

# ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

3



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

2015

# Зборник

Универзитет у Новом Саду  
Академија уметности  
Центар за истраживање уметности  
Нови Сад  
2015.

Уредништво: др Весна Крчмар, др Ира Проданов Крајишник, др Наташа Црњански,  
др Драган Стојменовић, мр Мирослав Мушић

Уредник: др Манојло Маравић

Секретар редакције: Кристина Ковач

Рецензенти: др Ирина Суботић, др Зоран Копривица, др Богдан Ђаковић,  
др Живко Поповић, др Марина Војводић, др Предраг Терзић, мр Ливија Јовчић,  
др Љубица Илић, мр Милош Заткалик

*срадова*

# Садржај

Предговор

## Студије филма

Невена Даковић, *Сага о Белој кући* **9**

Миљан Војновић, *Однос филмских и социјалних улога у докудрами на примеру редитељске методологије Желимира Жилника* **23**

Драган Стојменовић, *Биомеханика Др Департута* **36**

Силард Антал, *Визуелна анализа музике у функцији музичког спота* **47**

## Теорија и историја уметности

Радован Поповић, *Уметничко дело као манифестација форме-формалистички материјализам у теорији уметности* **57**

Мирослав А. Мушић, *Дизајнерске праксе друге половине 20. века: Новосадски културни плакат* **75**

Владимир Димовски, *Дадаистички манифест Тристана Царе из 1918.* **94**

## Театрологија

Весна Крчмар, *Позориште као документ нашег времена* **103**

Маријана Прпа Финк, *Утицај Мејерхољдове биомеханике на позориште xx века- принцип еквивалентности* **116**

## Музика у науци и пракси

Милица Стојадиновић, *Пучинијев откључани глобус- Пучинијеве хероине од Далеког истока до Дивљег запада* **131**

Елизабета Видицки, *Примена клавира у процесу интонирања тонално лабилне и вантоналне мелодике у настави солфеђа* **145**

*Преглед важних догађаја у школској 2013/2014. години на Академији уметности Нови Сад*, Кристина Ковач, Кристина Копрившек и Бојана Борковић **160**



# ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ

## *Предговор*

Претходну годину, од како је почело припремање броја који је пред Вама, обележили су разговори чланова Центра за истраживање уметности и редакције Зборника о могућим концепцијама часописа и проширивању уредништва. Сви разговори, дискусије и конструктивни предлози допринели су значају Зборника, јер је постао центар сакупљања научних капацитета Академије уметности око којег из године у годину гравитира све већи број људи. Постигли смо да Зборник постане место где се у критичким разматрањима суочавају или прожимају различите идеје.

Обе објављене свеске (први и други број) достављене су у штампаној и електронској форми у Репозиторијум Народне библиотеке Србије, па је тако отпочео национални мониторинг квалитета Зборника као периодичне научне публикације и тиме је конституисана добра основа за његову даљу надградњу и унапређивање.

Трећи број је задржао концепцију објављивања радова из области теорије, филозофије, историје уметности, теорија медија, студија филма, естетике, театрологије и музикологије. Структура ове свеске је организована према четири области хуманистичких наука: Студије филма (4 рада), Теорија и Историја уметности (3 рада), Театрологија (2 рада) и Музика у науци и пракси (2 рада).

Као и претходна два броја, које су отворили текстови истакнутих теоретичара уметности, и овај отвара чланак „Сага о Белој кући“ др Невене Даковић редовне професорке са Факултета драмских уметности у Београду и једне од најеминентнијих теоретичарки филма.

*Др Манојло Маравић, главни уредник*



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ



**Nevena Daković**

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Fakultet dramskih umetnosti

Katedra za teoriju i istoriju

Originalni naučni rad

UDC 791.633-051:929 Capra F. R.

