме, клавирским сарадницима агогички рубато певача може деловати произвољно, неочекивано, понекад и „непримерено“, будући да би вокално извођење требало да буде такво да не „нарушава“ основу ритма – живо, ритмичко музичко ткиво пуно певљивости.

У формалном смислу, агогика је убрзавање или успоравање музичког тока које не изазива никакву промену у темпу. Најмања агогичка одступања која доприносе природном и изражајном музичко-текстуалном изговору се не могу прецизно означити – углавном се крећу у оквирима индивидуалног осећања, интуиције и сензибилитета извођача. Клавирски сарадници би требало да прихвате и испрате ритмичку слободу солисте као део особеног уметничког израза само уколико је оправдана и утемељена у интенцији композитора и садржају музичког дела. У том смислу је добар осећај за меру једна од врло важних особина корепетитора, јер вокалну музику карактеришу и прилично „растегљиви“ агогички оквири. Најилустративнији пример свакако представљају различити интервалски скокови. Корепетитор не би требало да агогичке промене солисте доживљава као неочекиване и непримерене, случајне или произвољне, он мора покушати да разуме њихову логику и емотивну оправданост, као и да усвоји све суптилне нијансе креирања уметничког лика језиком музике.

Динамика је једно од најефикаснијих средстава у интерпретацији. У зависности од конкретне уметничке интерпретације, у клавирској пратњи је могуће користити читав дијапазон јачине звукова, од пијанисима до крајњих граница фортеа. Динамика, као и ниво звука, одређени су садржајем композиције и подређени су гласу солисте. Важно је разумети да и најмањи успон или пад динамике (микродинамика) могу бити у служби интонације, природности и изражајности речи и фразе, и да често делују у синергији са агогиком. У вокалној

музици заплет или карактер лика често одређује, и у нотном и у вербалном тексту, динамику пратње. Уколико корепетитор прати, на пример, лирски сопран или драмски тенор, препоручљиво је да узме у обзир и меру јачине и да њој прилагоди читав динамички план. Подразумева се, наравно, да мора бити свестан и индивидуалних могућности извођача и теситуре¹ гласа која је, такође, кључни регулатор динамике.

Клавирска пратња доприноси томе да солиста буде убедљивији и сугестивнији у својој интерпретацији. Управо је то један од основних задатака клавирског сарадника: психолошка подршка, пријатељство, саосећање, пажња посвећена праћењу преокрета, осећања, нијанси говора солисте којима он карактерише лик до потпуног спајања с њим, све су то фактори који доприносе истинском квалитету овог ансамбла. Такозвани „корепетиторски осећај“ није занатска вештина која се састоји само од свирања заједно са солистом. То је такође способност да се интуитивно осети намера солисте и да се она, обазриво, промишљено и са мером, комбинује са тумачењем клавирске деонице.

1.2. Специфичност рада корепетитора

Активност корепетитора не подразумева само концертни рад. У раду корепетитора обједињују се образовни, психолошки и креативни аспекти. Од вештине и инспирације клавирског сарадника често зависи и креативни и уметнички допринос солисте. Искуство показује да је главна карактеристика доброг корепетитора способност за *двоструку концентрацију*, то јест способност да чује и себе и солисту. У тој двострукој концентрацији и активности пажње слуха пијанисте налази се основна црта рада корепетитора. У процесу корепетирања слушна пажња пијанисте пролази низ специфичних фаза развоја и формирања. *Прва фаза* је директно повезана са слушањем и свешћу о сопственој деоници, коју пијаниста мора темељно да научи и да је слободно, самоуверено изводи; *друга фаза* подразумева усвајање деонице солисте коју пијаниста такође пажљиво изучава (неретко је певајући током извођења); *трећа фаза* је најсложенија, јер у њој до изражаја долази слушна адаптација, односно постепено спајање обе деонице у ансамбл; на крају, у току *четврте фазе* у слушној свести пијанисте се обе деонице (пратња и соло) сједињују, и премда се уочавају две деонице, чује се један ансамбл.

Све наведене етапе су врло значајне и међусобно повезане, а прескакање њиховог редоследа или недовољан ангажман у било којој од њих може довести до дисбаланса између извођача (корепетитора и солисте, инструменталног или вокалног) и неуспешног наступа. Насупрот томе, успешан наступ није доказа

¹ Теситура (лат. *textura*), текстура, ткање, склоп; у музици, најоптималнији регистар код певача.

уметничког кредибилитета и вештине искључиво солисте, већ и клавијског сарадника, односно пијанисте. Често се деоница пратње посматра као секундарна у односу на солистичку деоницу, међутим такво гледиште није оправдано. Наиме, од квалитета звука деонице пратње, чак и ако је у питању само хармонска подлога за солисту, зависи успех извођења. Осим тога, многи композитори деоницу клавира по улози и значају изједначавају са соло деоницама. Најилустративније су, у том смислу, соло-песме Ф. Шуберта и Р. Штрауса или романсе С. Рахманинова, П. Чајковског и других.

Савладавање корепетиторског заната једнако је изазовно и тешко као и савладавање учења неког инструмента. Недовољно добар пијаниста никада не може бити добар клавијски сарадник, али није ни сваки добар пијаниста одличан као корепетитор. Марија Баринова, професор и педагог на Конзерваторијуму у Санкт Петербургу, истиче да корепетитор који утиче на успех солисте мора да буде једнако талентован као солиста. Рад корепетитора није мање вредан од рада соло пијанисте. Таленат пијанисте, ако га има, биће јасно изражен и код корепетирања, али ако га нема, „солирање га неће спасити“ (Баринова, 1926, 17). Један од основних захтева који се намеће корепетитору, као равноправном партнеру у ансамблу и правом помоћнику солисте, јесте брза оријентација у музичком тексту. То је ситуација која повезује профил корепетитора и диригента. Корепетитору је, такође, неопходно сазнање о музичкој целини, он мора бити у стању да обухвати целу композицију, њен облик, партитуру, и по томе се разликује од соло пијанисте, а приближава, опет, професији диригента.

1.3. Вештине које су потребне у раду корепетитора

Читање са листа и транспоновање

Корепетиторство у домену музицирања претпоставља поседовање читавог низа пијанистичких умећа, а уз то и доста додатних вештина, попут сналажења у партитури, умећа да се „изгради вертикала“, истакне лепота соло гласа, да се обезбеди жива пулсација музичког текста и томе слично. Дobar корепетитор треба да има општи музички таленат, добар музички слух, машту, способност да обухвати суштину и форму композиције, способност да дочара намеру аутора у концертном извођењу. Корепетитор мора брзо да учи музички текст, мора бити у стању да погледом и пажњом обухвати три и више редова нотног текста, као и да одмах препозна оно што је значајно за разлику од оног мање релевантног.

Корепетиторска пажња је сасвим посебна и комплексна врста пажње, с обзиром на то да ју је потребно усмерити не само на обе руке већ и на однос са солистом. У сваком тренутку важно је контролисати прсте, коришћење педала, јер је слушна пажња заузета балансом звука (који представља саму основу музицирања

ансамбла) и вођењем мелодије солисте. Таква врста пажње уме да буде врло напорна и подразумева велику физичку и менталну снагу. Воља и самоконтрола такође су неопходне особине за корепетитора². Репертоар који изводи није увек лак, а често се дешава да нема довољно времена да технички усаврши извођење композиције. У таквим случајевима требало би олакшати клавирску фактуру композиције, посебно ако је у питању свирање оперске партитуре или деонице оркестра у инструменталним концертима. Те промене се често користе не само ради поједностављивања фактуре, већ и због постизања боље звучности.

Један од важнијих аспеката рада корепетитора јесте и вештина течног читања са листа. При томе је неопходан претходни увид у читаву композицију, чак и код композиција с минималним техничким захтевима. Тако се излазак на сцену без претходног сагледавања деонице пратње сматра неприхватљивим у професионалном и уметничком погледу и представља најкраћи пут до, у уметничког смислу, неуспешног наступа.

Јасно је да добро разумевање суштине уметничког дела подразумева и брже усвајање музичког текста. Учење вештине визуелног обухватања музичког текста води стицању способности брзог схватања форме композиције, њене структуре, уметничке идеје и, сходно томе, њеног темпа, карактера, тока, тонске боје и динамике. Пре него што почне да чита са листа, пијаниста мора у мислима да обухвати читав нотни текст, замисли карактер музике, да одреди основни тоналитет и темпо, обрати пажњу на промене темпа, метра, тоналитета, на динамичке градације како клавирске деонице тако и солисте (треба обратити пажњу и на постојећа упутства, као што је, рецимо, *tenuto*, које понекад пише само у вокалној деоници). Претходно визуелно читање материјала представља ефикасан метод за овладавање вештине читања са листа. Пажња све време треба да буде усмерена на даљи ток композиције (није случајно што искусни корепетитор окреће страницу такт или два пре него што ју је одсвирао до краја). Посебну пажњу треба обратити на линију баса, с' обзиром на чињеницу да погрешно одсвиран бас „искривљује“ тоналитет и може да дезоријентише солисту. У току читања са листа у ансамблу с певачем или соло инструменталистом не препоручује се никакво заустављање или понављање, јер то нарушава континуитет рада ансамбла и приморава солисту да се застави.

Пожељно је да корепетитор што више вежба читање са листа, како би та вештина постала аутоматска. Међутим, читање са листа није исто што и ишчитавање нове композиције, јер читање са листа значи да се композиција уметнички изводи одмах, без припреме. Важно је брзо разумети значај композиције, схватити специфичност

2 Корепетитор увек мора да има на уму да у случају било каквог музичког проблема на сцени не сме да прекине извођење музике, да исправља своје грешке, нити да мимиком или гестом покаже незадовољство.

садржаја и унутрашњу линију развоја музичког лика. Ако се корепетитор добро сналази у музичкој форми, хармонској и метроритмичкој структури композиције, ако поседује умеће да одвоји важно од неважног, биће у стању да прочита текст не „тон по тон“ већ свеобухватно, као велику звучну целину. Пијаниста који се строго држи сваке ноте углавном није у стању да одсвира сложену фактуру композиције, без обзира на труд. Кључ успеха лежи у способности корепетитора да клавирску фактуру рашчлани до минималне основе клавирског дела, а да се главне промене у композицији, то јест карактер, темпо, тоналитет, динамика, фактура, представе брзо и јасно.

Још један од неопходних услова за добро читање нотног текста јесте брзо дефинисање хармонске основе која је изложена у три или више нотних система (инструменталне и вокалне композиције са клавирском пратњом). За читање клавирске пратње с листа, поред умећа рашчлањавања фактуре композиције на хармонску и мелодијску димензију, неопходан је и осећај за специфичности својствене различитим музичким стилевима. Тако је за Бетовена уобичајена изградња теме и пратње на акордској мелодици. Тешко је замислити Брамсову фактуру дела у којој нема интервала терце и сексте. Свирајући Брамсове романсе корепетитор може да предвиди хармонске везе и прсторед, карактеристичне за фактуру тог композитора. Моцарта издваја кристална једноставност: његова полифонија је прозачна, фактура јасна, ритам је веома одређен; Рахмањинова пак карактерише густа фактура, богатство гласова и полиритмија (као што је комбинација две осмине с триолом). Таква поређења, са свим својим супротностима, помажу да се осети стил композитора.³

Упоредо са читањем с листа, корепетитор би требало да визуелно и слушно прати солисту или друге извођаче и труди се да своје извођење координира с њиховим. Зато је важно најпре овладати вештином целовитог обухватања партитуре, визуелно и слушно. Та вештина формира се поступно, у неколико фаза:

1. Свира се само соло и бас-линија. Корепетитор се навикава да прати деоницу солисте, потискујући дугогодишњу навику обухватања искључиво два нотна система, то јест две деонице.

2. Свирају се све три деонице фактуре, али не дословно, већ уз прилагођавање позиције акорада са техничким могућностима руку, што подразумева неретку промену редоследа тонова и елиминацију дуплираних тонова. При томе треба очувати тонски састав акорада и хармонску прогресију.

3. Корепетитор пажљиво чита поетски текст, а затим свира само вокалну

3 Оваких и сличних стилских одређења има веома много, а њихово сагледавање превазилази оквире рада.

деоницу, певушећи речи или их ритмично изговарајући. Треба обратити пажњу на то где су места за цезуру (да би певач узео дах), где су успорења, убрзања, кулминација, и друго⁴.

4. Корепетитор се у потпуности фокусира на клавирску деоницу, добро је увежбава и повезује је с вокалном линијом (коју пева солиста, свира други пијаниста, певуши сам клавирски сарадник или се репродукује преко аудио апарата).

Искусни корепетитор би требало да поседује умеће прилагођавања оригиналне верзије партитуре (понекад и својим техничким могућностима), тако да се не морају свирати потпуни акорди и октавна дуплирања мелодије, али се притом ритмичка компонента или хармонска линија баса не смеју ни у ком случају мењати. Са развитком способности читања с листа оваква прилагођавања клавирске фактуре временом се свде на минимум.

Док свира, корепетитор би морао да види и да чује унапред, минимум 1–2 такта. У том случају чини се да реалан звук „каска“ за визуелном и слушном перцепцијом нотног текста. Читање с листа увек развија вештину слушања композиције „унутрашњим слухом“.

Корепетитор мора брзо и тачно да подржи солисту у његовим намерама како би се створио јединствени концепт композиције, као на пример у моменту кулминације. Предуслов за стицање ових вештина јесте развијен смисао за ритам и ритмичку пулсацију која је заједничка за све чланове ансамбла. Није необично што са повећањем броја уметника (оркестар, хор), корепетитор постаје организатор ансамбла и преузима улогу диригента; тиме се, још једном, оправдава аналогија која постоји између ових професија.

Врло често се дешава да оригинална фактура није лака или је у техничком смислу захтевна за извођење. Понекад деоница пратње није добра транскрипција оркестарских партитура и у том случају корепетитор мора да покаже снажљивост, мобилност, као и способност да рационализује фактуру која ће олакшати процес читања. То се односи и на једноставне случајеве, када су два гласа написана на једној нотној линији због блискости регистра. Лакше их је одсвирати када се расподеле на обе руке.

Корепетитору је, поред читања с листа, неопходна и *вештина транспонованња* композиције у други тоналитет. Ради успешног транспонованња пијанисти морају да имају добро предзнање из хармоније и навику извођења хармонских секвенци у различитим тоналитетима на клавиру. Такође је потребно практично знање о прстореду дијатонских и хроматских скала, арпеђа и акорада. Основни

4 Пожељно је преслушавање већ постојећих снимака композиције, и то оних на којима је она изведена на релевантном уметничком нивоу, што ће умногоме олакшати ову фазу.

услов за исправно транспонованье је мисаона репродукција композиције у новом тоналитету. На пример, у случају транспонованья за полустепен (нпр. из *c-mola* у *cis-mol*), замисле се други предзнаци, а у току наступа се они замене⁵. Транспонованье композиције за полустепен некада подразумева да корепетитор замисли енхармонску замену тоналитета у одређеном делу композиције, нпр. *Cis-dur* у *Des-dur*, прилагођавајући се оном који је ортографски лакши за читање, то јест онеме са мањим бројем предзнака. У случају транспонованья композиције, кључну улогу преузима унутрашњи слух, јасно разумевање свих модулација и иступања, смене хармонских функција, структуре акорада и њиховог положаја, односа интервала и њиховог узајамног дејства – како по хоризонтали, тако и по вертикали. У процесу *транспонованья са листа* корепетитор нема времена за размишљање о променама сваког тона навише или наниже и због тога је од посебног значаја способност корепетитора да одмах препозна тип акорда (трозвук, сектакорд, септакорд итд.), његово разрешење, интервал скока мелодије, квинтно сродство и друго. Транспонованье се вежба обично следећим редоследом: прво у интервалима прекомерне приме⁶, потом у интервалима од велике секунде, а онда долазе на ред терце. Транспонованье с листа за интервал кварте је изузетно тешко и у пракси се ретко сусреће.

Код транспонованья за интервал терце постоји извештан практични поступак који олакшава тај задатак. Уколико се транспонује за терцу навише (медијанта), сви тонови виолинског кључа се читају као да су писани у бас-кључу, али са ознаком две октаве више. Уколико се транспонује за терцу наниже (субмедијанта) сви тонови бас-кључа се читају као да су писани у виолинском кључу, али са ознаком две октаве ниже.

Када се транспонује композиција која је већ позната корепетитору, важно је, као и код свирања са листа, пре свирања замислити звучну слику композиције (бар у основном тоналитету), логику музичког тока, мелодијску и хармонску линију кретања. Важно је у мислима, уместо појединачних, изолованих тонова, осетити и послушнути целокупност новог тоналитета, те схватити његову комплексност, хармонски значај и функције акорада. Код транспонованья пратње која корепетитору до тада није била позната веома је важан прелиминарни преглед нотног текста, током којег пијаниста мора да покуша да мобилише своје аналитичке способности и чује музику унутрашњим слухом.

Транспонованье у нови тоналитет може се поједноставити тако што ће се пратити деоница солисте и мелодијска линија баса (доњи глас клавирске деонице). Корепетитор са истанчаним хармонским слухом квалитетно ће реализовати вођење

5 Тамо где је снизивица тон ће бити разрешен, а на месту разрешеног тона биће повисивица (ес–е а це–цис).

6 Називи тонова остају исти, само се мења предзак: це–цис, ге–гес, ха–бе...

линије баса, ако успе да замисли прогрес мелодијске линије у деоници солисте. На тај начин ће се у новом тоналитету обухватити одједном све четири (укључујући и речи) линије деонице солисте и клавира. Несумњиво, у новом тоналитету најбрже се сналазе они који воле и могу да импровизују, јер лакше предвиђају музички развој и брже претпостављају елементе фактуре, за разлику од оних који нису у стању да их примете и разумеју.

2. Специфичности рада корепетитора с певачима (на часовима и на концертном подијуму)

Као обавеза корепетитора који је ангажован у класи соло певача, поред корепетирања на концертима и на часовима, подразумева се и помоћ студентима у припреми новог репертоара. У том смислу, корепетиторски рад у великој мери има и образовни карактер. Тај педагошки аспект корепетиторског рада захтева од пијанисте, поред клавирске спреме и искуства пратње, низ специфичних знања и вештина, изнад свега способност да певачима коригује интонацију и многе друге аспекте извођења. Радећи са певачима, корепетитор мора да продре, не само у музички, већ и у поетски текст, јер се емоције и сликовит садржај вокалне композиције откривају како посредством музике, тако и посредством речи.

Радећи на композицији, корепетитор надгледа како певач следи упутства професора певања, односно како контролише тачност интонације и ритма, да ли је овладао јасноћом дикције и фразирања, да ли је у стању да свој дах распореди сврсисходно, и томе слично. Да би успео да примети све те елементе, корепетитор мора да познаје основе певања – особености дисања код певача, правилну артикулацију, опсег гласова, њихове карактеристичне теситуре и друго. У раду с певачем корепетитор треба да буде свестан тога да сонорност солисте често зависи и од тачне сонорности клавира. Понекад, на пример, пратња која исувише одвлачи пажњу слушалаца и прети да „покрије“ извођача, може га приморати да, макар и несвесно, непримерено артикулише своје извођење.

На почетку рада са студентом-певачем, корепетитор прво мора да му пружи прилику да чује композицију у целини. Зато пијаниста гласом интонира мелодију, или свира вокалну деоницу на клавиру заједно са пратњом. Често у пракси срећемо да студент-певач није вешт у солфеђу, и тада је пијаниста приморан да му одсвира мелодију на клавиру а да је певач потом отпева – што није исправан методолошки поступак.

Вођени принципом индивидуалног приступа сваком извођачу, не можемо понудити један универзални план рада, подједнако погодан за све студенте. Пијаниста мора имати увид у то како је студент певао на часу под менторством професора, како је прошао претходни час с корепетитором, и на основу свега

тога требало би да унапред осмисли следећи час. Настава се сваки пут другачије планира, у зависности од способности певача, од стања његовог гласовног апарата. Уколико студент није певао тог дана, неопходно је распевати га са неколико вежби. Распевање обично чини професор певања, иако је корепетитор добро упућен о којим вежбама је реч, будући да на часовима корепетиције преузима улогу професора који „загрева“ певача. Понекад, рад на композицији на часу почиње фрагментима, али често је пожељно омогућити студенту да изведе композицију у целини, а потом треба указати на грешке, исправити их и поновити целу композицију. Много пажње треба посветити интонацији, чија исправност зависи од бројних фактора. Чиста интонација зависи пре свега од слуха певача, али и од неких вокално-техничких навика. Неправилна позиција тона, превише отворени вокали, слаб или форсиран дах, а понекад и физичко стање певача за време часа, најчешћи су узроци недовољне прецизности интонације. Искусни корепетитор увек ће бити у стању да препозна разлоге таквих грешака и да обрати пажњу на њих. У случајевима који не зависе од искључиво техничких разлога, корепетитор мора да пронађе начин да елиминише „фалш“ тонове тиме што ће, на пример, одсвирати хармонску подршку, пронаћи везу са претходним тоновима и томе слично. Постоји много начина да се у свакој композицији нађу музички „помоћници“ за корекцију интонације и за брзо памћење мелодије.

Један од озбиљних проблема за певаче почетнике јесте ритмичка димензија музике. Усвајајући мелодију по слуху, певач понекад „по навици“ (односно, по аналогији са раније наученим извођењима) пева ритмички тешке деонице. Корепетитор би на часовима требало да одвикава студенте од занемаривања ритма, скрећући пажњу на уметничке вредности одређеног тренутка. На пример, неопходно је да објасни карактеристике ритмичких формула у вези са речима, музичку вредност, тако да тачна репродукција ритма буде за певача неопходни атрибут музике и основни начин изражавања. Корепетитор обраћа пажњу на то како је студент усвојио упутства професора певања која се односе на правилан дах, што помаже у певању кантилене. Поред тога, неопходно је радити и на дужини самогласника. По речима Шаљапина, „самогласници су – душа певања“, „самогласници су – река, а сугласници обала“ (Радина, 1986: 78).

Корепетитор, под вођством професора, помаже певачу да правилно расподели снагу звука кроз целу арију или романсу и саветује га како да различитом јачином и бојом тона оствари већу изражајност, помажући му, на тај начин, и у томе да очува свој глас.

Из претходног разлога *piano* певање многим певачима представља огроман изазов. Ту динамику треба користити са опрезом: ако се и смањује јачина звука, то мора бити незнатно, јер у противном често долази до појаве плитког даха,

певања „без апођа“⁷. Међутим, релативни распоред звука је, наравно, неопходан. Студенту треба објаснити како да постепено припреми врхунац, као и зашто је опасно певати на динамичкој граници у ниском и средњем регистру: тешка средња лага доводи до замора, до мање светлих и за певаче тешких високих нота, да не помињемо чињеницу да се кулминација због тога губи на високим нотама.

Типична грешка младих певача састоји се у томе да последњи тон фразе или речи отпевају јако, не омекшавајући крај фразе, иако је то често ненаглашен слог. Карактеристика вокалне литературе је присуство књижевног текста, па је из тог разлога важно прво осетити и разумети његов основни смисао и поруку. У даљем раду треба идентификовати важне фразе или речи, али не би требало да их буде превише, иначе могу да одвуку пажњу од музике и учине је извештаченом. Није ретка ситуација у којој студент, фасциниран текстом, посвећује мање пажње сопственом певању, а као резултат се јавља „полупевање – полудекламација“, што доводи до погрешног разумевања музичке фразе. У раду на фразирању мора се поћи од значења и карактера музике, а не од текста. То је посебно важно ако се композиција изводи у преводу, јер се у том случају често не подударају вербални и музички ослонци.

Још су чешће ситуације у којима се дешава обрнуто, односно да студент, инспириран музиком, потцени рад на тексту. Као резултат долази до заборављања речи на често неочекиваним местима. У таквим ситуацијама, препоручљиво је учити текст одвојено од музике, односно не памтити га по инерцији заједно са мелодијом. Чест узрок некомпатибилности речи и музике јесте управо лоша дикција, на којој треба радити по могућности на сваком часу. Ученик мора да послушкује како изговара речи, а посебно консонанте, јер су управо они често спори, нејасни. Професор и клавирски сарадник морају да пробуде машту ученика и да му помогну да уђе у садржај композиције, користећи изражајне могућности речи. Није довољно само добро изговарати речи, потребно је и „обојити“ их духом целе композиције.

Рад на тексту је нераскидиво повезан са радом на правилном изговору вокала. У неким случајевима певач тежи да пева у истој позицији, са претерано заобљеним самогласницима, што исте у потпуности елиминише. Тако солиста губи индивидуалност, фонетичку сигурност, а речи губе боју. У другим случајевима изговара тзв. „равне“ самогласнике (нарочито *e* или *a*), што је типично за народни стил певања. Понекад је врло тешко избећи овакве крајности.

Успоставити креативни, радни контакт са певачем није лако. Потребан је и људски контакт и обострано поверење. Певач треба да буде сигуран да

7 Апођо (итал. *appoggio* – потпора, подршка, основа), контролисани, успорени издах имагинарног ваздушног стуба при фази издаха (фонације); тон произведен уједначеним притиском ваздуха на гласнице.

корепетитор цени његов глас, тон, пажљиво се односи према њему, упознат је са његовим могућностима, теситурним слабостима и врлинама. Сви певачи, а посебно млади, очекују од корепетитора осим музичког професионализма и људску приврженост.

Корепетиторска вештина је специфична, јер не захтева само велико умеће, разноврсне музичко-извођачке таленте, већ и темељно познавање различитих певачких гласова, познавање особености и карактеристика музичких инструмената, као и оперске партитуре, стилова и другог. Професија корепетитора подразумева коришћење разноврсних знања и вештина из области хармоније, солфеђа, контрапункта, историје музике, анализе, музичке композиције, познавање вокалне и хорске литературе, педагогије. Корепетитор је „десна рука“ професора главног предмета, његов први помоћник и музички истомишљеник. За солисту је корепетитор „чувар“ његовог креативног рада и асистент, пријатељ и ментор, тренер и учитељ. Право на такву улогу нема сваки клавијирски сарадник. То право стиче се ауторитетом знања, вољом и испуњавањем бескомпромисних уметничких захтева, истрајношћу и одговорношћу.

Уметности корепетиције посвећено је врло мало радова. Реч је углавном о неколико казивања познатих музичара – композитора, пијаниста, диригената. Тако је, на пример, Душан Трбојевић у својој књизи *Размишљања о музици* изнео своје погледе и запажања о тој теми (Трбојевић, 1992). Још мање литературе посвећено је методици предавања тог наставног предмета. Важно је барем поменути успешне радове руских професора, као што су Николай А. Крючков (*Уметност корепетирања као наставни предмет*), А. Люблинский (*Теорија и пракса корепетирања*) и Евгений Михайлович Шендерович (*У класи корепетиције*). Драгоцене теоријске смернице, као и практични савети корепетиторима, могу се наћи у књизи Джералда Мура *Певач и корепетитор* (1987).

Аутор овог текста не претендује на свеобухватну анализу улоге корепетитора у савременој музичкој пракси. Тај задатак биће доследно решаван у даљим студијама. Ипак, важно је идентификовати проблеме и приближити се суштини корепетиторског рада. То би требало да буде основа за будуће дискусије и почетна идеја за даљи развој истраживања у том правцу.

Литература:

- Баринаова, Мариа Н. (1926). *Очерки по методике фортепиано*. Л.: Тритон
- Кононенко, В. А. (2007). Концертмейстерский класс как эпицентр музыкальной педагогики — мечта или реальность?, *Искусство в школе*, № 5, С. 68-72.
- Крючков, Н. (1961). *Искусство аккомпанемента как предмет обучения*, М.: Музыка.
- Люблинский, А. П. (1972). *Теория и практика аккомпанемента: Методологические основы*, Л.: Музыка.
- Мур, Д. (1987). *Певец и аккомпаниатор: Воспоминания. Размышления о музыке* (перевод с англ.). Составление А. В. Парина. Предисловие В. И. Чачавы, М.: „Радуга“.
- Радина, И. (1986). О работе концертмейстера со студентом-вокалистом, О мастерстве ансамблиста, *Сб. науч. трудов.*, Л.: Изд-во ЛОЛГК.
- Трбојевић, Д. (1992). *Размишљање о музици*, Београд: Савез друштва музичких и балетских педагога Србије.
- Шендерович, Е. М. (1996). *В концертмейстерском классе: Размышления педагога*, М.: Музыка.

Methodological foundations of the work of a piano accompanist's

Abstract. The profession of the piano accompanist is one of the most common ones among pianists and is a profession in its own right. Without an accompanist or an assistant, it is impossible to imagine the work of music schools, art societies, art centres or secondary music schools or academies. The art of a piano accompanist requires developed musical skills and specific artistic culture. Scholar articles in the Serbian language on the methodology of teaching accompaniment skills are not known.

The aim of this paper is to research and sum up available research, methodological instructions and practical experience in the field of creative and pedagogical activities of a piano assistant.

The task of the paper, on the one hand, is to describe musical abilities and skills, as well as psychological qualities required of a piano assistant/accompanist for his or her professional activity, and on the other, to identify concrete activities of the piano accompanist in his work with singers.

Key words: accompaniment, methodology of work, means of performing

Smiljana Vlajić, Nataša Crnjanski

Forma pesme u romantizmu

UDC 78.03 "18"

Apstrakt. Forma pesme spada u najzastupljenije muzičke forme romantizma. Kompozitori 19. veka koriste formu pesme i kad je samostalno delo, ali i stav većih cikličnih kompozicija. Romantičarska forma pesme pokazuje širok dijapazon varijeteta, počevši od spoljnog formalnog okvira, pa sve do unutrašnje strukture. Stoga, autorke u ovom radu istraživanje usmeravaju ka tipologiji pesme i aspektima koji se tiču unutrašnje strukture, odnosa segmenata kao što su kontrast i kontinuitet, potom ka harmonskom i tematskom planu, fokusirajući se na neka od najprovokativnijih pitanja. Prateći primeri iz umetničke literature uglavnom potiču iz bogatog opusa Frederika Šopena, čiji mali instrumentalni komadi za klavir sadrže sve karakteristike važeće za formu pesme u romantizmu.

Ključne reči: forma pesme, romantizam, složena pesma, razvijena pesma, Šopen.

Forma pesme spada u najzastupljenije muzičke forme romantizma. Razlog tome je što kompozitori 19. veka koriste formu pesme bilo da je reč o samostalnom delu, ili stavu većih cikličnih kompozicija. Romantičarska forma pesme pokazuje širok dijapazon varijeteta, počevši od spoljnog formalnog okvira pa sve do unutrašnje strukture (tipova rečenica, perioda i ispod rečeničnih struktura, kao i njihovog suodnosa). Kada kažemo forma pesme, pre svega mislimo na složene tipove kod kojih delovi i sami mogu predstavljati oblike male dvodelne ili trodelne pesme. Međutim, nećemo zanemariti ni činjenicu da je izvestan broj kompozicija napisan upravo u oblicima male pesme, pa će u radu znatan deo biti posvećen genealogiji pesme kao formalnog obrasca, pa tako i ovim minijaturnim formama. Iako začetke jednostavnih i složenih tipova pesme možemo uočiti u vokalnoj muzici i mnogo pre 18. veka, ipak se normiranje složene trodelne pesme vezuje za period klasicizma kada se utemeljuju i razvijaju različiti

formalni tipovi u instrumentalnoj umetničkoj muzici¹. Kada je reč o *maloj dvodelnoj* (*a b*) i *maloj trodelnoj pesmi* (*a b a* sa reprizom, ili bez nje *a b c*), one se u klasicizmu ređe susreću i kao samostalni oblici² i kao stavovi u okviru cikličnih kompozicija kao što su sonate ili sonatine. Mnogo je češće da mala dvodelna i trodelna pesma čine deo *složene trodelne pesme* (*A B A*). Mala pesma isto tako može biti tema za varijacije, ili jedna od tema ronda. Podsetimo se najčešće šeme složene trodelne pesme u klasicizmu, kao stava sonatnog ciklusa:

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A</i>
<i>Menuet</i>	<i>Trio</i>	<i>Menuet</i>
<i>Skerco</i>		<i>Skerco</i>

Kao što primer pokazuje, u formi složene trodelne pesme je najčešće pisan *menuet*³ ili *skerco*⁴ kao III stav sonatnog ciklusa, sonate ili simfonije, mada se kod trostavčnih kompozicija može pronaći i kao središnji stav. Srednji *B* odsek je najčešće obeležen kao *trio*⁵, koji neretko predstavlja isti oblik male pesme koji je imao ekspozicioni *A* odsek. Prvi i poslednji deo su veoma često muzički identični (*Da capo*), dok srednji deo donosi kontrast, tematski i tonalno (bliski tonaliteti: istoimeni, dominantni, paralelni mol ili dur, ili ređe subdominantni tonalitet). Kada je reč o formi pesme u *romantizmu*, počevši od 19. veka, mala dvodelna i trodelna pesma mogu se naći i kao tema sonatnog oblika (Šubert, Klavirska sonata u A-duru D.664, op.120), ali se mnogo češće susreću u malim instrumentalnim komadima pisanim za klavir ili druge solo instrumente uz pratnju klavira.

- 1 Simetrična konstrukcija šeme *aba* može se pronaći i tokom srednjeg veka u gregorijanskim napevima. Kada je reč o složenoj trodelnoj pesmi *ABA*, u baroku pronalazimo ovu formu kao stav barokne svite (*menuet* i *trio*), potom kao *da capo* ariju u kantati i oratorijumu, ali tek klasicizam ustaljuje konvencije vezane za strukturalni, tematski i tonalni plan ove forme (*menuet* i *skerco* u simfoniji, sonati, kamernim delima, i *da capo* arija opere u 18.veku).
- 2 U epohi baroka dvodelnost je znatno rasprostranjenija u odnosu na trodelnost. Barokni dvodel se može naći kod manjih instrumentalnih oblika, ili kao stav u cikličnim formama kao što je svita, i nešto je drugačija od klasične. Mala trodelna pesma bez reprize (*a b c*) češća je u vokalno-instrumentalnoj muzici kao samostalna kompozicija, budući da je tekst taj koji povezuje odseke i diktira prokomponovanost (solo pesme kod Šuberta).
- 3 *Menuet* je stara francuska igra umerenog tempa u taktu $\frac{3}{4}$. Pronalazi se kao stav u cikličnim oblicima kao što je barokna svita ili u sonatnom ciklusu kao II ili III stav (u zavisnosti da li je ciklus trostavčan ili četvorostavačan) počevši od klasicizma.
- 4 *Skerco* (ital. *scherzo* – šala) je u baroku komad veselog karaktera koji kod Betovena zamenjuje *menuet* kao III stav. Od romantizma se pod nazivom *skerco* sreće samostalna kompozicija (Šubert, Mendelson, i drugi).
- 5 *Trio* je dobio naziv prema izvođačkom medijumu, jer su ga u vreme baroka izvodila tri instrumenta (Lilijeve baletske svite), dok se u delima za čembalo piše u troglasnoj fakturi. Nalazimo ga i pod nazivom *Alternativo*, *Minore* (istoimeni mol-ukoliko je *menuet* pisan u duru, *trio* je u istoimenom molu) ili *Maggiore* (istoimeni dur).

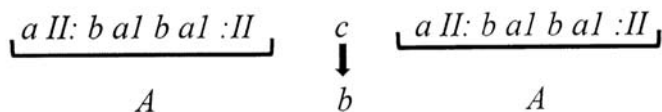
Ukoliko su te samostalne kompozicije pisane u formi složene trodelne pesme, ona se tada u mnogim elementima razlikuju od uobičajene *A B A* šeme klasicizma. Osnovni koncept na kome se procesuirala forma *ABA* u klasicizmu jeste *ekspozicija-digresija-repriza*, zbog čega se kontrast pojavljuje kao suštinska osobina trodelne forme. Zbog toga će najveći broj pitanja u ovom radu biti usmeren na relaciju među kontrastnim segmentima: koji su to muzički elementi koji obezbeđuju kontrast ili čak kontinuitet među segmentima koji je neophodan da bi se postiglo kompoziciono jedinstvo, da li postoje neka skrivena sredstva koja povećavaju osećaj jedinstva / kontrasta u kompoziciji i, najvažnije, pitanje koje se odnosi na utvrđenu taksonomiju strukturalnih kombinacija unutar forme pesme u romantizmu. Sve analizirane forme pesme u ovom radu pripadaju jednoj od sledećih kategorija: 1) *kombinovane pesme* – to su forme u kojima se kombinuje prosta i složena struktura, pa tako u njima delovi mogu biti male pesme, ali i strukture ispod nivoa pesme kao što su rečenice, periodi ili fragmenti epizodnog karaktera (npr. *AbA*); 2) *forma pesme u kombinaciji sa drugim formalnim obrascima* i 3) *originalne konfiguracije* koje ne podležu normama unapred utvrđenih kategorija pesme. Takva podela je utemeljena na osnovu kriterijuma šematskog ponavljanja određenih tipova pesme i proističe iz potrebe za najlogičnijom klasifikacijom, koja u romantizmu često „izmiče“, zbog čega ne iznenađuje to što se neki od tih tipova prepliću ili čak ulaze u kategoriju podtipova⁶. Pritom se nastoji da se činjenice ne tumače isključivo iz pozicije „odstupanja od norme“ ili „slobodnog tretiranja forme“, već kroz vizuru koju nameću mali instrumentalni komadi u formi pesme i genealogije žanrova kao što su mazurke, poloneze, balade, marševi... koji doživljavaju puni procvat tokom 19. veka. Zato nije neobično što će najveći broj primera poticati iz Šopenove zbirke mazurki⁷, ali i drugih kompozicija iz opusa ovog autora.

1)

Da je Betoven anticipirao mnoge postupke romantičara, govori podatak da već u njegovom opusu možemo pronaći začetke poigravanja sa složenom pesmom kao što je epizodni karakter srednjeg odseka umesto trija, tako da čitava šema dobija obris *A b A* (op. 31 br. 1, II stav), što kod Šopena neće predstavljati izuzetak. U mazurkama op.17. br. 1 i op. 67 br. 4 upravo pronalazimo ovu vrstu kombinovane forme, gde ekspozicioni odsek *A* u prvom slučaju predstavlja malu trodelnu pesmu, dok u drugom *A* predstavlja malu dvodelnu pesmu. *Važno je napomenuti da epizodno b koje stoji između dva A nije identično segmentu b unutar A (što pokazuje pretvaranje c u b u formalnoj šemi), i tako će biti u svim narednim primerima, osim ako nije drugačije naznačeno.*

6 Treba primetiti da druga grupa jeste izvesna podgrupa prve, ali su zbog preglednije taksonomije i nekih specifičnosti autorke odlučile da zadrže tri grupe pesme koje će biti ispitivane.

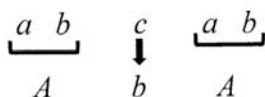
7 Mazurka je igra poljskog porekla, pisana u $\frac{3}{4}$ taktu, umerenog tempa i energičnog ritma. Šopenove stilizovane mazurke (58) predstavljaju veliki doprinos umetničkoj literaturi, jer sadrže brojne raznolikosti u pogledu forme, harmonije, figuracije, ritma, melodike i drugog.



A

A

Mazurka op. 17 br. 1

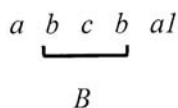


A

A

Mazurka op. 67 br. 4

Budući da je središnji tip izlaganja mesto harmonske i formalne „labilnosti“, onda prethodna situacija ne bi trebalo da bude iznenađujuća. To su mesta na kojima se vrše prvi „eksperimenti“ s formalnim obrascima. Analogon ovoj proceduri bilo bi poigravanje s razvojnim odsekom sonatne forme koji nosi najmanji stepen strukturalne konvencije (pod konvencijom bi se moglo podrazumevati postavljanje modela za sekvencu, transpozicija i raspad modela sa pripremom reprize prolongacijom dominante osnovnog tonaliteta), gde možemo uočiti izuzetno veliki broj varijeteta, počevši od broja odseka (samo jedan odsek ili veći broj odseka), materijala koji se upotrebljava (npr. pojava epizodne teme ili korišćenje sekundarnih materijala za model kao što je završna grupa ili most) ili modulacioni plan koji može biti isuviše jednostavan ili složen, i tako dalje. Rozen (Charles Rosen) smatra da kompozitor ne želi uvek da razvojni delovi u njegovim delima, bez obzira koliko ih je pažljivo razradio, poprime oblik logičnog razlaganja, „on želi da se raspoznaju njegove intencije, a ne njegove kalkulacije“ (Rosen, 1979: 43). Zato je obrnut slučaj, kada je središnji odsek mala pesma, a krajnji odseci nisu, u mnogome analitički interesantniji. To podrazumeva šemu *a B a*, u kojoj je napisan i Šopenov nokturno u b-molu op. 9 br. 1, kao i mazurka op. 41 br. 2, pa čak i br. 3 (premda se tokom *B* javljaju i elementi *a*, dok se na samom kraju umesto reprize nalazi samo eho inicijalnog tematskog materijala *a*). Ukoliko svaki novi odsek označimo novim malim slovom dobijamo sledeću strukturu mazurke op. 41 br. 2 u e-molu: *a b c b a* (videti strukturalno-harmonsku analizu, primer 1) u kojoj se jasno uočava trodelnost srednjeg odseka, tako da iz toga proizilazi sledeća šema u kojoj mala slova predstavljaju ponovljenu strukturu od osam taktova, rečenicu (*a*) ili fragment (*b*), dok se jedino *c* ne ponavlja doslovno i predstavlja period:



a rečenica 2+2+4

Andantino

Op. 41 Nr. 2

First system of the musical score for 'a rečenica 2+2+4'. It features a treble and bass staff in D major, 3/4 time. The tempo is Andantino. The first measure is marked with a piano (p) dynamic. The bass line has a 'p' marking. The system ends with a fermata over the final chord. Below the staff, the harmonic analysis is given as: e: D/s7 — s — D7 — t — D/s7 —.

ponovljena rečenica a

Second system of the musical score for 'ponovljena rečenica a'. It continues the melody and accompaniment from the first system. The bass line has a '2' marking. The system ends with a fermata over the final chord. Below the staff, the harmonic analysis is given as: s — -VII 6 (Fr) 5 — t — D/s7 — s — D7 — 2.

Third system of the musical score for 'ponovljena rečenica a'. It continues the melody and accompaniment. The bass line has a '2' marking. The system ends with a fermata over the final chord. Below the staff, the harmonic analysis is given as: t — D/s7 — s — -VII 6 (Fr) 5 — t —.

b fragment 4+4

Fourth system of the musical score for 'b fragment 4+4'. It features a treble and bass staff in D major, 3/4 time. The system ends with a fermata over the final chord. Below the staff, the harmonic analysis is given as: H: <I> * (II D II D) <I> * (e: <D>).

ponovljeni fragment b

Fifth system of the musical score for 'ponovljeni fragment b'. It continues the melody and accompaniment. The system ends with a fermata over the final chord. Below the staff, the harmonic analysis is given as: <III> * (II D II D) (e: <mD>) <I>.

c period 4+4

Sixth system of the musical score for 'c period 4+4'. It features a treble and bass staff in D major, 3/4 time. The system ends with a fermata over the final chord. Below the staff, the harmonic analysis is given as: <III> D/II7 (e: <mD>) <I>.

II7 — D — T3 — *gis: t* — DD7 — 3

b fragment 4+4

cresc.

D7 — t 8 — VII <T> (e: <D>)

ponovljen fragment b

<III> * (e: <mD>) <I>

* (II D) II D) <III> * (e: <mD>) <I>

a rečenica 2+2+4

ff

e: D/s2 s6 D7 t D/s7 s

proširenje

depress. *rallent.*

-VII 6 (Fr) 5 t s -VII 6 (Fr) 5 t *

Primer 1. F. Šopen, Mazurka op. 41 br. 2, strukturalno-harmonska analiza

U postupke izmene složene trodelne pesme spada i česta pojava varirane, naješće skraćene reprize, jer se repriza može smatrati formalnim mestom za varijaciju. U klasicizmu tako nije neuobičajeno da ispisana repriza ukaže na izvesne razlike između ekspozicionog i repriznog A, za razliku od oznake Da capo nakon trija koja denotira doslovno ponavljanje menueta ili skerca. Razlike se ispoljavaju u većoj ornamentaciji u reprizi, nekada sa registarskim udvajanjima melodije i snažnijom dinamikom što doprinosi izvesnoj dinamizaciji reprize⁸. Kako bi se pokazale razlike, varirana repriza se obeležava sa *Al* i može uključivati različite postupke kao što su skraćenja, proširenja i gore navedeno. U romantizmu nije retka pojava da se umesto pojave dela *A* u celosti, nakon *B*, reprizira samo malo *a* (rečenica ili period) iz ekspozicionog dela koje na taj način igra izvesnu metonimijsku ulogu. Šopenove poloneze u c-molu i As-duru predstavljaju primere forme *ABa*, sa skraćenom reprizom. Pronalaze se melodijski varirane reprize, dinamizirane reprize (u višem registru, pojačane dinamikom, melodija neretko u oktavnom udvajanju...), pomenuta skraćenja, ali i proširenja koja uglavnom nose smisao „odlaganja kraja“ u kodama.

2)

Relativizujući značaj potpune reprize u šemi *ABA* i drugih normi klasicizma kao što je struktura trija, kompozitori romantizma pokreću novu praksu pozicioniranja segmenata pesme baziranu na njihovom suodnošenju koje ima nemali uticaj na hijerarhiju pozicija delova pesme. To donekle potvrđuje i značaj posvećen epizodama⁹, nekada dat sa podjednakom pažnjom kao i „primarnim“ materijalima, dakle bez obzira na njihov „sintaksičko-tonalni status“. U tom smislu su naročito interesantne one kompozicije koje oličavaju izuzetnu sposobnost kompozitora za kombinovanje oblika i transkonfiguracije koje nastaju sve češćim *kombinacijama pesme sa ostalim formalnim obrascima: varijacijama i ronom*, kada se u pojedinim slučajevima teže određuje granica na kojoj prestaje struktura jednostavne pesme i počinje složena. U tu grupu „kombinovanih“ pesama spadaju kompozicije kao što je Mendelsonova *Pesma bez reči* op. 38 br. 2, c-mol, koja ima sledeću šemu:

a b a bl a.

⁸ Dinamizaciju reprize je moguće uočiti i na mikroplanu *aba* forme.

⁹ Epizoda je tranzitivni odsek u kompoziciji, koji se obično vezuje za formu rondo sa jednom temom, međutim elemente „epizodnosti“ možemo uočiti i kod Sonatnog oblika kao što je epizodna tema. Dakle epizode su *trenutne pojave* i neretko *samostalni materijali*, pa analogno tome i epizode u pesmi mogu biti realizovane kao samostalne formacije, sintaksički zaokružene celine, ali svakako rečenice i periodi, a ne oblici pesme, vezujući se sa srednji tip izlaganja (*b* odseci umesto trija). Videti više: Ivana Vuksanović. (2004). „Epizoda u strukturnoj hijerarhiji rondo forme“, *Zbornik katedre za muzičku teoriju, Muzička teorija i analiza I*. Beograd: FMU, 91-90.

Iako na izgled deluje da je u pitanju mala trodelna pesma s ispisanom repeticijom koja se može zapisati kao $a II: b a: II$, ipak iznenađuje variranje malog b , a ne početnog a koje se ponavlja tri puta. Zbog toga ova mala trodelna pesma poprima „rondoliku“ strukturu (jer se glavna tema takođe tri puta javlja u rondi) i u tome ne predstavlja izuzetak. Šopenova nokturna br. 12 u G-duru, op. 37 br. 2 i br. 8 u Des duru, op. 27, br. 2 su takođe „rondolike“ pesme sa kodom koja je bazirana na b materijalu.

$$\begin{array}{c} a \ b \ a \ b1 \ a \ Coda \\ (b) \end{array}$$

Šopenove mazurke op. 6 br. 1 u fis-molu, op. 7 br. 1 u B-duru i op. 68 br. 3 u F-duru imaju sličnu „rondoliku“ strukturu, podsećajući na šemu rondo sa tri teme:

$$a \ b \ a \ c \ a$$

Iz tog razloga neki teoretičari ovu „rondoliku“ formu nazivaju *razvijenom pesmom*¹⁰, budući da u poređenju sa uobičajenim oblicima pesme, ona predstavlja iskorak u pozicioniranju konstituenta pesme i njihovog suodnosa koji se uočava na tematskom, strukturalnom i harmonskom planu (videti pr. 2), a u krajnjoj formi u složenijim formacijama. Sa druge strane, toj formi nedostaju čvrsti elementi koji čine rondo, a to su pre svega veće dimenzije glavnih tema i međustavovi u kojima se razrađuje taj glavni tematski materijal. Ukoliko nastojimo da i ovu „rondoliku“ strukturu prikazemo u formi složene pesme (na šta ukazuje promena tempa, nove oznake za tonalitet kod c i skraćena repriza $a1$ kao druga rečenica iz perioda) dobija se sledeća šema:

$$\begin{array}{ccc} a & b & a1 \\ \hline & & A \end{array} \quad \begin{array}{cc} c & a \\ \downarrow & \downarrow \\ b & a \end{array}$$

10 Vincent d'Indy. *Cours de composition*: „lied développé“.

Allegro, ma non troppo

Op. 68 N-5

a period 8+8

First system: Treble and bass staves with chords F: T, D, VI, *, III, S, *. Fingering numbers are present above notes.

Second system: Treble and bass staves with chords (T) S, (T) DD, D, T, D. Fingering numbers are present above notes.

Third system: Treble and bass staves with chords VI, *, III, S, *, (T) S, (T) II6, D, T. Fingering numbers are present above notes.

b fragment 2+2+2+2

First system: Treble and bass staves with chords d: <D>, (II). Dynamics include *ff*, *f*, and *p*. Fingering numbers are present above notes.

a1 druga rečenica iz perioda

First system: Treble and bass staves with chords <D>, F: D7, T, D. Dynamics include *p*. Fingering numbers are present above notes.

Second system: Treble and bass staves with chords VI, *, III, S, *, (T) S, (T) II6, D, T. Fingering numbers are present above notes.