32(73)(091)

791(73)(091)

## Saga o Beloj kući

*Velika načela ne iščezavaju kada jedanput izađu na svetlo dana. Ona su tu: samo morate ponovo da ih ugledate.*

*(Gospodin Smit u Senatu, 1939)*

*Apstrakt.* Frenk Kapra je iskazao zahvalnost za ostvareni imigrantski san, stvorivši sjajni filmski mit o američkom političkom sistemu kao „imanentno dobrom” kada je u rukama časnih i poštenih. Njegove „moralne bajke”, „fantazije dobre volje”, prepune vere u obnovu starih-novih principa, tvore složeni odraz idealizovanog amerikanizma tridesetih godina prošlog veka koji je postao temelj reprezentacija američkog političkog sistema. *Capraesque* narativ – „kao mešavina optimizma, humora, patriotizma, a za one koje zaista razumeju njegov rad (i) mraka, očaja i potrebe da se borite za stvari do kojih vam je stalo...” (Bassinger, 1982: 48) – satkana od sveameričkih vrednosti, figura običnih ljudi,<sup>1</sup> istorijskih likova, mita demokratije produžava se beskrajnom mrežom intertekstualnih tragova u filmskoj i TV-produkciji. Praćenje linija razvoja – kroz političku melodramu, melodramsku politiku i političku sapunicu – vodi od Kapre do serija *Zapadno krilo* (*The West Wing*, 1996-2006); *Kuće od karata* (*House of Cards*, 2013-2015) i *Državne Skeretarke* (*Madame Secretary*, 2014- ); od obuhvatne *Vašingtonske razglednice* (*Gospodin Smit u Senatu/Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) do žižnih prostora Bele kuće; od Kaprine komedije do sage borbe protiv terorizma predvođene predsednikom i običnim i obučanim američkim građanima (*Napad na Belu kuću / White House Down*, 2013, Roland Emmerich).

**Ključne reči:** Bela kuća, reprezentacija, američka politika, film, TV

1 To je formula narativnih elemenata koja se nalazi i u biografijama autora filma – Frenka Kapre i Slavka Vorkapića, „majstora montaže” – i likova fikcije poput g. Smita. Uporediti Daković 2006 i 2014.

*Washington Revisited*

Nove slike Vašingtona, istorijskog *cityscape*, Bele kuće i figura američkih predsednika koji posmatraju sa portertea ili uživo hodaju hodnicima i sede u *Oval Office*, utemeljene su na, nesumnjivo, optimističnim Kaprinim kadrovima, ipak lako zasenjenim duhom Depresije i *New Deal*a. Dok tomovi knjiga jednoglasno govore o „hvalospevu populizmu” (Richards 1976, Lindholm and Hall 2000, Poague 1975, Carney 1986) istorijski kontekst donosi oprečna iščitavanja u nerazmrsivim odnosima tradicije reprezentacije i savremenog političkog sistema. Inicijalno značenjsko čvorište je montažna sekvenca, *Vašingtonska razglednica*<sup>2</sup> iz filma *Gospodin Smit u Senatu*, koja opisuje prvi susret naivnog provincijalca, pravovernika gospodina Smita s Vašingtonom i njegovim znamenitostima. Spomenici i zdanja Bele kuće, zgrade Vrhovnog suda ili groblja Arlington ambivalentni su znaci amerikanizma i demokratske tradicije, ali i večno političkom korupcijom ugrožene prestonice i nacije. Uvrežena predstavljачka dihotomija obuhvata polarizovani *Zeitgeist* tridesetih: razočaranje aktuelnim trenutkom, bezobzirnošću urbane džungle i veru u prošlost/budućnost materijalizovane u istorijskim građevinama.

U gustom tekstu *Gospodina Smita* – u čiju detaljnu analizu se neću upuštati<sup>3</sup> – nemoguće je odvojiti mitsku od oficijelne verzije kao i istoriju kulture od istorije žanra. U sekvenci instant stvorenog mita nacionalne prošlosti, dvostrukim manevrom, Kapra „izmišlja tradiciju” – tradiciju predstavljanja i onu istorijsku. Ponavljajući vašingtonske pejzaže, formalizovane kao u istorijskom kompendijumu, film formuliše tradiciju; oživljava epohe, mitove i populistički ritual u kome mali čovek pobeđuje bezobzirne i pokvarene, a koga prepoznaju svi časni i nevini građani spaseni sopstvenom dobrotom.

U holivudskom nasleđu Kaprina zaostavština traje na dva načina. Prva, malobrojnija grupa su naslovi koji nastaju kao *hommage*, *remake*, posveta političkoj viziji ponavljajući poznatu imagologiju. U holivudskom izmišljanju/ zamišljanju Vašingtona, Kaprin stil je prepoznatljiv kroz indirektne odjeke (*Bili Džek ide u Vašington* / *Billy Jack Goes to Washington*, 1977, Tom Laughlin; *Junak* / *Hero*, 1992, Stephen Frears) kao i direktne rimejke (*Gospodin Dids* / *Mr. Deeds*, 2002, Stephen Brill; TV serija *Gospodin Smit u Senatu* / *Mr. Smith Goes to Washington* 1962–1963). Devedestih, poslužio je kao inspiracija epizode Simpsonovih *Gospodica Liza u Senatu* / *Mr. Lisa Goes to Washington*, a u rodno invertiranoj formi – liku naivne, ali izvesno ambiciozne plavuše u filmu *Pravna plavuša 2* (*Legally Blond 2: Red, White and Blond*, 2003, Charles Herman Wurmfeld). U filmu *Američki predsednik* (*The American President*, 1995, Rob Reiner) Aneta Bening (Annette Benning) ulazi u Belu kuću, izjavljujući da se oseća baš kao gospodin Smit. U filmu *15 minuta* (*15 minutes*, 2001, John Herzfeld)

2 Sekvenca se vodi i pod naslovom *Linkolnov memorijal*.

3 Za više videti Daković 2006.

dva ruska mafijaša ulaze u SAD, ironično citirajući Kapru u odgovorima na pitanja pasoške kontrole. U Altmanovom viđenju Holivuda, filmu *Igrač* (*The Player*, 1992), Tim Robins (Tim Robbins) prihvata nagradu i ne može da odoli a da ne citira Kapru.

Druga grupa su filmovi utemeljeni na Kaprinoj viziji Vašingtona kao jedinici mitsko-političkih narativa o usponu i krizi demokratije. Zamišljeni grad izlistava udžbenik povesti, čuvajući mit, dok Vašingtonska slikovnica zatvara savršeni vremenski krug. Istorijski pejzaž grada omogućuje junaku posetu prošlosti, suočavanje sa sadašnjicom i nadu u budućnost. Kuće i spomenici, reči i zvuci grada su dinamičan iskaz većitih morala i pouka iščezlog vremena kome će se ljudi u danima krize okrenuti. Vremenska dimenzija dobija prostornu realizaciju, dok prostor i zdanja grada stiču vremensku egzistenciju. Kao evokacija idioma većitog amerikanizma, naspram problema sadašnjice, sekvenca savija linearno u kružno vreme. Kružno vreme bez problema pretvara (i)storiju u mit koji će postati uzor, prizivan u vreme potrebe.

Potruga u *Nacionalnom blagu* (*National Treasure*, 2004, Jon Turteltaub) prepliće simboličke evokacije otaca osnivača, potragu za stvarnim blagom i potvrdu evropskih temelja američke demokratije. U *Nacionalnom blagu 2: Knjiga tajni* (*National treasure 2: The Book of Secrets*, 2007, Jon Turteltaub) put preko misterioznog dnevnika Džona Vilksa Buta, ubice Abrahama Linkolna, vodi do poseda blaga planete, potvrđujući američku nadmoć u svakom pogledu. Linkolnov memorijal je mesto učenja i divljenja u filmu *Nikson* (*Nixon*, 1995, Oliver Stone) kada, u emotivnom magnovenju, predsednik konačnu odluku o ratu u Vijetnamu donosi posle posete spomeniku ispunjenom buntovnim studentima. Parodija istog je u filmu *Tim Amerika: Svetska policija* (*Team America: World Police*, 2004, Trey Parker) kada junak tokom vašingtonske ture doživljava epifaniju na istom mestu. Logično, Spilbergov *Lincoln* se okončava pretapanjem predsedničkog lika u lice statue.<sup>4</sup> Omiljeni ritual američkog predsednika – prva i poslednja scena filma – u *Napadu na Belu kuću* je preletanje predsednikove letilice pored Memorijala, dok se profili nekadašnjeg i sadašnjeg velikana prostorno preklapaju kao metafora kontinuiteta političko-demokratske tradicije, gde prošlost podučava budućnost. Na čelu zemlje koja nudi jednake mogućnosti svakom uvek je „Čovek iz naroda, biran voljom naroda da vodi narod.”