Poco più vivo fragment 4+4+4

B: <T>
(F: <S>)

Tempo I a period

rien.

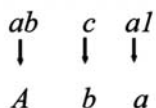
D VI III S (T) S

(T) DD D T D VI

III S (T) S T II6 D T

Primer 2. F. Sopen, Mazurka op. 68 br. 3, strukturalno-harmonska analiza

„Razvijenu pesmu“ ili rondoliku strukturu ne bi trebalo smatrati preskriptivnom. Drugim rečima, $A b a$ ne znači *a priori* „rondoliku“ strukturu, jer je prethodno neophodno definisati unutrašnju građu složenog dela A koji može biti i dvodelna pesma baš kao u slučaju mazurke op. 24 br. 1.



Slično razvijenim pesmama u kojima početni segmenti (a) igraju izvesnu ulogu refrena, vokalni uticaj na instrumentalnu građu pesme ogleda se i u dodavanju *refrena* kao samostalnog segmenta građu pesme u kojoj su „strofe“ različitog sadržaja. Jedan od prvih i najpoznatijih primera *složene pesme sa refrenom* je Mocartov finale iz Klavirske sonate A-dur, KV. 331 *Alla turca* (slovom r je obeležen refren).

$$A r B r A r$$

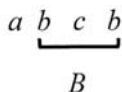
Šopenov valcer u cis-molu, op. 64 br. 2 bi predstavljao mikro verziju prethodne šeme, budući da osnovu te kompozicije čini mala trodelna pesma (u šemi je to aca), gde odsek b igra ulogu refrena.

$$a b c b a b$$

Još neobičniju strukturu ima mazurka op. 30 br. 2 koja u poređenju s prethodnom šemom deluje kao mala dvodelna pesma sa refrenom (videti primer 3a).

$$a b c b$$

Sagledavanjem segmenata $b c b$ kao male trodelne pesme, uočava se atipična dvodelna konfiguracija $a B$.



Razmatranjem tematskog materijala ove mazurke može se zaključiti da segmenti pesme i nisu sasvim različitog tematskog materijala. U suštini Šopen ovde primenjuje izvesnu *kombinaciju forme pesme i varijacije*, gradeći odseke na istoj motivskoj osnovi koju varira melodijski i harmonski u narednim odsecima (primer 3b). Može se videti da je mazurka melodijski zasnovana na istom motivu – trihordu, odnosno na fundusu

šest tonova – heksakordu s folklornim prizvukom prekomerne sekunde na početku *a* i *c* odseka. Harmonsko variranje se naročito uočava u trećem odseku pesme (*c*) koji je melodijski zanovan na dvotaktnom motivu-heksakordu koji se pojavljuje u tri različita vida harmonizacije. To govori u prilog činjenici da se težište sa reprize kao formalnog mesta za varijaciju u romantizmu izmešta i na druge delove pesme, a razlog tome u ovom konkretnom slučaju leži u činjenici da ova mazurka ima snažan oslonac na folkloru¹¹. U drugim slučajevima princip variranja segmenata nije podstaknut stilizacijom igara, već drugim razlozima (videti analizu Šopenove balade u F-duru u nastavku).

11 U zbirci Šopenovih mazurki može se uočiti da pojedine mazurke imaju snažan oslonac u folkloru, dok neke sadrže veća odstupanja od poljske tradicionalne igre.

a- rečenica (8)

Vivace. (♩ : 72.)

Op. 30. № 2.

h: t — D7 — t — d —

p *f* *p* *f*

ped. simile

VI — III — II 6 — D7 — t — D7 —

t — d — VI — III — II 6 — D7 —

b- rečenica (8)

p *poco a poco cresc.* *f* *p*

t — fis: t — D7 — t — (-D/VII⁰4) D/III7 — III — * (-D/II4) —

DD7 — D7 — t — DD4 — D7 —

t — (-D/VII⁰4) D/II7 — III — (-D/II4) — DD7 — D7 —

c- fragmentarna struktura (2+2+2+2)

ponovljeno c

b(8)

ponovljeno b

ponovljeno b

ponovljeno b

Primer 3a. F. Sopen, Mazurka op. 30 br. 2, strukturalno-harmonska analiza, harmonsko variranje, motivska organizacija obeležena zagradom

a- trihordi i heksakordi



b - trihordi

c - trihordi i heksakord



Primer 3b. F. Šopen, Mazurka op. 30 br. 2, motivska organizacija forme pesme

3)

Posebnu grupu kompozicija čine *originalne konfiguracije pesme* koje su građene kroz autentične procedure kompozitora koje daju pesmama jedinstveni oblik i strukturu. Još je Betoven u svojim simfonijama (*Četvrta i Sedma*) *proširivao dimenzije* skerca ponavljanjem trija i reprize.

A B A B A ili *A II:BA:II*.

Doduše, neobično je kada se to proširenje ne odnosi na doslovna ponavljanja (koja ne čine celinu višeg reda). Tako u Šopenovoj polonezi fis-mol, op. 44 pronalazimo čak dva trija (!) koja slede jedan za drugim, što je u mnogome izuzetniji tip proširenja i središnjeg izlaganja.

A B C A

Sasvim retko, osim u marševima, pronalazimo *složenu dvodelnu pesmu A B* koja se završava trijom, bez reprize. Pored marševa, ova forma je poslužila Šopenu za nokturno br. 6 u g-molu, op. 15 br. 3 sa čak četiri (!) različita tematska materijala, ali sa dosta ponavljanja i variranja, naročito u poslednjem segmentu¹². Ukoliko u prokomponovanoj formi svaki segment obeležimo novim malim slovom dobijamo sledeću šemu:

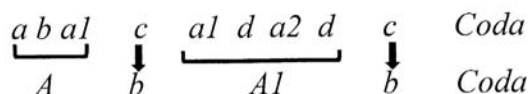
$\begin{array}{cc} \underline{a} & \underline{b} & \underline{c} & \underline{d} \\ A & B & & \end{array}$

¹² Šopenov nokturno br. 9 u H-duru je takođe slično građen kao složena dvodelna pesma, međutim A deo je mala trodelna pesma, a B dvodelna, gde u odseku *d* dolazi do izvesne reminiscencije na materijal *a* i *b* čime dobija izvesne elemente repriznosti.

Toj grupi kompozicija *originalne konfiguracije*, pripada i Šopenova balada op. 38 br. 2 u F-duru neobične građe:

A b A b Coda

gde *A* predstavlja malu trodelnu pesmu, dok *b* ima epizodni karakter, ali se realizuje i nakon reprize *A* kao samostalna formacija što mu daje izvesnu ulogu refrena. U tom smislu teško je odrediti pripadnost određenoj formi, budući da u sebi nosi i elemente složene strukture, dvodelnosti, refrena, ali i varijacije. Imajući u vidu da se koda ne zasniva na materijalu *A*, ne postoje čak ni elementi repriznosti, pa odsustvo simetrije delova i dvodelna građa mogu delovati nekoherentno. Naime, razmatranje unutrašnje strukture donosi zanimljiva rešenja: složeni deo *A* koncipiran je kao mala trodelna pesma *a b a1* s nizovima rečenica, dok *A1* počinje segmentom *a1*, nakon kojeg sledi novi tematski odsek. Time je *A1* značajno varirano u odnosu na *A*, jer osim novog tematskog materijala, donosi i dvodelnu strukturu. Ako se svi segmenti obeleže malim slovom, dobija se sledeća šema:



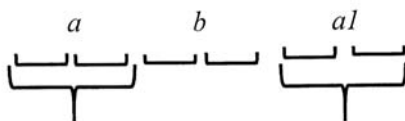
Ova balada postavlja jedno generalno pitanje u vezi sa određenjem forme: šta je regulativ hijerarhijske pozicije segmenata u formi pesme u romantizmu, da li je to isključivo tematski materijal, tonalitet, sintaksička komponenta? Čini se da je u klasicizmu osnovni regulativ hijerarhije segmenata bio tonalitet, a u romantizmu, pored toga, značajniju ulogu dobija tematski materijal, ili bolje rečeno sam *odnos* tih tematskih materijala, uz stepen variranja ekvivalentnih segmenata u suodnosu. Naime, u pomenutoj Šopenovoj baladi intenziviranje opozicije¹³ između *A* i *b* postaje konstituent građe *A1*. Drugim rečima, odnos segmenata u strukturi dvodelne pesme (u šemi *a1 d a2 d*) predstavlja mikroverziju oštrog kontrasta većih segmenata forme. Tako je norma postavljena između većih segmenata i prenet na dalji tok kompozicije i na relacije manjih, unutrašnjih segmenata.

Nisu ni sve kratke instrumentalne kompozicije romantičnog perioda *razvijene pesme* niti *originalne konfiguracije* s pomenutim svojstvima, već se pronalaze i kao jednostavne pesme sa *uvodom* i *kodom*. Jedna od njih je *Pesma venecijanskih gondolijera* iz Mendelsonove zbirke *Pesme bez reči*, op. 19 br. 6:

¹³ *A* (Andantino) je izuzetno mirnog ritmičkog i melodijskog pokreta koji odgovara karakteru balade, tonalno u F-duru s kratkim istupanjima u a-mol i C-dur. Time je kontrast između *a b a1* formiran samo na osnovu istupanja, bez tematskog kontrasta. Međutim epizoda *b* koja sledi nakon *A* predstavlja dinamičnu opoziciju (*Presto con fuoco*) u svakoj muzičkoj dimenziji.

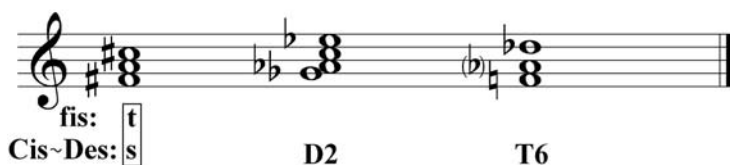
Uvod a a l b a l Coda

To su i mazurke op. 30 br. 1 ili op. 33 br. 3, pisane u formi male trodelne pesme *a b a l*, u prvom slučaju su *a* i *b* nizovi rečenica, u drugom je *a* period, a *b* ponovljena rečenica šeme:



U obe mazurke između *a* i *b* dela se nalazi pravi romantičarski tonalni poredak u odnosu submedijante (c/C-As). Premda samo zanimanje za harmonsku komponentu ovih kompozicija prevazilazi okvire ovog rada i svakako zaslužuje posebnu pažnju, nije neinteresantno na momenat se osvrnuti na pitanja harmonskog/tonalnog plana, kao i njegovo analitičko tumačenje. U primeru 3a možemo uočiti izuzetno dinamičan tonalni plan mazurke (koja je pritom pisana u brzom tempu *Vivace*) s frekventnim smenama tonaliteta i interesantnim harmonskim variranjem istog melodijskog materijala. Taj primer zapravo govori i više od toga: on ukazuje da tonalitet u romantizmu više nije vrhunski regulativ u određenju nadređenosti / podređenosti segmenata forme. Naprotiv, koliko god da se čini da je najaktivnija komponenta te mazurke harmonija, kao kompozicija ona nije tonalno zaokružena, jer počinje u h-molu, a završava u fis-molu, pri čemu redundanca smene tonaliteta gotovo da harmonsku komponentu potiskuje u drugi plan. Ono što ostaje u prvom planu jeste odnos koji se formira među delovima variranjem, melodijskim i harmonskim.

Harmonska analiza tih minijatura ukazuje i na sveprisutno korišćenje *enharmonske razmene* tonaliteta, koja proističe iz potrebe za lakšom ortografijom za izvođača-pijanistu. Prilikom enharmonske razmene tonaliteta, princip modulacije je najčešće dijatonski: zajednički akord dobija novu funkciju, ali ciljni tonalitet *razmenjuje* mesto sa enharmonskim ekvivalentom.



Primer. 4 Enharmonska razmena tonaliteta i dijatonski princip modulacije

U pitanju su, dakle, veoma bliski tonaliteti koji se enharmonskom razmenom prirodno nadovezuju na krajevima muzičkih pasusa. Primeri enharmonske razmene su zaista mnogobrojni, pa ćemo navesti samo neke od njih. Trio poloneze u As-duru, op. 53 je pisan u E-duru, ali je to u suštini Fes-dur ili tonalitet submedijante što se vidi tek nakon razmene, a slična situacija se javlja i u polonezi u es-molu, op. 26 br. 2, gde je trio u Ces-duru, to jest ortografski pisan u H-duru. Ti odnosi ne govore o „slobodnijem tretmanu harmonije“ i „labilnijim tonalnim odnosima“, već pre idu u prilog tezi da kompozitori romantizma koriste puni potencijal enharmonije i temperovanog sistema, pomerajući granice tonalnih planova u smeru isto tako logičnom, kao što su autentične, subdominantne ili paralelne relacije prethodne epohe. Tako u mazurci op.63. br. 3 dolazi do razmene tonaliteta Cis/Des, jer je početak u cis-molu, dok je deo *b* u istoimenom duru. Ovde praktično modulacija izostaje, budući da je reč o mutaciji. Harmonski je interesantan deo *b* kao i modulacioni prelaz na reprizu.

a a b a

8 8 8 8 2+2+2+2 8 8

cis: Cis ~ Des

Des: T 3 7 T6 D 3 4 7 (T) 7 3 2 3 T D 7 T6 D 4 T
 Ges: D 3 7 T6 D 3 4 7 (T) 7 3 2 3 T D 7 T6 D 4 T

VI 4
 gis: D 3 t D/F7 D/S D
 a: D7 cis: D/F D t

III 4
 gis: D 3 t -VII/D6 5 -VII/D 6 D t
 cis: D/VI

Primer 5a. Mazurka op. 63. br. 3, cis-mol, šematski prikaz

Primer 5b. Mazurka op. 63. br. 3, cis-mol, harmonska analiza (prelazak sa a na b, i početak reprize a)

U primeru 5a je dat šematski prikaz male trodelne pesme pri čemu je neophodan izvestan konsenzus oko njenog strukturalnog tumačenja. Naime, u priručnicima i udžbenicima za srednje i visoko obrazovanje (Peričić, Mihajlović) ta vrsta strukture se tumači kao „prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme“. Na mikroplanu ona u suštini predstavlja skraćenu reprizu trodelnosti koju smo uočili i na makroplanu (videti primer 2)¹⁴. Možemo se složiti s tim da se sa stanovišta evolucije u izvesnom trenutku može govoriti o transformaciji dvodelnosti u trodelnost, o čemu detaljno pišu Levari i Levi (Levarie i Levy, 1980), pa i Valas Beri (Wallace Berry) ističe ovu činjenicu nazivajući je *početnom trodelnom pesmom*. Oslanjajući se na analitičku premisu da *sadržaj determiniše formu* i da postojanje reprize uvek ide u prilog trodelnosti, tu strukturu je najlogičnije nazvati *malom trodelnom pesmom sa skraćenom reprizom*¹⁵.

14 Sličan paradoks različitog tumačenja ove forme pronalazimo kod Grina (Douglass Green) koji govori o *zaokruženoj dvodelnosti*, dok je kod Berija (vidi tekst) to *početna trodelna pesma*.

15 Sličnu diskusiju o ovoj strukturi vode dva velika teoretičara 20. veka, Šenker (Heinrich Schenker) i Forte (Allen Forte), analizirajući Hendlovu Ariju u B-duru koja je poslužila Bramsu kao tema za klavirske varijacije, op. 24 (Schenker, *Der Tonwille*, Vol. 8-9; Forte and Stephen Gilbert, *Introduction to Schenkerian Analysis*, New York, Norton, 1982). Šenker vidi Ariju kao trodelnu sa stanovišta harmonije, budući da su početni i završni u osnovnom tonalitету odeljeni središnjim delom kao dominantom. Tako se Šenkerovo shvatanje forme zasniva na ideji tonalnosti. To shvatanje je dominantno kada je reč o nekim formama koje tonalnost vide kao vrhunski regulativ u shvatanju forme, kao što je sonatni oblik. Forte, međutim, ukazuje da početni taktovi prikazuju inicijalni uspon kroz četiri takta, dok naredna četiri prikazuju silazni pokret od dominante do tonike. Na taj način Forte vidi ariju kao dvodelnu. On se oslanja na tehniku vođenja glasa (voice-leading), tačnije usklađuje linearnu progresiju sa formalnim osecima. Ta dva oprečna mišljenja upravo dokazuju koliko tema od osam taktova može poslužiti da ukaže na složenost pitanja muzičke forme. Da li „dvodelnost“ zbog vođenja glasova ili zbog nedostatka pravog kontrasta srednjeg odseka? Da li „trodelnost“ ne

Može se reći da je dominacija forme pesme trajala tokom čitavog 19. veka, ali ponajviše tokom perioda „zrelog romantizma“. Kao što je uočeno, ova forma „širi“ konvencije klasične epohe u pogledu strukturalnog, tematskog i tonalnog plana, ali i „razbija“ koncept *ekspozicija-digresija-repriza* kao sinonim standardne koncepcije složene trodelnosti. Tako je za razumevanje romantičarskog koncepta pesme bilo neophodno i razumevanje smisla za kontinuitet, kontrast, variranje i proporciju, kao ključnih relacija u ponovnom promišljanju ove forme tokom 19. veka. Zato ovaj rad pokreće izvesna analitička pitanja koja su u dosadašnjoj literaturi na srpskom jeziku tretirana kao „odstupanje od normi klasicizma“, kao što su pozicioniranje segmenata pesme, značaj epizoda i hijerarhija tematskih materijala, varijacije, shvatanje pojma *razvijene pesme*, „rondolike“ strukture, konstruisanje kategorija forme pesme u romantizmu, ispitivanje osnovnog regulativa koji konstituiše kontrast, i drugo. Ali, treba napomenuti da je ovaj analitički diskurs samo idejna osnova za dalja istraživanja forme pesme, naročito *originalnih konfiguracija*, i u tom smislu izazov bi predstavljalo dalje proučavanje kompozicija koje pripadaju opusu 20. i 21. veka, budući da je tokom 19. veka u mnogim kompozicijama prisutna elizija granice između proste i složene forme pesme, od koje su ostale samo konstrukcije za reinterpretaciju.

Literatura:

Apel, Willi (ed) (1969). *Harvard Dictionary of Music*. 2nd ed. rev. and enlarged, Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press.

Benward & Saker (2003). *Music: In Theory and Practice*. Vol. I, p. 315. Seventh Edition. McGraw-Hill Humanities/Social Sciences/Languages.

Green, Douglass (1979). *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston.

Levarie Siegmund, Ernst Levy (1980). *Musical morphology: a discourse and a dictionary*. Kent State University Press.

Mihajlović, Milan. (1998). *Muzički oblici*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Peričić, Vlastimir i Dušan Skovran. (1991). *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd: Univerzitet umetnosti.

samo zbog tonalne strukture, već i sadržaja? Budući da je šesti takt gotovo identičan prvom (a1), osećaj reprize je neizbežan, što znači da se Šenker osim na tonalnu organizaciju ipak oslanja i na koncepte sličnosti i razlike.

Renwick, William, *Ternary form in tonal music*, Retrived December 20, 2013 from the World Wide Web <http://www.humanities.mcmaster.ca/~mus701/tern.htm>.

Rozen, Čarls (Charles Rosen). (1979). *Klasični stil. Hajdn, Mocart, Betoven*. Beograd: Nolit.

White, John D. (1984). *The Analysis of Music*. 2nd edition. Scarecrow Pr.

Zatkalik, Miloš, Smiljana Vlajić i Milena Medić. (2003). *Muzička analiza I*. Beograd: Clio.

Song Form of Romanticism

Abstract. Song form is one of the most common forms of the Romantic period. Nineteenth century composers frequently use song form either as an independent composition or as a movement of a larger cycle. In romanticism a wide range of song types exists, ranging from form to the internal structure, and for this reason the authors focus their research on the typology of songs, then on aspects related to the internal structure, relations of segments such as contrast and continuity, harmonic and thematic plan, besides to examining the most problematic issues such as the conventions of Classicism in relation to compound song form: *exposition-digression-recapitulation*, and more. Most examples derive from Frederic Chopin's oeuvre and small instrumental pieces written for piano which illustrate all features relevant to the song form of romanticism.

Key words: Song Form, Romanticism, Compound Song Form, Developed Song Form, Chopin

Daniela Vesić

Zlatni presek i Fibonačijev niz u muzici –osobenosti Bartokovog stvaralačkog pristupa

UDC 78.071.1:929 Bartók B.
UDC 781

Apstrakt. Rad ima za cilj da predstavi specifičnosti ispoljavanja proporcije zlatnog preseka i Fibonačijevog niza u muzici s posebnim osvrtom na Bartokovo stvaralaštvo. Kako analize mađarskog autora Ernea Lendvaija predstavljaju prve pokušaje da se pomenuti fenomeni sagledaju u okvirima muzičkog dela, u tekstu je naročita pažnja posvećena upravo njegovim teorijskim i analitičkim dostignućima¹. U radu je ukazano na neke od problema vezanih za razmatranje zlatnog preseka u muzici, uz nastojanje da se odgovori na dva pitanja: kada su kompozitori počeli da primenjuju tu proporciju, i koji su bili njihovi mogući motivi za takav postupak? Pitanje Bartokove motivacije za upotrebu zlatnog preseka i Fibonačijevog niza sagledano je sa aspekta njegovih panteističkih shvatanja i težnje da u muziku implementira prirodne zakone.

Ključne reči: Bartok, Lendvai, zlatni presek, priroda, proporcija

Prve analize posvećene razmatranju Fibonačijevog niza i proporcije zlatnog preseka u muzici pojavile su se pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka. Na tom području istraživanja, studije Ernea Lendvaija (Ernő Lendvai, 1925–1993) predstavljaju pionirsko dostignuće. Taj mađarski teoretičar je, dajući sveobuhvatnu analizu Bartokovog (Béla Bartók) stvaralaštva, veći deo svojih radova posvetio izučavanju pomenutih fenomena u kompozitorskim delima. Lendvai je u svojoj kompleksnoj teoriji putem

¹ U studijama domaćih autora, Lendvaijeve analize i pitanje ispoljavanja zlatnog preseka i Fibonačijevih brojeva u muzici uopšte, sagledani su samo u poglavljima pojedinih studija i u nekoliko tekstova: Jadranka Jablan-Hofman. (1995) *Simetrija muzičkog dela*. Beograd; Аница Сабо. (1997). *Посебност Бартоковог односа према златном preseku у процесу обликовања музичког тока; у: Изузетност и сапостојање*. Beograd, 131–139; Anica Sabo. (1993). *Bela Bartok Simetrija*, u: *Simetrija, kultura i nauka*. Beograd, 85–86.

zlatnog preseka i Fibonačijevog niza u jedan skup obuhvatio i povezao sve elemente Bartokovog muzičkog mišljenja: intervalske strukture, tonalitet, melodiju, ritam i metar, kao i principe makroformalne i mikroformalne organizacije dela².

Polazeći od teze da je umetnost pitanje ravnoteže i odnosa delova prema celini, problem proporcionalnosti pokazuje se kao jedan od njenih ključnih činilaca. Kako Prija Heminvej (Hemenway, 2008: 91) navodi slike, skulpture, arhitektonska i muzička ostvarenja su u svojoj pojavnosti organizovani prema jednom skrivenom smislu za proporciju, a pred analitičara se postavlja zadatak tumačenja dejstva i efekata te proporcije unutar određenog dela. Upravo u svetlu te teze treba posmatrati i teorijska i analitička nastojanja Ernea Lendvaija, da posredstvom geometrijsko–matematičkih principa „dešifruje“ različite elemente Bartokove kompozicione organizacije.

Lendvaijeve studije iz pedesetih i šezdesetih godina prošlog veka su, kao što je pomenuto, označile početak iscrpnih izučavanja zlatnog preseka i Fibonačijevog niza na području muzike. Međutim, sagledavanje tih fenomena u različitim naučnim i umetničkim oblastima ima znatno dužu istoriju. Iako nije tačno poznato kada je srazmera koju danas poznajemo pod nazivom zlatni presek³ bila otkrivena i prvi put praktično primenjena, opšte je prihvaćeno stanovište da veliki deo nauke o ovoj proporciji potiče od antičkih Grka. Dok zlatni presek ima „zagonetnu istoriju“, opšte je poznato da je Fibonačijev niz otkrio Leonardo iz Pize, zvani Fibonači (Fibonacci, 1170–1240). Taj srednjovekovni matematičar je u svom delu *Liber abaci* (1202) biološkom metaforom predstavio sledeći matematički problem: koliko će se pari zečeva dobiti tokom jedne godine od jednog para, ako svaki par svakog meseca rađa novi par, koji je već od drugog meseca u stanju da rađa. Rešavajući tu zagonetku, zaključio je da broj pari zečeva na kraju svakog meseca odgovara zbiru parova iz prethodna dva meseca. Na taj način je došao do specifičnog brojčanog sleda u kojem svaki naredni broj odgovara zbiru prethodna dva broja: 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 33, 54, 89, 144, 233.

Prikazan numerički niz je tokom vremena, zbog svojih jedinstvenih karakteristika, postao predmet brojnih naučnih istraživanja. Među mnogim specifičnostima koje poseduje, jedna od najznačajnijih se odnosi na povezanost sa zlatnim presekom. Proporcija zlatnog preseka zasniva se na deobi celine na dva dela, pri čemu se celina prema većem delu odnosi kao veći prema manjem. Taj odnos se iskazuje formulom $A:B=B:C$ pri čemu A označava celinu, B veći deo, a C manji deo celine (Prilog 1). Ako se celina označi sa 1 (jedan), onda je vrednost većeg dela približno 0.618... a manjeg 0.382, pa je pomenuti odnos moguće iskazati na sledeći način:

- 2 U studiji *Bartók stilusa* Lendvai prvi put iznosi principe svog teorijskog sistema i primenjuje ih u analizi Bartokovih kompozicija *Sonata za dva klavira i udaraljke* i *Muzika za žičane instrumente, udaraljke i čelestu*. Ernő Lendvai. (1955). *Bartók stilusa*. Budapest.
- 3 Termin *zlatni presek*, (Goldener Schnitt) skovao je Matrin Om (Martin Ohm) 1835. godine. U periodu antike ta proporcija je nosila ime *podela u srednjoj i krajnjoj razmeri*, a u renesansi je nazivana *božanskom proporcijom*.

$1 : 0,618 = 0,618 : 0,382^4$. Fibonačijeva sekvenca je srodna sa zlatnim presekom, jer se deljenjem svakog njenog broja sa sledećim brojem niza, dobija otprilike 0,618..., dok se deljenjem svakog broja sa prethodnim dobija približno 1,618...

Zlatni presek i Fibonačijevi brojevi bili su vekovima sagledavani isključivo kao geometrijski i matematički problemi. Do preokreta je došlo u 19. veku kada je Adolf Cajzing (Adolf Zeising) naučnim analizama počeo da istražuje ispoljavanje tih fenomena u različitim oblastima prirode i umetnosti. Došavši do zaključka da pojedine biljke, delovi ljudske anatomije, kao i određeni primeri klasične skulpture očituju uređenje prema principu zlatnog preseka, Cajzing je u svojim studijama (*Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers*, 1854; *Ästhetische Forschungen*, 1855; *Die Proportionen von reinen antiken Statuen*, 1856) postavio teoriju o tome da je čitav univerzum izgrađen u skladu s tom proporcijom. Pod njegovim uticajem je teza o zlatnom preseku kao božanskom, kosmičkom i metafizičkom zakonu postala gotovo opšte prihvaćena.

Drugi istaknuti teoretičar 19. veka – začetnik eksperimentalne estetike i psihologije – Teodor Fehner (Theodor Fechner) je svojom studijom *Vorschule der Ästhetik* (1876) u raspravu o zlatnom preseku uneo novu dimenziju. Njegovi eksperimenti izazvali su veliko interesovanje, pa je od tada, pitanje estetskog uporišta pomenute proporcije postalo predmet interesovanja mnogih teoretičara i naučnika. Fehner je, praktikujući metod izbora, pripremio deset pravougaonika s jednakim površinama, ali različitih oblika, i od ispitanika tražio da pokažu koji im je od tih oblika najprijatniji. Rezultat eksperimenta pokazao je da je takozvani zlatni pravougaonik sa srazmerom 34:21 (u pitanju su brojevi Fibonačijevog niza, tj. proporcija zlatnog preseka), dobio najveći broj pozitivnih glasova, pa je Fehner na osnovu toga zaključio da određene srazmere „same po sebi imaju specifičnu estetsku vrednost“⁵.

Problem estetskog značenja zlatnog preseka je tokom 19. i u prvoj polovini 20. veka postao predmet brojnih diskusija i teorijskih rasprava. Vilhelm Vunt (Wilhelm Wundt) je smatrao da smo mi, kad osetimo zadovoljstvo zbog nekog primera zlatnog preseka, zaista svesni matematičkog odnosa: „Srazmera u kojoj se celina odnosi prema svom većem delu, kao veći prema manjem oseća se kao sredstvo ujedinjenja najvećeg mogućeg mnoštva uz najmanji mogući napor“ (Gilbert-Kun, 2004: 381). Tako bi estetsko zadovoljstvo, kako zaključuje Vunt, bio rezultat „mentalne ekonomije“. Nasuprot tome, Lajtner Vitmer (Lightner Witmer) je tvrdio da je estetska delotvornost matematičkog

4 U zavisnosti od toga da li se u okviru celine najpre pojavljuje veći pa manji deo ili obrnuto, razlikujemo pozitivan, odnosno negativan zlatni presek. Izračunavanje pozitivnog zlatnog preseka obavlja se množenjem broja koji označava celinu sa 0,618, dok se pri izračunavanju negativnog zlatnog preseka, taj broj množi sa 0,382.

5 Lightner Witmer. (1893). „Zur experimentellen Ästhetik einfacher räumlicher Formverhältnisse“. Philosophische Studien, 209, prema: K. Gilbert, H. Kun. *Istorija estetike*, 381.

odnosa kao takvog neprihvatljiva, jer postoji samo jedan osnovni princip: jedinstvo u raznovrsnosti. Dok u simetriji preovlađuje prvi elemenat – jedinstvo (ili faktor estetske jednakosti), u zlatnom preseku glavnu ulogu igra raznovrsnost, ili faktor estetskog kontrasta. Otuda je ova proporcija, prema Vitmeru, „tačna sredina između preterane i nedovoljne raznovrsnosti“ (Gilbert-Kun, 2004: 381).

Naučnici 20. i 21. veka, su po uzoru na Cajzinga, Fehnera i druge teoretičare i naučnike prethodnog perioda, nastavili sa izučavanjima zlatnog preseka i Fibonačijevih brojeva, te su utvrdili da princip te proporcije, odnosno numeričkog niza, reguliše izuzetno veliki broj različitih odnosa u svetu koji nas okružuje. Tako je pojava pomenutih fenomena, osim u biljnom i životinjskom svetu, ljudskoj anatomiji, građi geometrijskih oblika, umetničkim i arhitektonskim delima, počev od 20. veka uočena i u muzici, a poslednjih decenija razmatrana je i u okviru užih naučnih oblasti kao što su psihologija međuljudskih odnosa, teorija haosa, analiza DNK, kvantna mehanika itd ⁶.

Bartokov panteizam – zakoni prirode u medijumu muzike

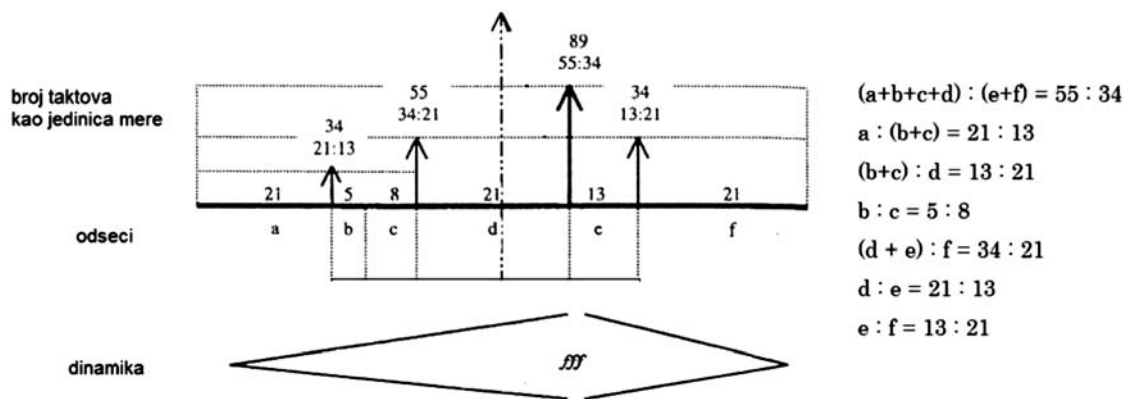
U domenu muzike, zlatni presek i Fibonačijev niz razmatrani su sa aspekta građe instrumenata, akustike i kompozicione strukture. Njihova zakonitost je uočena u proporcijama violine i flaute, ali i u poretku dirki klavijature: oktava ima osam belih dirki, i pet crnih, grupisanih po dve ili tri (2:3:5:8). Odnosi frekvencija među tonovima, kako je utvrđeno, takođe podražavaju pomenutu proporciju, pa tako u sazvučju male sekste tonovi stoje u odnosu 8:5 (ili 5:8), čiji je količnik $8/5=1,6$ blizak zlatnom preseku (=1,618...). Treći, i možda najinteresantniji aspekt opažanja zlatnog preseka u muzici, odnosi se na sagledavanje njihovog dejstva u određenoj kompoziciji. Premda se taj postupak može primeniti na gotovo sve muzičke komponente, razmatranje povezanosti ove proporcije i formalnog obrasca predstavlja posebno značajnu analitičku oblast, jer u najvećoj meri ukazuje na izbalansiranost, skladnu proporcionalnost i jedinstvenost koncepcije dela.

Zahvaljujući Lendvajevim iscrpnim analizama, Bartokov opus danas predstavlja jedno od ključnih uporišta u istraživanju zlatnog preseka u muzici. Taj teoretičar je pokazao kako se pomenuta proporcija u pojedinim ostvarenjima mađarskog kompozitora ispoljava u gotovo „svim porama muzičkog tkiva“ (Sabo, 1993: 85). U tom smislu je posebno karakterističan prvi stav *Muzike za žičane instrumente, udaraljke i čelestu*⁷.

6 Najkarakterističniji, i u literaturi najčešće pominjani primeri ispoljavanja zlatnog preseka i Fibonačijevog niza u prirodi, nauci i umetnosti su pentagram, logaritamska spirala (Prilog 2), cvet suncokreta (Prilog 3), šišarka, školjka, grčki hram Partenon, Da Vinčijeva *Mona Liza* itd.

7 Detaljniju analizu videti u: Аница Сабо. (1997) „Посебност Бартоковог односа према златном preseku у процесу обликовања музичког тока“ у: *Изузетност и сапостојање*. Београд, 131–139.

Bartok je ovde primenio zlatni presek putem zakonitosti Fibonačijevog niza⁸ čije se dejstvo može sagledati i na makroformalnom i na mikroformalnom planu stava. Ukoliko se za osnovnu jedinicu mere proglasi takt, uočava se da se svi važni prelomi u muzičkom toku odigravaju na mestima koja su vezana za Fibonačijev niz brojeva. U globalnoj koncepciji tog stava pisanog u obliku fuge, zastupljena je deoba u proporciji 55:34 koja pokazuje karakteristike pozitivnog zlatnog preseka (veći deo pa manji), i najvidljivija je u pogledu dinamike (pojačanje zvuka od p do fff). Veoma osoben sistem veza koji takođe odgovara Fibonačijevom nizu uočava se posmatranjem odnosa susednih odseka forme (Primer 1):



Primer 1

Bela Bartok, *Muzika za žičane instrumente udaraljke i čelestu*, I stav

Oblikovanje formalne građe kompozicije prema proporciji zlatnog preseka uočljivo je i u brojnim delima drugih kompozitora –od srednjovekovnih do savremenih⁹. U Šopeno-

8 U analizi zakonitosti Fibonačijevog niza na formalnom planu dela, on se obično poistovećuje sa zlatnim presekom, jer su, kao što je pomenuto, odnosi susednih brojeva niza regulisani prema principu zlatnog preseka. Međutim, Fibonačijev niz se u muzici uočava i neovisno o njegovoj povezanosti sa zlatnim presekom, i to u akordskim i melodijskim strukturama čiji intervali po broju polustepena odgovaraju pojedinačnom broju unutar niza. Tako mala sekunda, velika sekunda, mala terca, čista kvarta, mala seksta i mala nona predstavljaju muzički pandan numeričkom nizu 1:2:3:5:8:13. Više o ovome videti u: Ernő Lendvai. (1999). *Bartók's Style*. Budapest.

9 Larson Paul. (1978). „The Golden Section in the Earliest Notated Western Music“, u: *Fibonacci Quarterly*. 16, 513–515; Sandresky Margaret Vardell. (1981). „The Golden Section in Three Byzantine Motets of Dufay“, u: *Journal of Music Theory*, 25, 291–306; Perry-Camp Jane. (1968). *Temporal Proportions: A Study of Sonata Forms in the Piano Sonatas of Mozart*. Tallahassee: Florida State University diss; Demaree Robert William Jr. (1973). *The Structural Proportions of the Haydn Quartets*. Bloomington: Indiana University diss; Courtney S. Adams. (1996) „Erik Satie and the Golden Section Analyses“, u: *Music and Letters*, Vol. 77, No. 2, 242–252; Valeria Tsenova. (2002) „Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina“, u: *Музикологуја*. Beograd, 2, 253–261.

vom (Chopin) *Preludijumu*, op. 28, br.1 u C-duru, koji se sastoji od 34 takta, tačka zlatnog preseka podudara se sa melodijskim i dinamičkim vrhuncem. Naime, dinamički fortissimo i melodijska kulminacija u 21. taktu, vrše podelu kompozicije u odnosu $21:34 \approx 0,6176$ u skladu sa pomenutom proporcijom. U *Dijabeli varijacijama*, op.120 Ludviga van Beetovana (Ludwig van Beethoven), prelazak na takt 6/4 nastupa u 20. varijaciji, tj. u tački pozitivnog zlatnog preseka ($20/33 \approx 0,61$). Posmatranjem ukupnog broja taktova Satijevih (Satie) *Gimnopedija* ($203=78+65+60$), uočava se da tačka negativnog zlatnog preseka 77.546 ($203 \times 0.382=77.546 \approx 78$) odgovara broju taktova prve kompozicije u zbirci. U Debisijevoj (Debussy) klavirskoj kompoziciji *Odblesci u vodi*, pozitivan zlatni presek u taktu 58, poklapa se sa dramaturškom kulminacijom dela ($94 \times 0.618 = 58.092$).

Zbog velikog broja muzičkih primera u kojima se zapaža formalno uređenje prema zlatnom preseku, u teorijskim i analitičkim raspravama pokrenuto je pitanje o tome da li se radi o svesnoj nameri umetnika da tu proporciju primeni u stvaralačkom postupku, ili je reč o njegovom instinktivnom delanju, odnosno o komponovanju prema „unutrašnjem osećaju za harmoniju i ravnotežu“. Kako Rut Tatlaw (Ruth Tatlow) smatra, puko uočavanje zakonitosti pomenute proporcije u nekom delu, ne dokazuje da ju je stvaralac svesno primenio. Uprkos tome što je zlatni presek uočen i u muzičim delima ranijih epoha, autorka ističe da su kompozitori tu proporciju svesno počeli da upotrebljavaju tek s kraja 19. i početka 20. veka. Zahvaljujući velikom odjeku Fehnerovih eksperimenata, interesovanje za izučavanje zlatnog preseka se iz Nemačke ubrzo proširilo i u druge zemlje. U tim okolnostima su, kako autorka smatra, umetnici i kompozitori počeli da primenjuju tu proporciju u stvaralačkom postupku, ispitujući njene estetske potencijale i efekte u oblikovanju muzičke forme (Tatlow, 2006: 77).

U skladu sa tvrdnjama Rut Tatlaw, Hauvat (Roy Howat) ističe da je Debisi, kao jedan od najznačajnijih stvaraoca s kraja 19. i početka 20. veka svesno primenjivao zlatni presek i Fibonačijeve brojeve. Motive za taj postupak, autor povezuje sa kompozitorovom „upletenošću“ u simbolistički pokret i sa njegovim proučavanjem ezoteričnih doktrina (Howat, 1983b, 163–183). Adams tvrdi da je i Sati svesno primenjivao zlatni presek i Fibonačijeve brojeve (iako za tu tvrdnju, kao i u Debisijevom slučaju nema pisanih dokaza), jer je pripadao krugu umetnika zainteresovanih za numerologiju i misticizam¹⁰.

Bela Bartok je, kao i Sati i Debisi, živio i stvarao u vreme „naglog širenja atrakcije zlatnog preseka“. Motivi mađarskog kompozitora za primenu ove proporcije nisu, kao u slučaju dvojice francuskih stvaraoca, vezani za ezoteriju ili misticizam, ali se može reći da proističu iz njegovih filozofskih i duhovnih shvatanja. Bartok je u više navrata

10 Tom krugu pripadali su Satijevi bliski prijatelji, slikari, Žuan Gri (Juan Gris), Andre Lote (Andre Lothe) i Dino Severini (Gino Severini,) za koje je na osnovu pisanih dokaza utvrđeno da su izučavali i primenjivali zlatnu proporciju. Courtney S. Adams. (1996). „Erik Satie and Golden Section Analyses“, u: *Music & Letters*, Vol. 77, No. 2. Oxford, 242–252.

isticao da treba stvarati po uzoru na prirodu, jer je ona „simbol slobode i jednakosti“, i „kreativna snaga života“. Smatrajući da umetnik mora biti ispunjen entuzijazmom za „Trojstvo Prirode, Nauke i Umetnosti“, (Harley, 1995: 329) i sâm je stremio ka tome da svojim delima izrazi divljenje prema toj vrsti kosmičkog jedinstva. Poznato je da je Bartok bio veoma fasciniran građom šišarki i suncokreta i da je ovu fascinaciju nastojao da izrazi putem muzike (Bahman, 2003: 90). Stoga se može reći da je on, u težnji da u umetničku kreaciju unese prirodne zakone, uzimao biljni svet kao jedan od glavnih uzora.

Imajući u vidu kompozitorove navedene iskaze, nameće se zaključak da njegov stvaralački pristup odgovara panteističkim shvatanjima¹¹. Zamisao o „Trojstvu Prirode, Nauke i Umetnosti“ kompatibilna je s panteističkom idejom o međusobnom prožimanju te tri sfere pri čemu umetnost i nauka, stoje u funkciji istraživanja i otkrivanja prirode. Razmatrajući Bartokovu muziku iz ugla teorije prirode, Lendvai je naglasio da se kroz celokupno stvaralaštvo kompozitora provlači „ideja velikog oslobođenog panteizma“ (Lendvai, 1972: 123), dok je Sabolči (Szabolcsi) izneo sličan zaključak istakavši da „panteistički credo“ predstavlja ključ Bartokove umetničke ličnosti¹².

Pitanje ispoljavanja zlatnog preseka u Bartokovom opusu moguće je razmatrati upravo u svetlu njegovog panteističkog nastojanja da svoje kompozicije oblikuje u skladu sa prirodnim zakonitostima. U razumevanju Bartokove motivacije za primenu zlatnog preseka uputno je poći i od Hamvaševog (Béla Hamvas) tumačenja kompozitorovog stvaralačkog pristupa. Ukoliko se prihvati teza mađarskog književnika, da je Bartok „izgradio svet koji osluškuje biološku neprekidnost“, (Hamvas, 1993: 615–620) onda se u tom svetlu zlatni presek može posmatrati kao kompozitorovo glavno sredstvo unošenja organsko–biološke suštine u muzički tok dela. Taj zaključak se podudara i sa Lendvaijevim stavom da se pomenuta proporcija, u kompozitorovoj muzici, javlja u funkciji organskog elementa njene dramaturgije. Autor je, sagledavajući Bartokova dela sa aspekta muzičke analize i sa aspekta teorije prirode, ustanovio da se zlatni presek u njima ispoljava kao ideja koja simbolizuje organsku egzistenciju (Lendvai, 1993: 19).

Navedene teze upućuju na zaključak da je pojava zlatnog preseka u Bartokovim ostvarenjima rezultat svesnog, a ne instinktivnog delanja. Iako se Lendvai nije posebno bavio analizom ovog problema, iz njegovih iskaza se stiče utisak da on uopšte ne dovodi u pitanje Bartokovu svesnu primenu ove proporcije. Ipak, pojedini autori, i to uglavnom Lendvaijevi sledbenici, iznose suprotno stanovište. Tako Peter i Tibor

11 Prema definiciji Pola Harisona umetnici panteističke orijentacije, uzimaju prirodu kao glavnu inspiraciju, stvarajući njene refleksije, meditacije i varijacije, dok njihova dela otkrivaju duboku opsesiju prirodnim formama, i predanost ka njihovom izučavanju. Paul Harisson. (2002). „Pantheist art: the primacy of nature“; u: *Pan, The Quarterly Magazine of the World Pantheist Movement*. No. 9. Newtown, , 1–3.

12 Bence Szabolcsi,. (2002). „Man and nature in Bartók's world“; *Bartók Studies*, Ed. Tod Crow. (1976). Detroit, 63–75; prema: Maria Ana Harley, *op.cit*, 329.

Bahman (Bachmann), i pored toga što skreću pažnju na Bartokov princip unošenja prirodnih zakonitosti u muziku, tvrde da kompozitor nije svesno primenjivao zakonitost te proporcije. Objašnjavajući razloge za takvo tumačenje, autori navode da je „malo verovatno da bi kompozitor, koji nije ujedno i fizičar i matematičar uzimao u obzir proračune dok komponuje“ (Bahman, 2003: 94). Šomfai (Somfai) zauzima sličan stav smatrajući da se zlatni presek u delima mađarskog kompozitora javlja kao rezultat njegovog „jakog instinkta“, a kao glavni argument ističe nepostojanje dokumenta koji bi upućivao na to da je kompozitor pri stvaranju svojih dela vršio numeričke kalkulacije¹³.

Međutim, Roj Hauvat, zastupajući stav o Bartokovoj svesnoj primeni zlatnog preseka i Fibonačijevih brojeva, navodi da je tajnovitost bila jedna od kompozitorovih karakterističnih osobina, te da bi se u tom svetlu, uprkos nepostojanju pisanih dokaza, zlatni presek u njegovoj muzici mogao tumačiti kao „tajna upisana u partituru“. Hauvat dalje ističe da je malo verovatno da bi Bartok, uz radoznu preokupiranost građom šišarki i suncokreta, i nastojanje da njihovu strukturu implemenitra u svoju muziku, nesvesno, odnosno nenamerno oblikovao svoja dela prema zakonu pomenute proporcije (Howat, 1983a: 69–95).

Opšte karakteristike Bartokovog umetničkog pristupa i njegove panteističke težnje da u muziku unese prirodne zakone su, čini se, najjači argumenti koji idu u prilog tezi o njegovoj svesnoj primeni zakona zlatnog preseka i Fibonačijevih brojeva. Stav Lasla Šomfaija o kompozitorovom „jakom instinktu“, i skeptičnost autorskog para Bahman o matematičkim proračunima u kompozicionom postupku upućuju na odbacivanje svake racionalne estetike i činjenice da je umetničko delo „predstava koja u osnovi sadrži racionalan zakon o proporciji“¹⁴. Kako Gostuški ističe, najčešće se previđa to da shematično i intuitivno služe jedno drugom, i da je jedan od glavnih ciljeva umetničke geometrije „artificijelna evokacija spontanosti“. Nadovezujući se na tu tvrdnju, autor zaključuje da „umetnici koji najviše doteruju svoja dela, često daju najjači utisak prirodnog“ (Gostuški, 1968: 234). Čini se da upravo ta teza može ponuditi objašnjenje jedne naizgled paradoksalne činjenice vezane za tumačenje Bartokovih dela. Naime, pojedini autori su naglašavali da muziku tog kompozitora odlikuje „amorfnost i prirodnost“, (Lendvai, 1972: 118), dok su drugi u prvi plan isticali njenu „logičnost“ i „akribijsku preciznost“¹⁵. Na osnovu pomenutog iskaza Dragutina Gostuškog, nameće

13 Autor navodi da je veliki broj Bartokovih skica i rukopisa je sačuvan, ali da ni jedan od njih ne pruža eksplicitan dokaz o kompozitorovoj nameri da princip zlatnog preseka primeni u stvaralačkom postupku. László Somfai. (1996). *Béla Bartók, Composition, Concepts and Autograph Sources*. London, 81–82.

14 Ervin Panofsky. (1955). *History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles, (Meaning in the Visual Arts)*. New York; prema: Đorđe Petrović. (1999). *Teoretičari proporcija*. Beograd, 14.

15 Ханс Хайнц Штукеншмит. (1974). *Нова музика*; у: Трећи програм, Београд, Радио Београд, 397.

sa zaključak da Bartokove kompozicije daju sliku „amorfno i prirodnog“ upravo zato što su „akribijski precizno“ uređene. Stoga se i princip Fibonačijevog niza i zlatnog preseka u njegovoj muzici može tumačiti u svetlu teze o sjedinjavanju shematičnog i intuitivnog u cilju postizanja „prirodnih odnosa“ unutar muzičke materije.

Muzički stvaraoci druge polovine 20. veka su se otvoreno izjašnjavali o upotrebi numeričkih i proporcijskih zakona u kompozicionom postupku, što nije ostavilo prostora za sumnju da je ispoljavanje zlatnog preseka i Fibonačijevog niza u njihovim delima rezultat svesnog delanja. Fibonačijev niz predstavlja značajnu osnovu u delima Sofije Gubajduline (Sofia Gubaidulina), počev od sredine osamdesetih godina (*Perception, In the beginning was the Rythm, Stimmen...Verstummen*). Gubajdulina je primenjivala numeričke strukture sa sakralno–mističkim značenjima, te je s entuzijazmom govorila o lepoti brojeva: „Inspirisana sam ovim metodom rada: ‘ples brojeva’ i čista intuicija. Muziku stvaram u dva suprotna pravca – u numeričkom i intuitivnom. Kada se ta dva pristupa ukrste, rezultat je lepota“ (Tsenova, 2002: 253–261). Grčki arhitekta i kompozitor Janis Ksenakis (Iannis Xenakis) je zasnovao svoj kreativni pristup na ideji o povezanosti muzike, matematike i arhitekture, te je zlatni presek u svojim muzičkim ostvarenjima primenjivao kao konstrukcijski princip. Ksenakis je tu proporciju, u kombinaciji sa set teorijom i Buleanskom algebrom koristio pri komponovanju pojedinih dela kao što su *Herma*, i *Evryali* ¹⁶.