Lik Predsednika, neodvojiv od Bele kuće i topografije glavnog grada<sup>5</sup>, korišćen je na razne načine<sup>6</sup>. Ponekad je Predsednik glavni junak (*Dejv / Dave*, 1993, Ivan Reitman;

4 Biografija Abrahama Linkolna pojavljuje se na filmu još od Grifitovog *Abarhama Linkolna* (*Abraham Lincoln*, 1930) preko Fordovog *Mladog Linkolna* (*Young Mr. Lincoln*, 1939), koji je i tema drugog dela znamenitog uvodnika *Cahiers du Cinema* / *Ideologija / Kritika* (*Cinema / Ideology / Criticism*, 1969).

5 Iako pomalo neprimerno, neophodno je pomenuti simboličko, skoro ritualno uništavanje Vašingtona u apokaliptičnim filmovima (*Dan nezavisnosti, Kometa, Dan posle sutra / Day After Tomorrow*, 2004, R. Emmerich); *Rat Svetova / War of the Worlds* (2005, S. Spielberg; 2012, Joe Pearson).

6 U Kaprinim filmovima figura aktuelnog predsednika je upadljivo odsutna, ali brojna pojavljivanja predsednika prošlosti nadoknađuju manjak.

*Američki predsednik; Nikson; Moji dragi Amerikanci / My Fellow Americans*, 1996, Peter Segal; *Vazduhoplov Jedan / Air Force One*, 1997, Wolfgang Petersen; *Napad na Belu kuću, Pad Olimpa / Olympus has Fallen*, 2013, Antonio Fuqua); amblem epohe (*Forest Gamp / Forrest Gump*, 1994, Robert Zemeckis); ili traumatično sećanje tajnog agenta koji nije uspeo da ga spase (*Telohranitelj / The Bodyguard*, 1992, Mick Jackson; *Poslednji skaut / The Last Boy Scout*, 1991, Tony Scott; *Na liniji vatre / In the Line of Fire*, 1993, Wolfgang Petersen; *Pad Olimpa*). U akcionim filmovima i filmovima katastrofe neizbežna je pojava s aurom mitskog uzora koji deli sudbinu nacije (*Dan nezavisnosti / Independence Day*, 1996, Roland Emmerich; *Kometa / Deep Impact*, 1998, Mimi Lederer, 2012, 2009, Roland Emmerich), ali preuzima i aktivnu ulogu u sopstvenom i nacionalnom izbavljenju (*Napad na Belu kuću, Pad Olimpa*). Njegova figura saobražena je veri Smita – „govornika koji zastupa hiljadu stvari” – da je sve dobro ako je „dečko izviđač” u Ovalnoj sobi. Konačni prilog razvijajućoj tradiciji – koji otvara i novo poglavlje – jeste film *Batler* kao priča o „crnoj” Americi u Beloj kući, iskazana i kroz konsekventni kontrast boja.