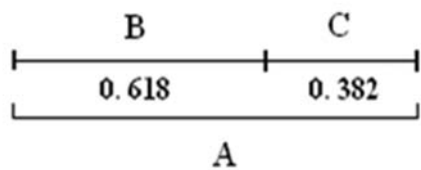
Kompozitori su, dakle, imali različite motive za primenu zlatnog preseka u stvaralačkom postupku. Ta proporcija ih nije inspirisala samo kao estetska, već i kao univerzalna kategorija, putem koje su istraživali različite kompozicione mogućnosti u kombinaciji s drugim disciplinama. Stoga je važno naglasiti da zlatni presek na polju umetnosti uopšte, ne figurira samo kao nosilac „harmonije, ravnoteže i lepote“, već i kao spona između naizgled nespojivih oblasti duhovnih i intelektualnih aktivnosti. Tako je Debisi putem te proporcije u muziku nastojao da unese ezoterijske zakone, Sati mističke, Gubajdulina numerološko–estetske, Ksenakis matematičke i arhitektonske, a Bartok zakone Prirode.

prema: Аница Сабо. (1974). „Посебност Бартоковог односа према златног пресеку у процесу обликовања музичког тока“; у: *Изузетност и сапостојање*. (1997). Београд, 132.

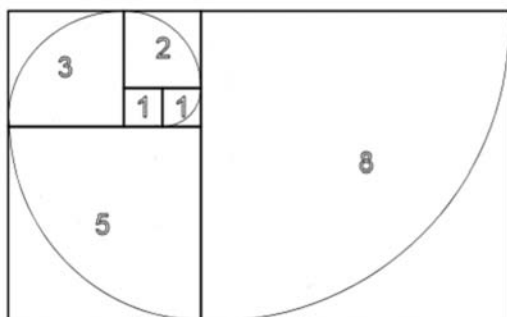
16 Immin Chung. (2003). *Mathematical and Architectural Concepts Manifested in Iannis Xenakis's Piano Music* (doktorska disertacija), The University of Texas at Austin. <http://ebookbrowse.com/xenakis-pdf-d216707462>

PRILOZI

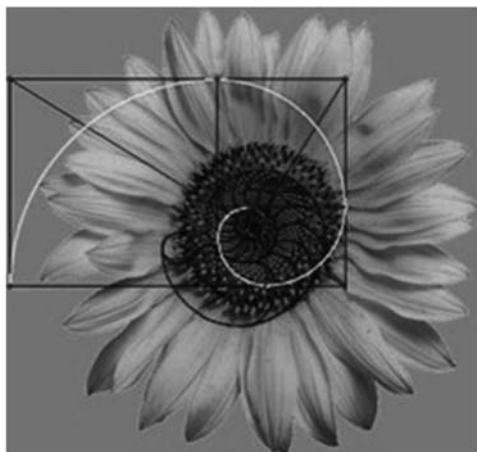
Prilog 1



Prilog 2



Prilog 3



Literatura:

- Adams, Courtney S.(1996).„Erik Satie and Golden Section Analyses“; u: *Music & Letters*. Oxford: Oxford University Press. Vol. 77, No. 2, 242–252.
- Бахман, Тибор. Бахман, Петер. (2003). „Анализа музике Беле Бартока помоћу Фибоначијевог низа и златног пресека“; у: *Музички талас*. Београд: Clio. 10, 90–94.
- Gilbert, Katarina Everet. Kun, Helmut.(2004). *Istorija estetike*. Beograd: Dereta.
- Gostuški, Dragutin. (1968). *Vreme umetnosti: prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*. Beograd: Prosveta.
- Хамваш, Бела. (1993). „Барток“; у: *Летонис Матице српске*. Нови Сад: Матица српска. 452, (4), 615–620.
- Harley, Ana Maria: (1995). „Natura naturans, natura naturata and Bartók’s Nature Musik Idiom“; u: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Budapest. July 3–5, Part I, 329–349.
- Hemenway, Priya. (2008). *Der Geheime Code. Die rätselhafte Formel, die Kunst, Natur, und Wissenschaft bestimmt*. Köln: Evergreen GmbH.
- Howat, Roy. (1983a). „Bartók, Lendvai and the Principles of Proportional Analysis“; u: *Music Analysis*. Oxford: Wiley Blackwell Publishing. Vol. 2, No. 1, 69–95.
- Howat, Roy. (1983b). *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge New York. Melbourne. Port Chester. Sydney. University Press. Cambridge.
- Lendvai, Ernő. (1999). *Bartók’s Style*. Budapest: Akkord music publishers; „Bartok i priroda“; u: *Zvuk*. (1972). Sarajevo. 118–125; *Symmetries of music: An Introduction to Semantics of music*. (1993). Kecskemét: Kodály Institute.
- Petrović, Đorđe. (1974). *Teoretičari proporcija*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Sabo, Anica. (1997). „Posebnost Bartokovog odnosa prema zlatnom preseku u procesu oblikovanja muzičkog toka“; u: *Izuzetnost i sapostojanje*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 131–139.
- Somfai, László. (1996). *Béla Bartok, Composition, Concepts and Autograph Sources*. London: University of California Press.
- Tsenova, Valeria. (2002). „Magic numbers in the music of Sofia Gubaidulina“; u: *Музикологија*. Beograd : Muzikološki institut SANU, (2), 253–261.

**Golden ratio and Fibonacci sequence in music –
Characteristics of Bartók's creative approach**

Abstract. The paper aims at presenting the specifications of manifestations of the golden ratio proportion and Fibonacci sequence in music with a special reference to Bartók's works. As the analyses by the Hungarian author Ernő Lendvai are considered to be the first attempts to study the aforementioned phenomena within a musical work, a particular attention was devoted in the text to his theoretical and analytical achievements. The paper points to some of the issues related to the analysis of the golden ratio in music, with the intention to answer two questions: when did composers start applying the proportion, and what might have been their possible motives for this act? The issue of Bartók's motivation for the use of golden ratio and Fibonacci sequence is considered from the aspect of his pantheistic viewpoints and his desire to implement laws of nature into music.

Key words: Bartók, Lendvai, golden ratio, nature, proportion

Весна Карин

Плесна пракса Кордунаша у Војводини између традиције и сцене¹

UDC 784 (497.5 Kordun)

Апстракт: Војводину, као Аутономну Покрајину Републике Србије, карактерише мултиетничност. Иако значајан део српске популације чине староседеоци, већина Срба је пореклом из крајева јужно од Саве и Дунава. Они су у току 20. века, долазили у војвођанске крајеве, било организованим пресељавањем (колонизацијом) или стихижним сеобама.

Циљ рада је да се покаже континуитет и промене плесне праксе српског становништва са Кордуна у новом географском локализованом контекстуалном оквиру – Војводини, односно у оквиру одређених прилика за плес попут фестивала, концерата, свадбе и сл.

Кључне речи: Кордунаши, Динарци, Војводина, плесна пракса, сцена.

Сложена етничка структура војвођанског становништва последица је познатих историјских збивања. После Другог светског рата извршена је велика колонизација када је Војводину населило на десетине хиљада домаћинстава из планинских и ратом опустошених крајева бивше Југославије. Највише их је дошло из Босне и Херцеговине и Хрватске.

Преласком српског становништва са Кордуна (Хрватска) на ново подручје, у Војводину, преносе се и веровања, обичаји, музичка и плесна традиција, уз велики труд да се на најбољи начин прилагоди новим условима живота. Исељавањем Срба са простора Кордуна, губи се један део историје и културе поменутог простора. С друге стране, Војводина постаје богатија за део те културе, будући да се традиционални плес више сачувао на новом подручју Војводине, него на Кордуну.

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Плесна пракса динарских Срба у Војводини* који је реализован под покровитељством Покрајинског секретаријата за културу и јавно информисање АП Војводине и у оквиру пројекта *Музичка и играчка традиција мултиетничке и мултикултуралне Србије* (бр. 177024), који се реализује на Факултету музичке уметности под покровитељством Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

О игри и музици Динараца писано је у више наврата, али различит обим и врста грађе и текстова, као и неједнаки теоријско-аналитички приступи разматрања не успевају да понуде конзистентан концепт (модел) који омогућава да сложена слика плесова Динараца у оквиру специфичне геополитичке средине – Војводине, буде системски објашњена². Плесови Динараца у Војводини више не опстају као некад у земљи матици тј. не преносе се на исти начин и немају исто значење. Они се групишу и посматрају у једној свеобухватној експликацији својих структуралних елемената у одређеним конситуацијама новог контекста, односно, обележавају се заједничким називом „плесна пракса“³. Временски оквир истраживања плесне праксе Динараца у Војводини представља период друге половине 20. и почетак 21. века.

Ради бољег разумевања текста који се ставља на увид читаоцу, под појмом *Динарци* подразумеваће се Срби из Црне Горе, Херцеговине, Босанске Крајине, Далматинске Загоре, Лике, Кордуна и Баније досељени у Војводину у 20. веку⁴. Такође, треба нагласити да је поменути термин научно конструисан и садржи у себи заједнички имагинарни идентитет у односу на Србе староседеоце у Војводини, јер су на тај начин сви Срби из поменутих региона груписани у једну заједницу која дели сличне облике традиционалне културе, укључујући и плес.

Постоји мишљење да генерације предака данашњег војвођанског динарског становништва, које су рођене у новој средини, по много чему, а посебно по неговању традиционалних обичаја, песама и игара, сведоче колико је снажна традиционална

- 2 Поједине публикације воде се као веома значајне и валидне (као нпр. *Народне игре Србије – грађа*), иако нису увек резултат пажљивих и детаљних етнокореолошких и етномузиколошких истраживања.
- 3 Ослањајући се, с једне стране, на општу, марксистичку, Бурдијеову и Шуваковићеву дефиницију термина „пракса“, и, с друге стране, на термин „плес“ дефинисан као целовит феномен у којем су у нераскидивом синкретичком јединству обједињени звук и покрет, у раду „Одређење синтагме ‘плесна пракса’ у етнокореолошком дискурсу. Случај плесне праксе Динараца у Војводини“ (рад у припреми за штампу) разматране су могућности концептуализације поменуте синтагме. Плесну праксу сам одредила као: процесуални облик стваралачке делатности иманентне човеку, у којем плес није постављен као природно по себи разумљиво, већ који је заснован на експликацији својих структуралних елемената у одређеном контексту и кроз своју повезаност са другим друштвеним праксама добија нови ниво вредности који је део културе, друштва, а потенцијално и уметности.
- 4 Сања Ранковић је у докторској дисертацији дефинисала оквир у којем ће се употребљавати појам *Динарци* у односу на досадашња научна разматрања и навела да ће овај појам бити коришћен „да у географском и културном смислу означи српско становништво из планинских – динарских предела Хрватске, Босне, Херцеговине и Црне Горе које је у више наврата, а посебно током XX века, населило Војводину“ (Ранковић, 2012:16). Иако је поменути појам добро дефинисан, не бих се сложила само у једном. Наиме, иако се сво становништво назива Динарцима, не припадају сви „планинским – динарским пределима“ наведених региона. Стога, иако остварен на темељу парадигме једног географско-културног простора (Динарске планине), предлажем да се ипак посебно наведу региони одакле потичу Динарци у Војводини.

пракса њиховог завичаја. Друга хипотеза указује на чињеницу да плесна и музичка традиција Срба из Босне и Херцеговине и Хрватске колонизованих у Војводини живи својим новим животом.

Игра и музика чине недељив феномен људског изражавања које обједињујемо под једним именом – плес. Базично полазиште у концептуализацији предмета истраживања у раду представља студија Селене Ракочевић *Игре плесних структура – традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја* (Rakošević, 2011) која сагледава играчке и музичке елементе и њихов узајамни утицај у стварању и обликовању традиционалних плесова Срба у Банату у току 20. века. Појам традиционалног плеса је у овој студији концептуализован и третиран као целовит феномен, који подразумева и играчку и музичку компоненту извођења. Ауторка свесно користи термине игра и музика, јер они, према њеном мишљењу, у непосредном извођачком процесу сачињавају нераскидиву синкретичку везу. Иако Динарци користе термин игра, појам плес ће у овом раду обједињавати игру и музику за игру.

Истраживања су спорадично спровођена у периоду од 2001. године, настављена и наредних година. У периоду докторских студија (од 2008. године), избором теме дисертације под називом *Плесна пракса Динараца у Војводини*, истраживања су интензивирани и проширена на целу Војводину и трају све до данас, а вероватно ће бити настављена и у будућности. За потребе овог истраживачког рада, неизмерно су ми помогли видео и аудио снимци које су ми уступили професори и колеге, као и казивачи уступајући ми снимке свадби и разних весела⁵. Примарни циљ поменутих теренских истраживања био је сакупљање и бележење плесова Динараца широм Покрајине и дефинисање оних који чине окосницу „динарског“ плесног репертоара у новом контексту – Војводини.

Извођење плесова одвија се у новом контексту, у новим ситуацијама. То је довело до новог питања: „Зашто Динарци у Војводини играју?“ и отворило ново поглавље које се тиче испољавања различитих идентитета кроз плес (као нпр. етнички или супкултурни идентитет).

Кордунаши у Војводини играју у различитим приликама. Израз „прилика за игру“ у етнокореологији у Србији прве користе Даница и Љубица Јанковић, који, потом, прихватају Оливера Младеновић, Милица Илијин, Оливера Васић, као и Селена Ракочевић, али га различито дефинишу и користе. Према речима Селене Ракочевић, поменути појам је употребљаван у „његовом непосредном говорном значењу, које је подразумевало само један контекстуални сегмент извођења традиционалних игара – време, сагледавано кроз годишњи и животни циклус обредно-обичајних радњи“, затим „у сврху набрајања појединачних ‘играчких догађаја’ који су практиковани у оквиру појединих локалних

5 Овом приликом им се свима топло захваљујем.

плесних пракси током године дана или поводом значајних тренутака у животу појединца“ (Ракочевић, 2009: 21). У мањој мери прилика за игру коришћен је и у смислу просторног лоцирања извођења традиционалних игара – „места за игру“ (Ракочевић, 2009: 23). У односу на уобичајено значење термина „прилике за игру“ у етнокореологији у Србији које се најчешће поистовећује само са временом извођења традиционалних игара, Селена Ракочевић модификује израз „прилике за игру“ у термин „прилике за плес“ који обухвата и време, и место, и репертоар и који реферира на шири друштвени контекст извођења традиционалних плесова, а што омогућава потпунију идентификацију начина кодирања културног система чији су конститутивни део (Ракочевић, 2009: 25)⁶.

У савременој етнокореологији контекст извођења традиционалних игара именован је термином „играчки догађај“. Он је, такође, различито дефинисан и концептуализован; као комплекс искуства (Snyder, 1989: 2), као друштвена прилика која се издаваја из свакодневног живота, уоквирена у одређеном времену и простору када се људи окупљају са посебним разлогом (Ronström, 1989: 23), као основно средство за социјалну размену између рода, генерација и друштвених класа (Ivancich Dunin, 1989: 30), као догађај у којем је симболичка играчка активност неопходна (Giurchescu, 1989: 34), као мултиструктурни догађај (Staro, 1989: 81), или као уникатна, јединствена и креативна активност (Zhivkov, Shuturbanova, 1989: 110,112) и томе сл. Без обзира на ова различита тумачења, односно различите аспекте из којих су етнокореолози и антрополози посматрали плес, оно што је заједничко за сам концепт „играчки догађај“, а који је инаугурисан 1988. године у оквиру научног скупа Етнокореолошке секције Интернационалног савета за традиционалну музику (ICTM) у Копенхагену, јесте да је то сасвим конкретна плесна ситуација. То усредсређење на „играчки догађај“ настаје управо због тога да би се у етнокореологији направио заокрет од реконструкције некадашње плесне праксе на основу сећања казивача на сасвим конкретне активности.

Дакле, етнокореолози у Србији служе се највише термином „прилике за игру/ плес“ који, сложићу се са Селеном Ракочевић, на српском језику има обухватније значење од термина „играчки догађај“ и подразумева све *могућности* реализације *потенцијалних* (курзиви С. Ракочевић) играчких догађаја (Ракочевић, 2009: 25), док термин „играчки догађај“ у америчкој антропологији и етнокореологији функционише у домену реализације конситуација, односно манифестација плеса у непосредним датим околностима који могу да одступају од утврђеног традиционалног поретка (Ракочевић, 2009: 25-26).

На основу свега наведеног, може бити закључено да плесови у оквиру обредно-обичајна пракса Кордунаша у Војводини не постоји, већ постоје ситуације у којима је присутан плес, и такве ситуације могу бити назване „играчки

6 Више о термину „прилике за игру“ у: Ракочевић, 2009: 21-29.

догађај⁷. Фестивали, свадбе, дружења и весела јесу прилике за плес које се могу, али и не морају реализовати. Ако их има, оне постају сасвим конкретни играчки догађаји, односно конситуације. Дакле, плесови Кордунаша у Војводини реализују се искључиво у оквиру појединачних играчких догађаја, односно плесова посматраних у партикуларном контексту, односно у конситуацијама⁸. Под поменутом теоријском конструкцијом подразумева се конкретна ситуација, место и време извођења плеса⁹. Кад је у питању плесна пракса Кордунаша у Војводини, она се манифестује у неколико конситуација: појединачне концертне активности у оквиру фестивала, разни концерти, свадбе и разна дружења и весела.

Међу многим фестивалима за Кордунаше, као уосталом за све Динарце, у Војводини један од најзначајнијих јесте Фестивал *Нашем роду и потомству*. Фестивал *Нашем роду и потомству* је комплексна и специфична форма који се одржава једном годишње у Бачкој Тополи (покренут је 1993. године) и окупља Србе из Црне Горе, Босне и Херцеговине и Хрватске који данас живе у Војводини¹⁰. Циљ Фестивала је да покрене и афирмише друштва која негују духовно и материјално стваралаштво Срба досељеника, обједињујући динарске, али и спецификујући регионално-локалне одлике традиционалне културе.

Унутрашња сегментираност концерта, као друге прилике за плес, у оквиру које се срећу традиционални плесови, сценски реконструисани, показује да се Кордунаши представљају као равноправни учесници јавно овереног репрезента. Иако најчешће изводе плесове одакле потичу, извођење плесова у оваквој конситуацији нема за циљ да се искажу локално-регионални идентитети, већ да се публици представе плесови различитих делова Србије, као и бивше СФРЈ, будући да се на сцени представља велики број учесника из различитих КУД-ова, односно градова.

Срби са Кордуна који данас живе у Војводини и даље играју у појединим приликама као што су свадбе и друга већа окупљања, али тада поред појединих специфичних плесова земље матице, изводе и *коло у три*¹¹, које је опстало упркос

7 Ово потврђују и речи Јелене Поповић која у дипломском раду *Вокална традиција Кордунаша из Кљајићева у оквиру годишњег циклуса* наводи да „ниједна фолклорна категорија произашла из живота и стваралаштва у Завичају, није више део свакодневног живота у новом Крају“ (Поповић, 2011: 2).

8 Контекстуална ситуација, односно конситуација је термин који користе руски лингвисти, етнолози и етномузиколози, а који је у српску етномузикологију увела Мирјана Закић 2006. године. Више о томе: Закић, 2009: 235.

9 Оригинална дефиниција гласи да је конситуација „конкретна ситуација, место и време извођења музичког текста“ (Закић, 2008:219), међутим с обзиром на то да се у раду бавим етнокорееолошким и етномузиколошким научним истраживањем, синтагму „музички текст“ замењен је изразом „плес“.

10 Аналитичко сагледавање Фестивала *Нашем роду и потомству* објављено је 2012. године у раду „Фестивал ‘Нашем роду и потомству’: репрезент духовног и материјалног стваралаштва динарских Срба колонизованих у Војводини“. Више о томе: Карин, 2012: 508-520.

11 У етнокорееологији у Србији овај тип плеса познат је под термином *коло у три*, који је осмислила Оливера Васић. То је репрезент групе плесова који имају различита имена и мелодије, а који

процесу модернизације. Иако себе детерминишу као Кордунаши, када играју у оквиру свадбе или неког другог веселја, они играју *коло у три*, односно *ужичко коло*.

Када се посматрају прилике за плес, тј. конситуације, може се запазити да се у прве две плес изводи на сцени, док у друге две не. Али, ако посматрамо извођење самог плеса, да ли можемо да кажемо да је оно у оквиру свадбеног веселја или неког другог славља такође на неки начин сценско?

„Ceo svet nije, naravno, pozornica,
ali je teško odrediti trenutke
kada to nije“ – Irvin Gofman
(Šekner, 1992: 215)

Према речима Ричарда Шекнера (Richard Schechner), теоретичара театра, „и теорији не постоји ниједан пример scenskog izvođenja koji se odigrava svuda i pod svim okolnostima. Niti je jednostavno odrediti granicu šta je ili šta se ne može podrazumevati pod scenskim izvođenjem“ (Šekner, 1992: 209). Будући да је свет сценског извођења веома различит и распрострањен, Шекнер у есеју „*Raspon scenskog izvođenja*“ покушава да, уз помоћ психологије, неурологије и биологије, укаже на то колика је магнитуда сценског извођења. Табеларним приказом, Шекнер показује њихову велику разноврсност, и у оквиру жанра, и у оквиру употребе времена и простора (без обзира на културу или жанр), односно међусобну повезаност догађаја-времена-простора (Šekner, 1992: 213). За то му служе следећи критеријуми: „1) događaji koji se nazivaju predstavama u ovoj ili onoj kulturi; 2) događaji koje naučnici tretiraju 'kao predstave'“ (Šekner, 1992: 209). На тај начин аутор даје примере представа различите магнитуде, различитих начина организовања времена, простора и догађаја и поставља питања: „Kada je predstava predstava? (...) Kada su delići ponašanja preuzeti iz jednog konteksta i predstavljani u drugom, da li će biti neke razlike ako, u ponovljenom predstavljanju, deo ponašanja bude označavao nešto potpuno različito od onoga što je označavao 'prvobitno'?“ (Šekner, 1992: 241).

На крају свог рада, Шекнер закључује да се тзв. сценичност – или, уобичајено „представа“ – налази свуда у животу, од обичних гестова до макродрама, али да разлике у нивоима, како он каже, „распона представа“ свакако воде према разликама у врсти. Аутор то појашњава на следећи начин: „Estetski žanrovi - pozorište, ples, muzika - stavljeni su u okvir pozorišta, emitujući namere svojih stvaralaca njihovoj publici. Drugi žanrovi nisu tako često jasno obeleženi – ali ih ovo ne čini manje sceničnim“ (Šekner, 1992: 243).

је базиран на истом кореолошком обрасцу (један такт у десну страну, три такта у месту – један такт у леву страну, три такта у месту), „који подразумева симетричну осмотактну структуру основног обрасца корака, са дихотомном унутрашњом организацијом четворотактних фраза и изводи се у формацији кола (најчешће отвореног)“ (Ранисављевић, 2012: 557).

Будући да Шекнер сматра да је свако извођење мање или више сценско, неопходно је да у раду буде јасније разграничено шта се подразумева под термином сценско, а шта под термином не-сценско извођење. За то би могле да послуже детерминанте антрополога Мирославе Лукић-Крстановић: када се плес изводи на сцени (у оквиру Фестивала *Нашем роду и потомству* и других фестивала или јавних наступа, тј. концерата) онда је он „јавно оверен репрезент“, дакле сценско извођење, док се у супротном он испољава „кроз ритуалну дистрибуцију у приватној сфери деловања“ (свадба, славља и сл.) (Лукић-Крстановић, 2010: 140).

Анализа је показала да када је плес извођен на сцени, он постаје „естетски жанр“, учесници припадају одређеним КУД-овима или изворним групама и тада постоји јасна подела на извођаче и публику и тада најчешће путем плеса изражавају свој супкултурни идентитет. Када се плес испољава кроз ритуализовану дистрибуцију у приватној сфери деловања онда плесове могу изводити сви који присуствују одређеном догађају и тада не постоји јасна диференцираност публике и извођача. Исто тако, извођење плесова у таквим приликама немају за циљ да се искажу динарски локално-регионални идентитети, већ играју *ужичко коло* и тиме показују српски национални идентитет¹². То можемо рећи јер данас тај тип плеса „репрезентује модел српског националног идентитета изражен кроз плес“ (Ranisavljević, 2011:95). Наравно, поред испољавања националног идентитета, извођење *кола у три* има такође социјалну и забавну функцију (Ранисављевић, 2012: 567).

Када се анализира плесна пракса Кордунаша у Војводини, може се запазити да је дошло до дисконтинуитета у преношењу и неговању музичког и играчког језика и да је њихова културна баштина из претходног контекста (регион одакле су се преселили – Кордун) пренесена на сцену. У приложеној табели, плесови су класификовани према фреквентности извођења и јасно се види које плесове Кордунаши у Војводини и даље изводе, а које не.

На основу свега наведеног, изражавање српског националног идентитета кроз плес је, сложићу се са Оливером Васић, интегрални део ширег процеса редифинисања истог (Ранисављевић, 2012: 563 *apud* Васић, 2011: 4). Поред тога, Динарци у Војводини желе да изразе свој локално-регионални идентитет, али то чине на сцени. Сценичне активности, како их Шекнер одређује, практиковане на овај начин, дакле кроз фестивале и концерте, с једне стране, и свадбе и друге врсте весеља са друге, јесу део друштвених догађаја који „саčinjavaju platformu za izgradnju ‘grupnog kulturnog identiteta’“ (Petrov, 2011: 183).

12 У једном интервјуу са казивачем из Кљајићева на питање зашто свира *ужичко коло* уместо неке мелодије из свог краја (Кордуна), казивач је одговорио да тако људи желе.

<i>Редни број</i>	<i>Назив плеса</i>	<i>Плесови по сећању и из доступне литературе</i>	<i>Плесна пракса (извођење плесова у садашње време)</i>
1.	Ужичко коло	+	+++
2.	Милица је вечерала и на сокак истрчала	+	+++
3.	Опа, пупа, скочи (Крушке, јабуке, шљиве)	+	+++
4.	Дрмеш	+	+++
5.	Бећарац	+	++
6.	Ајд на лево, брате Стево	+	++
7.	Повратно коло	+	++
8.	Ај по два	+	++
9.	Ај по четири	+	++
10.	Укрштено	+	++
11.	Разви (Зави) коло	+	++
12.	Кукуњешће	+	++
13.	Дуње ранке	+	++
14.	Цурско коло	+	++
15.	Преваранта	+	++
16.	Испред куће плава ружа пала	+	++
17.	Сељанчице малена ко ти кућу чува	+	++
18.	Секо Јело	+	+
19.	О, мој Миле, медени	+	+
20.	Пауна	+	+
21.	Извор вода извирала	+	+
22.	Сремица	+	
23.	Шестица	+	
24.	Мађарац	+	
25.	Марамница од бијеле свиле	+	
26.	Девојачко коло	+	
27.	Ја у колу рубац ми се вије	+	
28.	Ова мала што игра на лево	+	
29.	Коло игра коловође нема	+	
30.	Перино коло	+	
31.	Еј, мати, мати, мати	+	
32.	Врањанка	+	
33.	Дошло писмо из Босне	+	

Табела 1. Репертоар Кордунаша некад и сад

Литература:

Васић, Оливера (2011). *Коло – природна етапа у развоју народне игре, или истицање националне припадности*. Рукопис.

Giurchescu, Anca (1989). „A Qusetion of Method: Contextual Analysis of Dancing at the Vlachs ‘Hora’ in Denmark.“ U: *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 34-43.

Dunin, Elsie (1989). „Dance Events as a Means to Social Interchange.“ U: *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 30-33.

Закић, Мирјана (2008). „Контекст – конситуација – текст“. У: *Дани Владе С. Милошевића* (зборник радова са међународног научног скупа, 10-11. април 2008. године). Ур. др Димитрије О. Големовић. Бања Лука: Академија умјетности и Музиколошко друштво Републике Српске, 215-227.

Закић, Мирјана (2009). *Обредне песме зимског полугођа. Системи звучних знакова у традицији југоситочне Србије*. Етномузиколошке студије – дисертације. Београд: Факултет музичке уметности.

Zhivkov, Torod, Shturbanova, Anna (1989). „Dance Event: Complex Cultural Phenomenon.“ U: *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Simposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ur. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 110-114.

Карин, Весна (2012). „Фестивал ‘Нашем роду и потомству’: репрезент духовног и материјалног стваралаштва динарских Срба колонизованих у Војводини“. У *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација* (зборник са научног скупа), ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик. Бања Лука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Србије, 508-520.

Лукић-Крстановић, Мирослава (2010). *Спектакли XX века. Музика и моћ*. Београд: Етнографски институт САНУ.

Petrov, Ana (2011). „Koncert kao građanska institucija“. U: *Sociologija, časopis za sociologiju, socijalnu psihologiju i socijalnu antropologiju*, vol. 53, br. 2. Ur. Jovo Bakić. Beograd: Sociološko udruženje Srbije i Crne Gore i Institut za sociološka istraživanja Filozofskog fakulteta u Beogradu, 177-194.

Поповић, Јелена (2011). *Вокална традиција Кордунаша из Кљајићева у оквиру годишњег циклуса* (дипломски рад, рукопис). Ментор: др Нице Фрациле, ред. проф. Нови Сад: Академија уметности Нови Сад.

Ранисављевић, Здравко (2012). „Симболичко значење жанра коло у три у плесној

пракси Срба.“ У: *Владо С. Милошевић – етномузиколог, композитор и педагог. Традиција као инспирација*. (зборник са научног скупа). Ур. др Соња Маринковић и мр Санда Додик. Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци и Музиколошко друштво Републике Србије, 557-570.

Ранковић, Сања (2012). *Вокални дијалекти динарских Срба у Војводини* (докторска дисертација, рукопис). Ментор: др Мирјана Закић, доцент. Београд: Факултет музичке уметности.

Ракочевић, Селена (2009). *Традиционална игра и музика за игру Срба у Банату у светлу узајамних утицаја* (докторска дисертација, рукопис). Ментори: проф. др Димитрије О. Големовић и проф. др Оливера Васић. Београд: Факултет музичке уметности.

Rakočević, Selena (2011). *Igre plesnih struktura - Tradicionalna igra i muzika za igru Srba u Banatu u svetlu uzajamnih uticaja*. Etnomuzikološke studije – disertacije. Београд: Факултет музичке уметности.

Ronström, Owe (1989). „The Dance Event: a Terminological and Methodological Discussion of the Concept.“ У: *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ур. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 21-29.

Snyder, Allegra (1989). „Levels of Event Patterns: a Theoretical Model Applied to the Yaqui Easter Ceremonies.“ У: *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ур. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1-20.

Staro, Placida (1989). „Widespread Models for the Analysis of Folk Dance.“ У: *The Dance Event: a Complex Cultural Phenomenon* (15th Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 1988). Ур. Lizbet Torp. Copenhagen: ICTM Study Group on Ethnochoreology, 81-92.

Šekner, Ričard (1992). *Ka postmodernom pozorištu (Između antropologije i pozorišta)*. Priredile i prevele: Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić. Београд: Факултет драмских уметности и Институт за позориште, филм, радио и телевизију.

Dance practice of the Kordun people in Vojvodina between tradition and stage¹³

Abstract. Vojvodina, as the Autonomous Province of the Republic of Serbia, is characterised by multiethnicity. Although a significant part of the Serbian population is made of indigenous inhabitants, most of the Serbs originate from the regions south of the rivers Sava and Danube. They came to Vojvodina during the 20th century, either in organised migrations (colonisation) or in spontaneous migrations.

The aim of the paper is to point to the continuity and changes in traditional dance practice of the Serbian population from Kordun in the new geographical localised contextual environment – Vojvodina, that is to say at certain occasions for dancing such as festivals, concerts, weddings etc.

Key words: Kordun people, Dinara people, Vojvodina, dance practice, stage

13 The paper has been written as part of the project *Dance practice of the Serbs from the Dinara in Vojvodina* which has been realized under the patronage of the Provincial Secretariat for Culture and Public Information of the Autonomous Province of Vojvodina, within the project *Musical and Dance Tradition of Multiethnic and Multicultural Serbia* (No. 177024), which is realized at the Faculty of Music Art under the patronage of the Ministry of Science and Technological Development of the Republic of Serbia.

Кристина Ковач

Важни догађаји школске 2012/2013. године на Академији уметности у Новом Саду

ОКТОБАР 2012.

Курс и концерт барокне музике професора Конзерваторијума „Јохан Јозеф Фукс“ у Грацу (Аустрија)

Академија уметности, Галерија Матице српске, 10. октобар 2012.

Руководилац пројекта: мр Золтан Борбељ, доцент

Пројекат је обухватао једнодневни мајсторски курс и концерт барокне музике, који су реализовали професори Конзерваторијума „Јохан Јозеф Фукс“ у Грацу (Аустрија), Одсек за стару музику, мр Дарио Луизи (Dario Luisi), шеф Одсека за стару музику, и мр Констанце Рик (Konstanze Rieckh), професорка чембала.

У оквиру курса представљени су стари барокни инструменти које су професори донели из Граца. На концерту, реализованом у Галерији Матице српске, двоје професора из Аустрије извели су дела композитора XVII и XVIII века.

Пројекат је реализован уз подршку Градске управе за културу Града Новог Сада.

Представљање Академије уметности Нови Сад на Међународним фотографским сусретима у Пловдиву, Бугарска

Пловдив (Бугарска), 12 – 15. октобар 2012.

На Међународним фотографским сусретима у суседној нам Бугарској, Академију уметности Нови Сад представљала је продеканка за уметнички рад, ванредна

професорка Дубравка Лазих. Њена презентација била је превасходно фокусирана на студијски програм Фотографија, што је подстакло представнике Универзитета ликовних уметности “Мимар Синан” у Истанбулу (Турска) да покрену иницијативу за закључивање споразума о сарадњи између наше две куће. Потписивање споразума је у току.

Р. А. М. BAND – ПРЕЗЕНТАЦИЈА МУЗИЧКИХ РОБОТА

Академија уметности (Мултимедијални центар), 15. октобар 2012.

Академија уметности је добила на коришћење 14 роботских инструмената, у форми кинетичких скулптура, америчког изумитеља, виолинисте и професора Курта Кобла који предаје на Универзитету у Бриџпорту, Конектикат (САД). Роботи су испоручени Академији за студенте студијског програма Композиција Департмана музичке уметности, уз присуство господина Џона Гиблина, аташеа за културу Амбасаде Сједињених Америчких Држава у Србији.

Завршне изложбе радова студената Департмана ликовних уметности Академије уметности у Новом Саду – Изложба радова студената мастер студија

МАСТЕРИ 2011/2012

Нови Сад, Културни центар Новог Сада (Клуб Трибина младих)

Отварање изложбе: 17. октобар 2012.

Руководилац пројекта: мр Босилка Зиројевић Лечић, ванредна професорка, шефица Департмана ликовних уметности

Од 2011. године Академија уметности, осим завршне изложбе студената основних студија која се одржава крајем месеца јуна (на крају школске године), организује и изложбу радова студената мастер студија почетком месеца октобра (на почетку школске године).

Пројекат је реализован уз подршку Градске управе за културу Града Новог Сада.

ПРОЈЕКАТ

ARTORIUM

/Учешће студената глуме на позоришном фестивалу

у Банској Бистрици (Словачка), 18 – 21. октобар 2012/

Студенти мастер студија глуме Академије уметности Нови Сад учествовали су на фестивалу академија/факултета драмских уметности у Банској Бистрици, Словачка. Трећи, по реду, фестивал под називом *Пројект Artorium* одржан је од 18. до 21. октобра 2012. године, у организацији Факултета драмских уметности тамошње Академије уметности. Студенти мастер студија Глуме новосадске

Академије уметности, у класи професора Никите Миливојевића, извели су представу *Животи других – писма себи* у оквиру фестивалског програма. Представа је настала кроз истраживачки рад студената, који су и аутори текста. По концепту и у режији проф. Миливојевића добила је коначну форму у којој је изведена и у Словачкој. Поред Академије уметности у Новом Саду (Србија), овогодишњи учесници *Пројекта Artorium* били су студенти Позоришног факултета Универзитета извођачких уметности у Прагу (Чешка), Државног универзитета за позориште, филм и телевизију „И. К. Карпенко-Кари“ у Кијеву (Украјина), Позоришне академије „Александер Зелверович“ у Варшави (Пољска) као и студенти школе домаћина Факултета драмских уметности Академије уметности у Банској Бистрици (Словачка). Значајно је поменути да је у априлу 2012. године потписан споразум о сарадњи између Универзитета у Новом Саду и Академије уметности у Банској Бистрици, којим се промовишу и подржавају бројни облици међууниверзитетске сарадње и размене као и учешћа на уметничким фестивалима попут *Пројекта Artorium*.

Трошкови пута и боравка студената Академије уметности Нови Сад покривени су средствима из буџета пројекта које је обезбедио Факултет драмских уметности Академије уметности у Банској Бистрици.

СЕМИНАР ПРАВОСЛАВНЕ ЦРКВЕНЕ МУЗИКЕ

Српска црквена музика: теоријске основе и савремена пракса

Зимски семестар школске 2012/2013. године / Академија уметности, октобар – децембар 2012.

Руководилац пројекта: др Богдан Ђаковић, ванредни професор

Пројекат је замишљен као семинар који покушава да надомести недостатак студијског изучавања српске црквене музике, а нарочито њене савремене праксе. У том смислу био је усмерен ка упућивању заинтересованих студената у проблематику историје и теорије црквене музике, као и њеним практичним аспектима (богослужбеном и концертном).

Студенти су били у прилици да од компетентних предавача из области музикологије, музичке педагогије и филологије науче основне принципе појачке вештине, упознају хорску црквену литературу и њену практичну димензију, упуте се у химнографске предлошке православне црквене музике и добију информације о савременим кретањима у овој области (предавачи: др Ненад Ристовић, мр Предраг Ђоковић, мр Богдан Ђаковић). Семинар је похађало укупно 17 полазника (студената Академије уметности).

Пројекат је реализован уз подршку Градске управе за културу Града Новог Сада.

НОВЕМБАР 2012.

ГРАФИКА ОВДЕ И САДА

Нови Сад, Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића
Отварање изложбе: 1. новембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Аница Радошевић, ванредна професорка

Пројекат *Графика овде и сада* заснован је на тежњи да се изложбом графика подстакне јавност и приближи ширем аудиторијуму савремено уметничко стваралаштво графике – ликовне гране која се безмало четири деценије негује на Академији уметности Нови Сад. Пројекат презентује радове наставника, сарадника и студената Катедре за графику који својим ангажманом доследно и на убедљив начин подижу дигнитет графике, активно учествујући на домаћим и међународним изложбама и симпозијумима, неретко овенчани (бројним) наградама. Циљ пројекта је мотивација студената Катедре за графику, свих нивоа студија, за будуће стваралачке подухвате у графици и њихово позиционирање на пољу уметности. Међусобна интеракција стваралаштва на релацији наставник-студент битан је едукативни елемент наставног процеса, и један је од примарних принципа овог пројекта.

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

У току 2013. године, изложба *Графика овде и сада* реализована је у галерији Културног центра у Вршцу (отварање: 24. маја 2013).

КОНЦЕРТНА СЕЗОНА

У МУЛТИМЕДИЈАЛНОМ ЦЕНТРУ АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

Академија уметности (Мултимедијални центар), новембар – децембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Зоран Крајишник, редовни професор, декан

Реализацијом серије концерата изузетних наставника и сарадника Академије уметности у Новом Саду, који су остварили завидне међународне уметничке каријере, првенствено се истиче допринос промоцији Мултимедијалног центра као новог концертног простора у нашем граду.

У оквиру пројекта *Концертна сезона у Мултимедијалном центру*, који је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада, наступили су реномирани уметници и професори Академије уметности у Новом Саду. Први концерт у оквиру концертне сезоне одржала је Биљана Горуновић, пијанисткиња, 2. новембра 2012. а на програму су била дела Ф. Шопена и В. Мокрањца. На другом концерту, 10. децембра, наступили су Александар Тасић, кларинетиста, и Зоран Крајишник, гитариста, изводећи дела Ф. Шуберта, Б. Бартока, Ј. С. Баха и А. Пјацоле. Трећи и последњи концерт у оквиру концертне сезоне одржали су Марко Јосифоски, виолина и Милан Миладиновић, клавир, 17. децембра 2012.

ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

Позив за слање радова: новембар 2012.

Руководилац пројекта: др Весна Крчмар, ванредна професорка

Припрема *Зборника радова Академије уметности*, који уређује др Весна Крчмар, ванредна професорка, започела је слањем позива наставницима и сарадницима сва три департмана да пошаљу прилог из сфере њиховог интересовања. *Зборник радова* је замишљен као публикација која у првом делу обухвата текстове из теоријског домена и теоријског приступа уметничком делу и уметности уопште, а у другом делу, у виду документарног летописа, преглед најзначајнијих догађаја на Академији уметности Нови Сад.

Покретање *Зборника радова Академије уметности* подржала је Градска управа за културу Града Новог Сада.

УМЕТНОСТ ЗЕМЉЕ – LAND ART

Делиблатска пешчара, 2. и 3. новембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Драган Живанчевић, редовни професор

Пројекат *Уметност земље* замишљен је као вишеслојни инклузиони процес условљен специфичним социјалним и геоморфолошким карактеристикама регије. Овај процес подразумева рад студената и наставника у природном амбијенту, тј. практично-теоријску наставу уметности у природи, кроз специфичан начин уметничког изражавања, Land art.

Као резултат боравка и истраживања студената и наставника у окружењу Делиблатске пешчаре настала је серија радова која представља основе за реализацију ширег пројекта у оквиру Програма прекограничне сарадње Србија-Хрватска (IPA), под називом *Pannonian Art Path* (2013-2014).

Пројекат је подржао Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање.

А-ФЕСТ – Фестивал студената Департмана музичке уметности

Академија уметности, Синагога, 5 – 18. новембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Зоран Крајишник, редовни професор, декан

Овогодишњи А-ФЕСТ обухватио је укупно 8 концерата студената Академије уметности и гостију из Београда, Сарајева и Осијека. У оквиру А-ФЕСТ-а је одржан и Гала концерт – вече посвећено Волфгангу Амадеусу Моцарту, чија дела су изводили професори клавира Рита Кинка и Ратимир Мартиновић. Осим концерата, током А-ФЕСТ-а одржана су и два мајсторска курса, клавира и гитаре. Мајсторски курс клавира је водио Арбо Валдма, професор Универзитета за музику у Келну (Немачка), а гитаре Ренато Самуели, професор Конзерваторијума „Ф. Е. Дал Албако“ у Верони (Италија).

Програм овогодишњег фестивала обухватао је и изложбу плаката студената

студијског програма Графичке комуникације Департмана ликовних уметности, на тему А-ФЕСТ.

Пројекат су подржали Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и Градска управа за културу Града Новог Сада.

Дебиси фест

Академија уметности, 15. и 16. новембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Ирис Кобал, редовна професорка, шефица Департмана музичке уметности

Уметнички руководиоца пројекта: мр Милан Миладиновић, доцент

Реализацијом пројекта *Дебиси фест*, Академија уметности и Град Нови Сад нашли су место на мапи установа и градова који су обележили годишњицу значајног француског композитора. Дводневна манифестација, реализована на Академији уметности, обухватила је два концерта, два предавања и једну радионицу. На концертима, доступним широкој јавности, најперспективнији студенти и студенткиње Департмана музичке уметности извели су палету значајних вокалних и инструменталних дела Клода Дебисија. Мултимедијално предавање под називом *Аспекти Дебисијевог пијанизма* одржао је доцент Милан Миладиновић првог фестивалског дана, а предавање под називом *Импесионизам у музици и сликарству* проф. Биљана Горуновић, другог фестивалског дана. Паралелно је проф. Марина Милић Апостоловић реализовала музичку радионицу за децу *Играјмо се са Дебисијем*.

Дебиси фест је реализован у оквиру Фестивала студената Департмана музичке уметности А-ФЕСТ.

СЛИКА

Нови Сад, Студентски културни центар Нови Сад „Фабрика“

Изложба: 12 – 16. новембар 2012.

Руководиоци пројекта: мр Драган Матић, ванредни професор, мр Горан Деспотовски, доцент

Пројекат *Слика* тежи да се на јединствен начин сагледају уметнички сензибилитети и поетике професора и сарадника катедри за сликарство уметничких академија/факултета у региону. Пројект полази од потребе да се јавно и транспарентно прикажу области деловања и приступи у изразу обједињено и конципирано на једном месту. Пројекат је настао 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 је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

У току 2013. године, пројекат *Слика* представљен је у Београду, у изложбеном простору Галерије 73. Изложба је отворена 25. априла 2013.

Институционално организовање истраживања савремене уметности Аутономне Покрајине Војводине

Руководилац пројекта: проф. др Живко Поповић

Покрајински секретаријат за науку и технолошки развој одобрио је финансирање пројекта *Институционално организовање истраживања савремене уметности Аутономне Покрајине Војводине* дана 21. новембра 2012. Пројекат омогућује, између осталог, покретање Центра за истраживање уметности у оквиру Академије уметности Нови Сад.

Уговор о финансирању пројекта у износу од 1,500.000,00 дин. потписан је 5. децембра 2012.

Стипендија „Узеир Хаџибељи“ Владе Републике Азербејџана

Академија уметности, 28. новембар 2013.

Влада Републике Азербејџана обезбеђује, како је дефинисано у уговору потписаном између Амбасаде Републике Азербејџана у Београду и Академије уметности Нови Сад, три годишње стипендије за студенте Департмана музичке уметности у износу од 150 евра месечно по студенту. Награда „Стипендија Узеир Хаџибељи“ за школску 2012/2013. годину додељује се за остварене уметничке или научне резултате и успех у току студија. Добитници награде су следећи студенти:

- Ноеми Уташи, студенткиња мастер академских студија, студијски програм Клавир;
- Петар Поповић, студент III године основних академских студија, студијски програм Дувачки инструменти, модул Флаута;
- Ђорђе Марковић, студент III године основних академских студија, студијски програм Композиција.

Свечаности, уприличеној у Мултимедијалном центру Академије уметности, присуствовали су Његова екселенција Елдар Хасанов, амбасадор Азербејџана у Србији, који је студентима и уручио награде, проф. др Павле Секеруш, проректор за међународну сарадњу Универзитета у Новом Саду, проф. мр Зоран Крајишник, декан Академије уметности, наставници, сарадници и студенти Академије уметности и други значајни гости.

Амбасада Републике Азербејџана је такође поклонила Академији уметности компјутер са штампачем који ће се користити на Катедри за графичке комуникације, док је Академија обезбедила потребне додатне компоненте.

ДЕЦЕМБАР 2012.

РЕЦИКЛАРТ 2012.

Академија уметности, Школа за основно и средње образовање „Милан Петровић“, новембар – децембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Босилка Зиројевић Лечић, ванредна професорка, шефица Департмана ликовних уметности

Пројекат *РЕЦИКЛАРТ 2012* замишљен је као едукативна, теоријско-практична радионица за студенте Департмана ликовних уметности Академије уметности у Новом Саду, која се организује са постојећим ресурсима Инклузивно креативног центра Школе за основно и средње образовање „Милан Петровић“, где је смештена и Радионица за ручно прављење папира.

Ова врста сарадње две институције, делује на више различитих нивоа: додатна едукација (технологија ручно прављеног папира) студената Академије уметности; инклузиони процес - заједнички рад студената и особа са посебним потребама на развијању креативних вештина; препознавање и развијање хуманог аспекта уметности; унапређивање услова живота особа са менталном ометеношћу; сензибилизација локалне заједнице; подизање еколошке свести.

Учесници пројекта су своја искуства применили у изради серије уметничких слика што је био простор за креативно изражавање и експериментисање са израђеним папирима у комбинацији са различитим техникама ликовне уметности (графит, акрил, акварел, фломастери, пастели...). Поред великог броја изведених радова, најважнији резултат је позитивно искуство и емоције које из заједничког рада носе студенти – учесници пројекта као и редовни корисници Радног центра који су током трајања пројекта били посебно мотивисани. Изложба радова насталих у оквиру пројекта *Рецикларт 2012* отворена је 3. децембра, на Међународни дан особа са инвалидитетом, у Мултимедијалном центру Академије уметности.

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

ГРАФФЕСТ

Академија уметности, Културни центар Новог Сада, 3 – 18. децембар 2012.

У организацији Катедре за графичке комуникације

У оквиру *Граффеста* реализоване су изложбе студената и наставника Катедре за графичке комуникације као и самостална изложба Ане Матић, професорке графичког дизајна на Факултету ликовних уметности у Цетињу која је одржана у Културном центру Новог Сада.

Програм *Граффеста* обухватио је и креативну радионицу илустрације (коју су водили Драган Бибин и Ивица Стевановић).

ЗАЈЕДНИЧКИ ПРОЈЕКАТ УМЕТНИЧКЕ АКАДЕМИЈЕ У ОСИЈЕКУ И АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ У НОВОМ САДУ – КОНЦЕРТ: Извођење дела Карла Орфа *Carmina burana*

Нови Сад, Синагога, 6. децембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Зоран Крајишник, редовни професор, декан

Концерт на коме је изведено дело Карла Орфа *Carmina burana*, резултат је музичког пројекта који су заједнички реализовали Академија уметности у Новом Саду и Уметничка академија у Осиеку, у оквиру своје дугогодишње билатералне сарадње. На концерту су наступили солисти Дарија Олајош, Васа Стајкић, Игор Ксионжик; Хор и Симфонијски оркестар Академије уметности, Мешовити хор Уметничке академије у Осиеку, Дечији хор „Бревис“ из Осиека, Војвођански мешовити хор. Зборове је припремила професорка осиечке Академије Антоанета Радочај Јерковић, а диригент је био Андреј Бурсаћ.

Концерту су присуствовали, између осталих, Амбасадор Јапана Њ.Е. Тошио Цунозаки, представници Амбасаде Републике Азербејџана, представници Амбасаде Републике Хрватске, ректор Универзитета у Новом Саду проф. др Мирослав Весковић и покрајински секретар за културу и јавно информисање г. Славиша Грујић.

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

Пројектом је било предвиђено да се концерт у Осиеку реализује 31. маја 2013. године на отвореном, што су спречили лоши временски услови.

Пета изложба *Кварнер испод и изнад површине мора и Италија*

СПЕНС, Галерија савремене уметности, отварање изложбе: 17. децембар 2012.

Манифестација *Кварнер испод и изнад површине мора и Италија* одржава се пет година под руководством Ивана Карлавариса, стручног сарадника, и представља место сусрета, упознавања, прожимања идеја и отварања могућности увида у другачије ликовне сензибилитете. Отварању изложбе у Новом Саду присуствовао је аташе за културу Амбасаде Републике Хрватске у Србији.

ПЕТИ СВЕТСКИ БИЈЕНАЛЕ СТУДЕНТСКОГ ПЛАКАТА

Новосадски сајам, отварање изложбе: 18. децембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Дарко Вуковић, ванредни професор

Пети Светски бијенале студентског плаката има за циљ да компаративном методом представи најбоља студентска остварења из званичних наставних програма сличних и сродних високошколских установа широм света. Циљ Бијенала је и да афирмише струку графичког дизајна у овом информатичком времену у којем визуелна порука као најефикаснији вид комуникације заузима најшири простор и препознатљива је и у срединама у којима су језичке, културолошке и

општецивизацијске баријере често непремостиве. Плакатским порукама и јесте основни циљ визуелна комуникација која се често урезује најдубље у свест и траје као снажно упозорење, апел, или притисак често и без иједне изговорене речи. Пројекат тежи да афирмише плакат као изазов за студенте графичког дизајна превасходно на Академији уметности у Новом Саду, на Катедри за графичке комуникације, али једнако и да буде изазов за све студенте широм света. Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

Интернационални фестивал кратког филма и видеа SHORTZ 2012.

Академија уметности (Мултимедијални центар), 21. и 22. децембар 2012.

Руководилац пројекта: мр Драган Живанчевић, ванредни професор

Интернационални фестивал кратког видеа и филма покренула је Катедра за нове ликовне медије Департмана ликовних уметности Академије уметности у Новом Саду 2009. године. У низу фестивала који прате видео и продукцију кратког филма, ова манифестација апострофира студентска остварења и међународну сарадњу међу уметничким академијама из региона и шире. Право учешћа на фестивалу имају студенти свих уметничких високообразовних установа/академија у свету.

Први интернационални фестивал кратког видеа и филма SHORTZ 2009. тематски је био посвећен низу проблема са којима се млади суочавају у савременом друштву. Други по реду фестивал SHORTZ 2011. окупио је осим студената и светски реномиране ствараоце око јединствене идеје филмске и видео продукције реализоване у тематском оквиру вертикални видео, односно - усправни филм.

Тема фестивала одржаног 2012. године била је MUTE/ Без звука. Током два фестивалска дана публици су се представили светски афирмисани видео уметници заједно са младим уметницима на почетку каријере. Приказано је укупно 13 видео остварења.

Партнери Интернационалног фестивала кратког видеа и филма су Интернационални видео фестивал *Видеомедеја* у Новом Саду и Фестивал кратког видеа и филма у организацији Факултета ликовних уметности у Подгорици (Црна Гора).

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

УМЕТНИЧКА РАДИОНИЦА – ФЕСТИВАЛ СОЛФЕЋА 2012.

Академија уметности, децембар 2012.

Руководилац пројекта: Милена Срдић, наставница вештина

Трећи Фестивал солфеђа окупио је педесетак такмичара – ученика нижих и средњих музичких школа, а укупно са студентима и наставницима стотинак особа. Пројекат је превасходно замишљен као платформа за остваривање континуиране комуникације на свим нивоима музичког школовања у циљу унапређивања

приступа предмету солфеђо и његовој популаризацији.
Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

ДОНАЦИЈА ДИГИТАЛНОГ КЛАВИРА - SMS MUSIC ПОКЛОНИО АКАДЕМИЈИ УМЕТНОСТИ ДИГИТАЛНИ КЛАВИР

Академија уметности, 24. децембар 2012.

SMS Music из Новог Сада, ексклузивни увозник и дистрибутер клавира Каваи за територију Србије, поклонио је Академији уметности у Новом Саду дигитални клavier Kawai KCP80. Свечана примопредаја дигиталног клавира подразумевала је потписивање Уговора о донацији овог инструмента. Уговор су потписали власник предузећа *SMS Music* Сеад Лорбек и декан Академије уметности у Новом Саду – професор Зоран Крајишник. Инструмент је намењен за практични рад студента са потпуним оштећењем вида Угљеше Бркљача, који је прву годину основних академских студија клавира на Академији уметности у Новом Саду уписао школске 2012/2013. године, у класи професора Ратимира Мартиновића.

Донација дигиталног клавира представља један од корака у циљу обезбеђивања бољих услова студирања за студенте са инвалидитетом.

ПОЗОРИШТЕ *ПРОМЕНА* – СЦЕНА МЛАДИХ УМЕТНИКА

Академија уметности, током 2012.

Руководилац пројекта: мр Весна Ждрња, ванредна професорка, шефица Катедра за глуму

Пројекат је релизован током целе 2012. године јавним извођењем испитних представа студената глуме и режије. У укупно 24 извођења, у јавности су представљене испитне и дипломске представе студената свих година основних студија глуме на српском и мађарском језику и основних студија режије, у класама: проф. Јасне Ђуричић, проф. Бориса Исаковића, проф. Љубослава Мајере, проф. Никите Миливојевића, проф. Ђерђа Херњака, проф. Шандора Ласла и проф. Александра Давића.

Све представе привукле су превасходно млађу публику. Тиме је позориште *Промена*, успешно покренуто још 1982. године, обележило 30 година постојања и рада.

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

ИЗВЕШТАЈИ О РЕАЛИЗАЦИЈИ ПРОЈЕКТА У 2012. ГОДИНИ

суфинансираних средствима Градске управе за културу Града Новог Сада

Академија уметности Нови Сад је реализовала у 2012. години укупно 33 пројекта која су суфинансирана средствима Градске управе за културу Града Новог Сада, у укупном износу од 5,511.000,00 динара. До краја децембра 2012. поднети су извештаји о реализацији тих пројеката.

КУРС ЦРТАЊА (НЕДЕЉНА ШКОЛА ЦРТАЊА)

Академија уметности, децембар 2012 – јун 2013.

Наставници: мр Бранка Јанковић Кнежевић, редовни професор; Милијана Лазовић, сарадник у настави

Курс цртања (Недељна школа цртања), у организацији Катедре за цртање Департмана ликовних уметности, намењен је свим заинтересованим полазницима независно од предзнања, узраста (најмлађи – средњошколски узраст), едукације или професионалне оријентације. У току курса одржане су бесплатне консултације за све заинтересоване за студије у оквиру Департмана ликовних уметности Академије уметности Нови Сад.

ЈАНУАР 2013.

VIII УМЕТНИЧКА РАДИОНИЦА - СОЛФЕЋО И ТЕОРИЈА МУЗИКЕ

Академија уметности, јануар – мај 2013.

Руководилац пројекта (наставник у оквиру радионице): мр Ливија Јовчић, доцент Академија уметности у Новом Саду, Департман музичке уметности, Катедра за солфеђо и методике, наставља са редовном праксом организовања уметничке радионице *Солфеђо и Теорија музике*. Радионица је превасходно намењена ученицима завршних разреда средњих музичких школа који желе да се даље образују у пољу музичке уметности.

Ове школске године, радионица *Солфеђо и Теорија музике* окупила је 13 полазника и успешно је реализована према унапред утврђеном плану и програму рада.

КУРС СЛИКАЊА

Академија уметности, јануар – јун 2013.

Наставници: мр Драган Матић, ванредни професор; мр Владимир Ковач, сарадник Курс сликања, у организацији Катедре за сликање Департмана ликовних уметности, намењен је свим заинтересованим полазницима независно од предзнања, узраста (најмлађи – средњошколски узраст), едукације или професионалне оријентације. У току курса одржане су бесплатне консултације за све заинтересоване за студије у оквиру Департмана ликовних уметности Академије уметности Нови Сад.

ФЕБРУАР 2013.

КУРС ВАЈАРСТВА

Академија уметности, фебруар – мај 2013.

Курс вајарства, у организацији Катедре за вајарство Департмана ликовних уметности, замишљен је као упознавање са вајарством као видом уметничког

израза у намери приближавања што ширем броју људи.

Курс се састоји од учења и демонстрације припреме и реализације портрета који се изводи према живом моделу. Моделовање једног портрета траје четири недеље с изливањем у прелазни материјал-гипс. У оквиру трајања курса сваки полазник може да реализује и излије три портрета у гипсу. Поред наведеног програма, полазници ће се упознати и са другим могућностима које пружа рад у глини. Курс омогућује и слободне вајарске креације по избору полазника. Полазницима је обезбеђен основни материјал за рад. Курс вајарства је бесплатан за све полазнике.

Традиционални концерт поводом обележавања Дана заљубљених:

Фасцинантни ритмови Џорџа Гершвина

Нови Сад, Градска кућа, 14. фебруар 2013.

Флоријан Балаж – виолина и Вања Прица – клавир

Концерт је реализован под покровитељством Амбасаде Сједињених Америчких Држава у Србији.

САЈАМ ОБРАЗОВАЊА ПУТОКАЗИ

Новосадски сајам, 28. фебруар – 2. март 2013.

МАРТ 2013.

ЦРТЕЖОМ НА СЛИКУ

Уметнички пројекат у сарадњи са Спомен-збирком Павла Бељанског

Спомен-збирка Павла Бељанског, отварање изложбе: 20. март 2013.

Руководилац пројекта: мр Зоран Тодовић, редовни професор

Реализација пројекта *Цртежом на слику* започела је 2012. године, чиме се наставља циклус изложби уметника – професора под окриљем Академије уметности, а у сарадњи са Спомен-збирком Павла Бељанског. Други наставак серијала је представио радове пет професора Департмана ликовних уметности инспирисане уметничким делима из колекције Павла Бељанског: Зорана Тодовића, Бранке Јанковић-Кнежевић, Милана Сташевића, Младена Маринкова и Јелене Средановић (три редовна професора, једног ванредног професора и стручне сараднице респективно). Настали радови су били изложени у оквиру сталне поставке Спомен-збирке заједно с уметничким делима која су представљала извор инспирације. Изложбу прати каталог који представља сâм пројекат, који је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

КОНЦЕРТНА СЕЗОНА У МУЛТИМЕДИЈАЛНОМ ЦЕНТРУ – Наставак реализације пројекта започетог у 2012. години

Академија уметности (Мултимедијални центар), 27. март 2013.

Никола Алексић – виолина и Хилда Шван – клавир

(Програм: В. А. Моцарт, Л. ван Бетовен, Х. Вјењавски)

Пројекат је подржала Градска управа за културу Града Новог Сада.

АПРИЛ 2013.

ПРОМОЦИЈА АКТИВНОСТИ И ИЗДАЊА МУЗИКОЛОШКОГ ДРУШТВА СРБИЈЕ

Академија уметности (Мултимедијални центар), 8. април 2013.

Музиколошко друштво Србије (са седиштем у Београду), његове активности и издања, представили су: мр Ана Котевска, Ивана Петковић и Милан Милојковић.

МАЈСТОРСКИ КУРС КЛАВИРА И САКСОФОНА

Академија уметности (Зграда на Петроварадинској тврђави), 11. април 2013.

Водитељи курса: Марија Немцова (клавир) и Виталиј Ватуља (саксофон)

КОНЦЕРТ

Марија Немцова, клавир и Виталиј Ватуља, саксофон

Академија уметности (Мултимедијални центар), 11. април 2013.

Мајсторски курс клавира и саксофона као и концерт руских уметника реализовани су у сарадњи са Амбасадом Руске Федерације у Србији и Друштвом сународника Русија, у оквиру пројекта *Музика за мир*.

КОНЦЕРТ СИМФОНИЈСКОГ ОРКЕСТРА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

Нови Сад, Синагога, 16. април 2013.

Диригент: Андреј Бурсаћ

Солиста: Гордан Тудор, саксофон

Програм: Ђ. Верди, А. Глазунов, Ј. Брамс

Суорганизатор концерта: Музичка омладина Новог Сада

Пројекат су подржали Покрајински секретаријат за културу и јавно информисање и Градска управа за културу Града Новог Сада.

МАЈСТОРСКИ КУРС КЛАВИРА

Академија уметности, 16 – 21. април 2013.

Водитељ курса: проф. Арбо Валдма (Универзитет музичке уметности, Келн, Немачка)

УЧЕШЋЕ У ПРАТЕЋЕМ ПРОГРАМУ

63. ФЕСТИВАЛА ПРОФЕСИОНАЛНИХ ПОЗОРИШТА ВОЈВОДИНЕ

(15 – 21. април 2013)

Кикинда, 17. април 2013.

Ж. Б. П. Молијер

Тартиф

у извођењу студената IV године глуме на мађарском језику

Класа: проф. Ласло Шандор и Арон Балаж, сам. стр. сарадник

(Позориштанце „Лане“)

ПРЕДСТАВЉАЊЕ КЊИГА ПРОФЕСОРА ЕМЕРИТУСА БОРЕ ДРАШКОВИЋА

Академија уметности (Мултимедијални центар), 18. април 2013.

У програму представљања књига аутора професора емеритуса Универзитета у Новом Саду Боре Драшковића *Речник професије* (Књажевско-српски театар, Крагујевац 2012), *Круг маслином* (Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2011) и *Режисерски белешки* (Тивериополска филмска алијанса Астерфест, Струмица 2013) учествовали су: аутор, Никита Миливојевић, Борис Исаковић, Александра Вељковић, представник издавача Позоришног музеја Војводине – Зоран Максимовић и Весна Крчмар у име организатора (Академије уметности Нови Сад).

КУРС ЗА ХАРФИСТЕ

Водитељка курса: Floraleda Sacchi, харфа (Италија)

Академија уметности (Зграда на Петроварадинској тврђави), 20. април 2013.

Курс је организован у сарадњи са СОМУС – Сомборским музичким свечаностима.

ПРОСЛАВА ДАНА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ / ДОДЕЛА НАГРАДА ФОНДАЦИЈЕ „МАЛИ ПРИНЦ“

Академија уметности, 21 – 23. април 2013.

Прослава 39. годишњице постојања Академије уметности Нови Сад обухватала је потписивање споразума о сарадњи драмских академија/факултета Западног Балкана. Споразум о сарадњи је закључен на основу позитивних искустава из досадашње сарадње, са циљем да се та сарадња академија/ факултета убудуће развија у региону на чврстој основи. Споразум о сарадњи драмских факултета/ академија Западног Балкана свечано су 22. априла потписали декани 12 установа: Академија за гледалишче, радио, филм и телевизију, Љубљана; Академија драмске умјетности Свеучилишта у Загребу; Умјетничка академија Свеучилишта у Сплиту; Умјетничка академија у Осијеку Свеучилишта „Јосип Јурај Штросмајер“; Факултет

драмских уметности, Београд; Академија уметности Нови Сад Универзитета у Новом Саду; Факултет уметности Универзитета у Приштини (Звечан, Косовска Митровица); Академија сценских уметности, Сарајево; Академија уметности Универзитета у Бањој Луци; Академија драмских уметности Универзитета у Тузли; Факултет драмских уметности, Цетиње; и Факултет за драмски уметности, Скопје.

У оквиру прославе Дана Академије обележена је десетогодишњица сарадње између Академије уметности и Фондације „Мали принц“ (23. априла), чији су оснивачи госпођа Александра Веђеци Бошков и господин Антонио Веђеци. У жељи да подржи младе ствараоце на почетку њихових каријера Фондација „Мали принц“ сваке године додељује три награде у новчаном износу од 1500 евра у динарској противвредности по једном студенту завршне године са Департмана драмских, Департмана ликовних и Департмана музичке уметности за постигнуте врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности. Ове године је додели награда Фондације „Мали принц“ присуствовао и господин Жан-Лик Еш (Jean – Luc Oesch), заменик Амбасадора Швајцарске у Београду. Добитници награде су: Петар Поповић, флаута; Александар Бунчић, вајање; Бранислав Клашња, монтажа.

За Дан Академије уприличена су још три догађаја: концерт изабраних студената и студенткиња Департмана музичке уметности (21. априла, чиме је прослава Дана Академије и започела), представа *Животи других – писма себи* студената мастер студија глуме Департмана драмских уметности, у класи проф. Никите Миливојевића, изведена у Позоришту младих (22. априла), и изложба радова студената награђених Годишњом наградом Департмана ликовних уметности у школској 2011/2012. години.

ОТВОРЕНА КАТЕДРА: САВРЕМЕНА АМЕРИЧКА ДРАМА

Предавач: Жељко Ђукић, позоришни редитељ (Чикаго, САД)
Академија уметности, 24. април 2013.

КОНЦЕРТ СТУДЕНАТА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ ВЕЧЕ КАМЕРНЕ МУЗИКЕ

Гости коцерта:

Проф. Јован Павловић и студенти Одсека за цез Универзитета за науку и технологију у Тронхејму (Норвешка)

Академија уметности (Мултимедијални центар), 29. април 2013.

Након концерта уследио је разговор са гостима из Норвешке, чије гостовање и концерт су реализовани у сарадњи са удружењем „Tutti Srbija“ из Београда.

МАЈ 2013.

„Панонски пут уметности – јачање сарадње и умрежавање високошколских институција у области уметности и екологије“ у оквиру ИПА Програма прекограничне сарадње Хрватска – Србија 2007 – 2013

У мају 2013. започета је реализација пројекта „Панонски пут уметности – оснаживање сарадње и умрежавање високошколских институција у области уметности и екологије“ (The Pannonian Art Path – strengthening cooperation and networking of higher education institutions in the field of art and ecology). Пројекат реализују Уметничка академија у Осијеку, као водећи партнер, и Академија уметности у Новом Саду, као водећи партнер у Републици Србији. Општи циљ пројекта је оснаживање и унапређење постојеће прекограничне сарадње између две уметничке установе како би се подстакао развој прекограничних региона кроз коришћење културних и природних потенцијала Војводине, Славоније и Барање, с обзиром да пројекат обједињује уметнички и еколошки аспект.

У школској 2012/2013. години, активности у оквиру овог пројекта финансијски је подржао Покрајински секретаријат за науку и технолошки развој АП Војводине.

Прва конференција за штампу поводом пројекта одржана је 20. јуна 2013. у Мултимедијалном центру Академије уметности. У наредном периоду је урађена набавка опреме и превозника за пројекат и оформљена Национална радна група коју чине студенти и наставници Академије уметности који ће бити ангажовани на реализацији пројекта.

УЧЕШЋЕ СТУДЕНАТА ГЛУМЕ НА 11. МЕЂУНАРОДНОМ ПОЗОРИШНОМ ФЕСТИВАЛУ У БЕКЕШЧАБИ (МАЂАРСКА), 2 – 6. мај 2013.

Студенти IV године глуме на мађарском и на српском језику учествовали су на 11. међународном позоришном фестивалу у Бекешчаби (Мађарска) у организацији Драмске школе «Харуцкерт Јанош» која делује при Јокаи позоришту у Бекешчаби. Током четири фестивалска дана имали су прилику да размене своја искуства са студентима других драмских факултета/академија из Украјине, Румуније и Мађарске и да представе Академију уметности Нови Сад кроз извођење две представе – Молијеровог *Тартифа* у извођењу студената IV године глуме на мађарском језику у класи професора Ласла Шандора и Плаутовог *Хвалисавог војника* у извођењу студената IV године глуме на српском језику у класи професора Љубослава Мајере.

Учешће студената на Позоришном фестивалу у Мађарској подржао је Покрајински секретаријат за спорт и омладину.

XVII БИЈЕНАЛЕ СТУДЕНТСКОГ ЦРТЕЖА СРБИЈЕ

**Дом културе „Студентски град”, Нови Београд / Велика галерија и Галерија,
7 - 31. мај 2013.**

Отварање: 11. мај 2013.

Дом културе „Студентски град” од 1981. године приређује Бијенале студентског цртежа. Основна замисао ових изложби студентских радова је да на једном месту окупи и прикаже дела будућих академских ликовних и примењених уметника и тако пружи увид у особене рукописе различитих ликовних школа. Чињеница да многи, а нарочито награђени, учесници досадашњих Бијенала студентског цртежа имају истакнута места на савременој ликовној сцени, како код нас, тако и иностранству, потврђује квалитет и репрезентативност ове манифестације.

На Бијеналу студентског цртежа Србије излажу студенти и постдипломци Факултета ликовних уметности из Београда, Факултета примењених уметности из Београда, Академије уметности из Нови Сада, Факултета уметности из Ниша, Факултета уметности из Звечана – Косовска Митровица, Филолошко-уметничког факултета из Крагујевца и Државног универзитета Департмана уметности из Новог Пазара.

Гости Бијенала: Државни академски институт сликарства, вајарства и архитектуре “И. Е. Репин” из Санкт Петербурга, Русија.

Академија уметности у Новом Саду представила је на Бијеналу студентског цртежа Србије радове укупно дванаест студената (Анико Додоњ, Ива Јевтовић, Александар Бунчић, Алекса Туцаков, Нора Месарош, Јелена Прљевић, Немања Поповић, Ибис Ћеримагић, Марија Мандић, Гојко Дутина, Дарко Аћимовић, Ана Вртачник).

СТУДИЈСКО ПУТОВАЊЕ СТУДЕНАТА ПРОДУКЦИЈЕ – ПОСЕТА ЈАДРАН ФИЛМУ У ЗАГРЕБУ (ХРВАТСКА), 13 – 16. мај 2013.

У току основних студија Продукције студенти имају прилику да посете Јадран филм у Загребу и упознају се с разним сегментима филмског процеса. Руководилац студијског путовања је редовни професор Мирко Штарк.

МУЗИЧКО ВЕЧЕ СТУДЕНАТА ГЛУМЕ: THANK YOU FOR THE MUSIC

Академија уметности (Мултимедијални центар), 14. мај 2013.

Програм припремили: др Агота Виткаи Кучера, ванр. проф. и мр Горан Стргар, виши стручни сарадник. У програму учествују студенти свих година Глуме на српском и мађарском језику.

ДРУГИ ФОРУМ ВИСОКОШКОЛСКИХ МУЗИЧКИХ УСТАНОВА / ГОДИШЊИХ РАДИОНИЦА

у оквиру ТЕМПУС пројекта „Увођење интердисциплинарности у музичке студије на Западном Балкану у складу са европском перспективом – InMuSWB“ (2011 – 2014)

Академија уметности (Мултимедијални центар), 14 - 18. мај 2013.

Темпус пројектом InMuSWB, у коме је Универзитет у Новом Саду један од осамнаест партнера, обухваћена је модернизација студијских програма на свим нивоима студија. Шири циљ пројекта је допринос реорганизацији музичког високог образовања у региону Западног Балкана, у складу са актуелним трендовима Европске уније. Академија уметности, као један од факултета Универзитета у Новом Саду, у овом пројекту ангажована је у радним пакетима који укључују: унапређење постојећих студијских програма Музикологија и Етномузикологија (мастер академске студије), организовање курсева целоживотног учења и оснивање Алумни удружења Академије уметности у Новом Саду.

У првој години реализације Темпус пројекта InMuSWB спроведене су следеће активности: редизајнирани су студијски програми Музикологија и Етномузикологија у оквиру мастер академских студија, покренута је Алумни база Академије уметности, набављена је опрема за потребе нових студијских програма (камера, дигитални снимач звука), одштампани су промотивни материјали и публикације и уџбеници којима се унапређује настава и дизајнирани су програми целоживотног учења које је потребно акредитовати.

Редизајнирање студијских програма Музикологија и Етномузикологија на мастер студијама обухватало је увођење нових изборних предмета. Прва генерација студената која студира по овим програмима уписана је школске 2012/2013. године.

У оквиру пројекта, Академија уметности Нови Сад била је домаћин Другог форума високошколских музичких установа / Годишњих радионица. Скуп је реализован у периоду од 14. до 18. маја, када су сви партнери на пројекту боравили у Новом Саду. Осим радних сесија посвећених пројектним активностима, модернизацији студијских програма и међународној сарадњи, програм скупа обухватао је и промоцију издања објављених средствима пројекта (15. маја) и концерт традиционалне музике у извођењу студената студијског програма Етномузикологија Академије уметности у Новом Саду (16. маја). Овом приликом је важно напоменути да је Академија уметности Нови Сад средствима Темпус пројекта InMuSWB објавила следећа издања:

- *Музика XX века* ауторке др Ире Проданов Крајишник;
- *Свадбене песме и обичаји Срба у Кикинди и околини* ауторке Весна Карин, МА;

– *Анализа језика написа о музици – Србија у Југославији, 1946-1975* аутора Милана Милојковића, МА;

– *Музика и медији* др Ире Проданов Крајишник и сарадника;

– *Чари традиционалне музике*, ДВД издање настало у заједничком залагању студената етномузикологије, у класи проф. др Ница Фрацилеа;

– *Мотиви са села* Милоја Милојевића, музикалија коју је уредила Валентина Радоман, МА.

У школској 2012/2013. години је активности у оквиру Темпус пројекта InMuSWB финансијски подржао Покрајински секретаријат за науку и технолошки развој.

ИЗЛОЖБА РАДОВА СТУДЕНАТА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ У ОКВИРУ НОЋИ МУЗЕЈА

ОМАЖ ФРАНКОФОНИМ УМЕТНИЦИМА

Француски институт, отварање изложбе: 18. мај 2013.

Изложба је резултат наградног конкурса који је Француски институт организовао за студенте Академије уметности. Изложбу је отворила Дубравка Лазић, ванр. проф.

ЦЕЗ-ТУРНЕЈА СТУДЕНАТА ИЗ БЕОГРАДА

(Факултет музичке уметности)

и

ГОСТИЈУ СТУДЕНАТА ИЗ ЉУБЉАНЕ

(Музичка академија Универзитета у Љубљани)

Академија уметности (Мултимедијални центар), 20. мај 2013.

Концерт Биг Бенда

Диригент: Хотко Матеј (Љубљана)

Факултет музичке уметности Универзитета уметности у Београду и Музичка академија Универзитета у Љубљани у оквиру партнерства на Темпус пројекту InMuSWB организовали су цез-турнеју студената та два факултета. Турнеја у Србији започела је концертом у Новом Саду.

ДУХ ЈАПАНА У НОВОМ САДУ

(у оквиру манифестације *Дани јапанске културе у Србији*)

Академија уметности (Мултимедијални центар), 27. мај 2013.

Јапанска амбасада у Републици Србији, у сарадњи са Академијом уметности у Новом Саду, организовала је демонстрацију икебана (јапанске вештине аранжирања цвећа), калиграфије (уметности лепог писања) и музичког инструмента кото (јапанска харфа). Демонстрације је извео реномирани јапански мајстор Кихаџиро Нишиура. Композиције на инструменту кото извела је Јамасе Маико.

КУРС САКСОФОНА

Водитељ курса: Ларс Млекуш (Конзерваторијум у Бечу, Аустрија)

Академија уметности (Зграда на Петроварадинској тврђави), 27 - 28. мај 2013.

ПОЗОРЈЕ МЛАДИХ (28. мај – 1. јун 2013) У ОКВИРУ 58. СТЕРИЈИНОГ ПОЗОРА

Софокле *Антигона*

Академија уметности, 29. мај 2013.

Класа глуме на српском језику Јасне Ђуричић, ванр. проф. и Сање Ристић Крајнов, сам. стр. сараднице

Волфганг Хилдесхајмер *Сатови*

Академија уметности, 1. јун 2013.

Класа глуме на мађарском језику Ђерђа Херњака, ред. проф. и Ервина Палфија, сарадника

ЈУН 2013.

ИЗЛОЖБЕ РАДОВА СТУДЕНАТА I, II и III ГОДИНЕ ДЕПАРТМАНА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Изложбени простори Академије уметности (Зграда на Петроварадинској тврђави), 5. јун 2013.

ИЗЛОЖБА ФОТОГРАФИЈА

студената II и III године Департмана ликовних уметности

Нови Сад, Галерија Фото кино и видео савеза Војводине, 7. јун 2013.

УЧЕШЋЕ СТУДЕНАТА ГЛУМЕ НА 20. МЕЂУНАРОДНОМ ПОЗОРИШНОМ ФЕСТИВАЛУ У СИБИУ (РУМУНИЈА), 7 – 16. јун 2013.

На 20. међународном позоришном фестивалу у Сибиу (Румунија), најзначајнијем фестивалу позоришне и извођачке уметности у Румунији, који подстиче креативни дијалог на европском и међународном нивоу, Академију уметности Нови Сад представили су студенти IV године Глуме на мађарском језику у класи проф. Ласла Шандора. Студенти су извели представу *Тартиф* Ж. Б. П. Молијера.

Учешће студената на Позоришном фестивалу у Мађарској подржао је Покрајински секретаријат за спорт и омладину.

**ДАН ОТВОРЕНИХ ВРАТА ЗА СТУДИЈЕ МУЗИКОЛОГИЈЕ
– КОНСУЛТАЦИЈЕ И ПРЕЗЕНТАЦИЈА СТУДИЈСКОГ ПРОГРАМА -
Академија уметности (Зграда на Петроварадинској тврђави), 9. јун 2013.**

Дан отворених врата за кандидате који желе да упишу студије музикологије који је обухватао консултације у вези с пријемним испитом, као и презентацију програма Музикологије и система студирања по правилима Болоњске декларације, реализовала је др Ира Проданов Крајишник, ванредна професорка музикологије.

КОНЦЕРТ НА ДУНАВСКИМ ТАЛАСИМА

у извођењу Хора кларинета Академије уметности

Београд, Задужбина Илије М. Коларца (Музичка галерија), 13. јун 2013.

Нови Сад, Градска кућа, 14. јун 2013.

Будимпешта, Музичка академија „Ференц Лист“, 17. јун 2013.

(наступ у оквиру завршног концерта Будимпештанске академије)

КОНЦЕРТ MARIMBISSIMO!

у извођењу Ансамбла удараљки Академије уметности

(класа: проф. Небојша Живковић)

Нови Сад, Синагога, 14. јун 2013.

**ДИПЛОМСКА ПРЕДСТАВА СТУДЕНАТА IV ГОДИНЕ ГЛУМЕ НА
СРПСКОМ ЈЕЗИКУ**

Српско народно позориште (Камерна сцена), 14. јун 2013. (премијера) и 16. јун 2013. (реприза)

Александар Поповић *Мрављи метеж*

Класа проф. Љубослава Мајера и сарадника Предрага Момчиловића

**ИСПИТНА ПРЕДСТАВА СТУДЕНАТА II ГОДИНЕ ГЛУМЕ НА СРПСКОМ
ЈЕЗИКУ**

Академија уметности (Мултимедијални центар), 16. јун 2013. (премијера) и 18. јун 2013. (реприза)

Д. Дуковски *Буре барута*

Класа Бориса Исаковића, ванредног професора, и Миљана Војновића, вишег стр. сарадника

**ИСПИТ I ГОДИНЕ ГЛУМЕ НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ и ИСПИТ I ГОДИНЕ
РЕЖИЈЕ**

Академија уметности, 17. јун 2013.

Класа: проф. Никита Миливојевић

ИСПИТНА ПРЕДСТАВА СТУДЕНАТА III ГОДИНЕ ГЛУМЕ НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Академија уметности, 17. јун 2013. (премијера) и 19. јун 2013. (реприза)

Клуб „Јонесков брод“

Класа Јасне Ђуричић, ванредне професорке, и Сање Ристић Крајнов, самосталне стр. сараднице

ЗАВРШНА ИЗЛОЖБА РАДОВА СТУДЕНАТА IV ГОДИНЕ ДЕПАРТМАНА ЛИКОВНИХ УМЕТНОСТИ

Галерија Матице српске

Галерија ликовне уметности поклон збирка Рајка Мамузића

Галерија за младе „Мацут“ (СПЕНС)

Свечано отварање: 21. јун 2013. године (Галерија Матице српске)

Пратеће изложбе реализују се у следећим просторима:

Културни центар Новог Сада: Ликовни салон, Клуб „Трибина младих“ и Мали ликовни салон; Галерија ИЗБА; Галерија УПИДИВ-а; Галерија „Око“; Студентски културни центар „Фабрика“ Нови Сад

СМОТРА ИСПИТНИХ ПРЕДСТАВА СТУДЕНАТА ГЛУМЕ У НАРОДНОМ ПОЗОРИШТУ У БЕОГРАДУ, 23. јун 2013.

У оквиру овогодишње Смотре испитних представа студената глуме у Народном позоришту у Београду Академија уметности се представила са две представе: студенти и студенткиње IV године Глуме на српском језику, у класи проф. Љубослава Мајера, извели су дипломску представу *Мрављи метеж* А. Поповића и студенти и студенткиње мастер студија глуме на српском језику, у класи проф. Никите Миливојевића, представу *Животи других – писма себи*.

ЈУЛ 2013.

ИНТРОСПЕКЦИЈА - Изложба студента фотографије

Нови Сад, СКЦ Фабрика, 3 - 8. јул 2013.

Отварање изложбе: 3. јул 2013.

Заједничка тема *Интроспекција* обухватила је радове студената фотографије основних и мастер студија, као и недавно свршених студената Академије уметности у Новом Саду. На преко сто радова приказано је сопствено виђење себе као младе особе и креативца у једном од најлепших, али и најтежих периода живота, када кроз школовање на уметничкој академији треба стасати као креативна личност, али и млада особа.

Изложбу је организовала и осмислила Ивана Томановић, доцент на Академији уметности –Катедра за фотографију, уз подршку колега.

АВГУСТ 2013.

УЧЕШЋЕ СТУДЕНАТА ГЛУМЕ И РЕЖИЈЕ НА 18. ПЕТРОВАЧКИМ ПОЗОРИШНИМ ДАНИМА У БАЧКОМ ПЕТРОВЦУ, 29. август – 1. септембар 2013.

У званичном програму *18. петровачких позоришних дана*, у организацији Словачког војвођанског позоришта, изведена је представа студената глуме Департмана драмских уметности Академије уметности у Новом Саду. Представу *Без поговора* Харолда Пинтера, режирала је студенткиња режије Соња Петровић, у класи проф. Александра Давића.

СЕПТЕМБАР 2013.

ДРУГИ ФОРУМ СТУДЕНАТА МУЗИКОЛОГИЈЕ

Академија уметности, Мултимедијални центар, 21. септембар 2013.

У оквиру Темпус пројекта *Увођење интердисциплинарности у музичке студије на Западном Балкану у складу са европском перспективом – InMuSWB* реализован је Други форум студената Музикологије. На Форуму су своје радове излагали студенти основних и мастер студија музикологије Факултета музичке уметности у Београду и Академије уметности у Новом Саду. Форум је реализован уз финансијску подршку Покрајинског секретаријата за науку и технолошки развој АП Војводине.

СВЕЧАНИ КОНЦЕРТ КЛАСА ПРОФ. СВЕТЛАНЕ БОГИНО И ПРОФ. ВЛАДИМИРА ОГАРКОВА ПОВОДОМ ЗАВРШЕТКА ЊИХОВОГ УМЕТНИЧКОГ И ПЕДАГОШКОГ РАДА У СРБИЈИ

Академија уметности, Мултимедијални центар, 27. септембар 2013.

У Мултимедијалном центру Академије уметности одржан је свечани концерт класа проф. Светлане Богино и проф. Владимира Огаркова, дугогодишњих професора Академије уметности пореклом из Русије, којим је закључен њихов осамнаестогодишњи уметнички и педагошки рад у Србији.

НАСТУП СТУДЕНАТА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ НА СВЕЧАНОСТИ ПОВОДОМ ОТВАРАЊА НОВЕ ЗГРАДЕ РЕКТОРАТА УНИВЕРЗИТЕТА У НОВОМ САДУ

Универзитет у Новом Саду, нова зграда Ректората, 30. септембар 2013.

На свечаности поводом отварања нове зграде Ректората у Новом Саду наступио је Мешовити хор Академије уметности (диригент Божидар Црњански) и Ансамбл ударалки Академије уметности.

АКТИВНОСТИ НА КАТЕДРИ ЗА ЦРТАЊЕ ТОКОМ ШКОЛСКЕ 2012/2013. ГОДИНЕ – РАД НА ПРОЈЕКТУ *КАБИНЕТ МАЛОГ ЦРТЕЖА*

Збирку Кабинета малог цртежа чине три колекције:

1. Поклон колекција;
2. Колекција цртежа професора и сарадника (бивших и садашњих) Академије уметности у Новом Саду;
3. Колекција цртежа најбољих студената од I до IV године основних академских студија,
4. Колекција цртежа најбољих студената мастер академских студија.

Чланови пројекта: Јелена Трпковић, ред. професор и водитељка Кабинета; Вишња Петровић, ред. професор; Биљана Јевтић, самостални стручни сарадник и Драгана Б. Стевановић, виши стручни сарадник.

Активности:

- ангажовање у прикупљању и архивирању збирке Кабинета малог цртежа у архивском орману Кабинета на Катедри за цртање;
- ангажовање у архивирању (у електронској и штампаној форми), фото-документацији и реализацији ДВД издања.

НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА
додељене наставницима и студентима Академији уметности у Новом Саду
школске 2012/2013. године

Назив награде	Датум доделе	Добитник награде	Давалац награде
Прва награда 12-новембарски салон визуелних уметности Краљева	6. XI 2012.	Горан Деспотовски, доцент	Удружење ликовних и примењених уметника Краљева
„Стипендија Узеир Хаџибегић“ за школску 2012/2013. годину	28. XI 2012.	Ђорђе Марковић, III година, студијски програм Композиција; Петар Поповић, III година, студијски програм Дувачки инструменти, модул Флаута; Номи Уташи, мастер студије, студијски програм Клавир.	Влада Републике Азербејџан, коју представља Амбасада Републике Азербејџан у Србији, са седиштем у Београду
Признање за развој маркетиншке мисли (за теоријско, критичко и ауторско деловање у дизајну и његовој примени у маркетиншким активностима)	28. XI 2012.	Мирослав Мушић, доцент	Часопис свет маркетинга <i>Taboo</i>
Прва награда у II категорији	1. XII 2012.	Емилија Минић, IV година, соло певање	XV такмичење соло певача „Никола Цвејић“, Рума
Прва награда у IV категорији и Специјална награда за најбоље извођење композиције домаћег аутора	1. XII 2012.	Никола Баста, IV година, соло певање	XV такмичење соло певача „Никола Цвејић“, Рума
Награда за животно дело	5. XII 2012.	Душан Тодоровић, редовни професор	Удружење универзитетских наставника и научника Војводине
(Равноправна) Награда Сајма кратке електронске форме КЕФ 13	14. I 2013.	Срђан Шаровић, I година, нови ликовни медији Игор Матић, IV година, сликање	Кратка електронска форма КЕФ – Културни центар Рекс, Београд

Награда „Предраг Пеђа Томановић“ за најбоље глумачко остварење на сцени Српског народног позоришта у 2012. години	17. I 2013.	Филиш Ђурић (дипломирани студент глуме) Јелена Ђулвезан, мастер, глума на српском језику /за најбољи успех у току студија/	Задужбина „Предраг Пеђа Томановић“
Искра културе за савремено стваралаштво (додељује се младом аутору до 35 година старости)	22. I I 2013.	Арон Балаж, сам. стр. сарадник, гумац Новосадског позоришта	Завод за културу Војводине
Златна плакета IV војвођанског фестивала харфе	Фебруар 2013.	Јована Бијеле, I година, харфа	Удружење професора харфе Војводине
Сребрна плакета IV војвођанског фестивала харфе	Фебруар 2013.	Јелена Тодоровић, II година, харфа	Удружење професора харфе Војводине
Друга награда у Е категорији	11. III 2012.	Никола Мацура, III година, саксофон	Х међународно такмичење за дуваче „Даворин Јенко“, Београд Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд
Прва награда – лауреат у Д категорији	11. III 2013.	Срђан Пауновић, II година, саксофон	Х међународно такмичење за дуваче „Даворин Јенко“, Београд Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд
Прва награда у Д категорији	11. III 2013.	Данијела Веселиновић, I година, труба	Х међународно такмичење за дуваче „Даворин Јенко“, Београд Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд
Прва награда у Е категорији	11. III 2013.	Никола Ђирић, II година, хорна	Х међународно такмичење за дуваче „Даворин Јенко“, Београд Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд

Прва награда у Е категорији	11. III 2013.	Даниел Варга, II година, тромбон	X међународно такмичење за дуваче „Даворин Јенко“, Београд Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд
Прва награда Трећег међународног фестивала пијанизма (дисциплина Клавир студијских група високошколских установа –облигатни клавир)	17. III 2013.	Александра Марковић, I година Милан Перишић, II година Георгије Црнчевић, II година	Међународни фестивал пијанизма, Сремска Митровица (Музичка школа „Петар Крањчевић“)
Друга награда Трећег међународног фестивала пијанизма (дисциплина Клавир студијских група високошколских установа –облигатни клавир)	17. III 2013.	Емина Тиквицки, I година Наташа Васић, II година Јасенка Јоветић, IV година Владислава Керавица, IV година	Међународни фестивал пијанизма, Сремска Митровица (Музичка школа „Петар Крањчевић“)
Трећа награда Трећег међународног фестивала пијанизма (дисциплина Клавир студијских група високошколских установа –облигатни клавир)	17. III 2013.	Тамара Кнежевић, I година	Међународни фестивал пијанизма, Сремска Митровица (Музичка школа „Петар Крањчевић“)
Плакета „Златна маска“ за ауторски пројекат	25. III 2013.	Представа <i>Животи других – писма себи</i> Академије уметности у Новом Саду, у извођењу студената мастер студија глуме на српском језику, у класи проф. Никите Миливојевића	16. Арт -Трема –Фест, Рума 2013.
Плакета „Златна маска“ за најбољу женску улогу (за улогу у представи <i>Прст</i> Хартефакт фондације и Битеф театра из Београда)	25. III 2013.	Јасна Ђуричић, ванредна професорка, глумица	16. Арт-Трема-Фест, Рума 2013.

Друга награду у IV категорији	7. IV 2013.	Емилија Минић, IV година, соло певање	VI интернационално такмичење соло певача „Бруна Шпилер“, Херцег Нови, Црна Гора
Друга награда IV међународног такмичења гудача	17. IV 2013.	Флавиус Даница, III година, виолина	Музичка школа Ниш
Награда Фондације „Мали принц“ за врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности у школској 2012/13. години	23. IV 2013.	Петар Поповић, Дувачки инструменти и удараљке модул Флаута (Департман музичке уметности) Александар Бунчић, Цртање (МАС) (Департман ликовних уметности) Бранислав Клашња, Монтажа у аудиовизуелним медијима (Департман драмских уметности)	Фондација „Мали принц“, Нови Сад
Прва награда у категорији <i>Пројекат</i> поводом 14. изложбе позоришног плаката у оквиру Стеријиног позорја (за плакат <i>Краљ Лир</i>)	30. IV 2013.	Ана Вртачник, III година, графичке комуникације	Стеријино позорје, Нови Сад
Прва награда у категорији <i>Визуелни идентитет</i> поводом 14. изложбе позоришног плаката у оквиру Стеријиног позорја (за визуелни идентитет фестивала ИНФАНТ 2012)	30. IV 2013.	Јелена Поткоњак, мастер, графичке комуникације	Стеријино позорје, Нови Сад
Прва награда за визуелни идентитет фестивала <i>ИНФАНТ</i> 2013.	30. IV 2013.	Андреа Мереник, III година, графичке комуникације Давид Мареш, II година, графичке комуникације	Културни центар Новог Сада

(Равноправна) Награда XVII бијенала студентског цртежа Србије	11. V 2013.	Дарко Аћимовић, III година	Дом културе „Студентски град“, Нови Београд
Похвала за рад у оквиру XVII бијенала студентског цртежа Србије	11. V 2013.	Нора Месарош, IV година, сликање	Дом културе „Студентски град“, Нови Београд
Похвала за рад у оквиру XVII бијенала студентског цртежа Србије	11. V 2013.	Анико Додоњ, мастер	Дом културе „Студентски град“, Нови Београд
Похвала за рад у оквиру XVII бијенала студентског цртежа Србије	11. V 2013.	Ана Вртачник, III година	Дом културе „Студентски град“, Нови Београд
I награда у V категорији	12. V 2013.	Наташа Рашић, III година, соло певање	(Прво) Међународно такмичење соло певача „Лав Мирски“, Ђсијек, Хрватска
I награда у III категорији	12. V 2013.	Емилија Минић, IV година, соло певање	(Прво) Међународно такмичење соло певача „Лав Мирски“, Ђсијек, Хрватска
Стеријина награда за режију (за представу <i>ЧАРОВИЈАК</i> , Народно позориште Сомбор)	3. VI 2013.	Борис Лијешевић, асистент, редитељ	Стеријино позорје, Нови Сад
Стеријина награда за глумачко остварење (за улогу Ирине Николајевне Аркадине у представи <i>ТАЛЕБ</i> Антон Павлиовича Чехова, режија Томи Јанежич, Српско народно позориште Нови Сад)	3. VI 2013.	Јасна Ђуричић, ванредна професорка, глумица	Стеријино позорје, Нови Сад

Годишња награда Департмана ликовних уметности за најуспешнији уметнички рад студенту IV године основних студија у школској 2012/2013. години Уметничке дисциплине: цртање, сликање, вајање, графика, графичке комуникације, фотографија, нови ликовни медији	21. VI 2013.	Немања Поповић, IV година, за уметничку дисциплину: цртање; Нора Месарош, IV година, сликање; Тамара Драган, IV година, вајање; Дорис Милешевић, IV година, графика; Андреа Мереник, IV година, графичке комуникације; Јована Релић, IV година, фотографија; Марија Мандић, IV година, нови ликовни медији.	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Награда „Велики акт“ за најбоље постигнуте резултате у вајању акта природне величине у школској 2012/2013. години	21. VI 2013.	Дејан Јанков, III година, вајање	Универзитет уметности Академија уметности Катедра за вајарство
Награда „Бошко Петровић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине сликање у школској 2012/2013. години	21. VI 2013.	Јелена Прљевић, IV година, сликање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Награда Уметничке ливнице „Станишић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине вајање у школској 2012/13. години	21. VI 2013.	Тамара Драган, IV година, вајање	Уметничка ливница „Станишић“, Ченеј
Награда за цртеж-студију Фонда „Миливој Николајевић“ у школској 2012/13. години	21. VI 2013.	Младен Стојановић, I година, сликање	Фонд „Миливој Николајевић“, Нови Сад

Награда за цртеж малог формата у школској 2012/13. години	21. VI 2013.	Ђорђе Ђорић, I година, вајање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Награда „Драган Ракић“ у знак сећања на професора Академије уметности Драгана Ракића, за најуспешнији рад из предмета Дигитална слика и из области Нових ликовних медија	21. VI 2013.	Ана Ђелмиш, III година, фотографија	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Награда „Богумил Карлаварис“ (установљена 2012. године) у знак сећања на професора Академије уметности Богумила Карлавариса, истакнутог уметника и педагога, за остварене изузетне резултате из области Ликовне педагогије, у оквиру предмета Методика ликовне културе	21. VI 2013.	Јелена Прљевић, IV година, сликање	Универзитет у Новом Саду Академија уметности
Стипендија за учешће у 23. Међународној летњој академији Праг-Беч-Будимпешта	11 - 25. VIII 2013.	Наташа Рашић, III година, соло певање	Универзитет за музику и извођачку уметност, Беч, Аустрија
Гран при „Наиса“	31. VIII 2013.	Борис Исаковић, редовни професор, глумац	Фестивал глумачких остварења у домаћем играном филму, Ниш



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

Садржај

Теорија уметности и медија

Мишко Шуваковић, *Платформе биоарта* **9**

Јерко Денегри, *Нови моменти око политичког напада на апстрактну уметност почетком 1963.* **20**

Радован Поповић, *Разматрање формално-композиционих карактеристика оријенталистичких слика Паје Јовановића* **27**

Горан Павловић, *Утопијски свет Павела Пеперштајна* **46**

Мирослав Мушић, *Одређење дизајна и његових појавних облика* **58**

Манојло Маравић, *(Не)могућност примене традиционалне филозофије и естетике игре на критичку анализу видео-игара* **69**

Филмологија и театрологија

Драган Стојменовић, *Модел антипокрета: зачудност у телу филма* **78**

Срђан Радаковић, *Анимирани филмови Неопланта филма као колатерарна штета Великог транспорта* **94**

Миљан Војновић, *Елементи социодраме на филму* **106**

Весна Крчмар, *Горски вијенац – прва позоришна представа у Српском народном позоришту 1902. године* **119**

Маријана Прпа Финк, *Биомеханика Мејерхољда /Анализа кроз принцип изостављања у раду глумца на сцени* **132**

Весна О. Марковић, *Хексаметарска појања Војислављева* **142**

Силард Антал, *Изградња телевизијског дома Телевизије Нови Сад* **147**

Музика у науци и пракси

Зарифа Ализаде, *Методолошке основе рада корепетитора* **163**

Смиљана Влајић и Наташа Црњански, *Форма песме у романтизму* **177**

Даниела Весић, *Златни пресек и Фибоначијев низ у музици – особености Бартоковог стваралачког приступа* **198**

Весна Карин, *Плесна пракса Кордунаша у Војводини између традиције и сцене* **210**

Кристина Ковач, *Важни догађаји школске 2012/2013. године на Академији уметности у Новом Саду* **221**

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

“ЦИЦЕРО” Београд

Подршка

Штампање Зборника радова Академије уметности финансијски су подржали Министарство културе и информисања Републике Србије 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 Манојло Маравић. - 2014,
2- . - Нови Сад : Академија уметности, 2014-. - Илустр. ; 24 cm

Годишње. - Лат. и ћир.

ISSN 2334-8666

COBISS.SR-ID 279905031