*Batler* je inspirisan istinitom storijom – objavljenom u *Washington Postu* prigodom Obaminog prvog izbora za predsednika– Judžina Alena (Eugene Allen), crnog batlera koji je trideset četiri godine služio u Beloj kući. Trenutkom nastanka, film je zgodno obeležio liniju uspona afroamerikanaca od posluge do glave kuće i rezimirao (i)storiju života sina radnika u polju koji je na kraju počasni gost na večeri na državnoj večeri. Priča o životu Sesila Gejnisa (Forest Whitaker) postaje hronika pedeset godina istorije, civilnih pokreta, borbe za rasnu ravnopravnost i mandata čak osam predsednika – od Dvajta Ajzenhauera (Dwight Eisenhower), preko J.F.K, Niksona, Regana (Ronald Reagan) do Buša (G.W. Bush) (Sragow, 2013). Sesilovo nenametljivo i nedelatno prisustvo (*Ništa ne vidiš, ništa ne čuješ samo služiš*)<sup>7</sup>, kao glavna tačka gledanja, vezuje borbu za građanska prava i imperijalna predsednikovanja, dajući herojski (od)sjaj životima i delima vođa. Zahvaljujući tome, iako „zatečeni” u neprimerenim oklevanjima, predsednici ipak dobijaju auru vođe slobodnog sveta. Ajzenhauer razmatra kako da razreši spor o upisu afroamerikanaca na koledž; J.F.K. gleda na televiziji hapšenje i odvođenje crnih demonstranata na Jugu; Lindon Džonson je obuzet idejom zakona o građanskim pravima; a Ričard Nikson raspravlja o pokretu Crnih pantera. Ronald Regan prati zbivanja oko aparthejda u Južnoj Africi. Nasuprot prividnoj angažovanosti glavnog stanara Bele kuće, Sesil je pasivni svedok – *tag line* filma je *Jedan tihi glas može da pokrene revoluciju* – koji se ni u slučaju raskola u sopstvenom domu i porodici ne postavlja drugačije. Bespomoćnim i trpeljivim stavom postaje melodramski junak koji čeka da bude spasen kroz borbu, žrtve (u Vijetnamskom ratu gine mu jedan sin) ili uspehe drugih. Stariji sin, Luis (David Oyelowo) obrazovana je, borbena crna Amerika u usponu, čija je borba krunisana Obaminim dolaskom u Belu kuću, a u filmu trenutkom

7 Naglašeno crnom pojavom – kao i većine posluge – u belom svetu Bele kuće

spajanja javnog i privatnog u jedinstveni *happy end* (Berardinelli, 2013). Pozicija začuđenosti i nerazumevanja ili neviđenja govori u prilog često navođene sličnosti sa naratorom-očevicom u filmu *Forest Gamp*<sup>8</sup> ili sa submisivnom mimikričnošću i kamleonsvom *Zeliga* (*Zelig*, 1983, Woody Allen).

Patrizizam i romansa, politika i patetični etos režanrifikovani su u političku melodramu ili melodramsku politiku. Politička melodrama definiše uže tematsko polje etabliranog žanra; preslikavanje i izmeštanje žanrovske strukture i svetonazora u svet politike. Procvat melodramske imaginacije na fonu američke istorije koja seže do američke revolucije i Građanskog rata, potvrđuje imanentnu vezu melodrame i revolucionarnog istorijskog konteksta. U kapitalnom delu Piter Bruks (Peter Brooks 1976, 1995) prati razvoj melodrame – kao omiljenog žanra buržoazije koja dolazi na vlast – od 1789. godine i potonjim dekadama (re)definisanja instanci nove vlasti. Studije slučaja pripadaju pozorišnoj produkciji perioda 1800–1830, ali se razvijaju iz popularne književnosti i utiču na njene žanrove, pre svega različite vrste romana.<sup>9</sup> Spuštanje gravitacijskog težišta tragedije – urođeno melodrami kao baluhatijevskoj posrnulog tragediji građanskog doba – naglašava „zemaljski karakter” melodrame koja se odriče psihološkog sukoba unutar lika zarad predstavljanja večite borbe dobra i zla u svakodnevici. Kao simbioza strukture teksta i kulturnog konteksta, melodrama je sredstvo afirmacije novog društva lišenog aristokratskih principa; polje „otkrivanja, prikazivanja i postizanja učinkovitosti moralnih načela u eri desakralizacije” (Brooks, 1995: 15) u eri vlasti običnog čoveka i demokratski izabраних političких представника. Dakle, američke filmsko-melodramske političke forme možemo podvesti i pod Eskenazijev (2010) termin nove melodrame koji on, istini za volju, koristi za TV sapunice konstatujući

„nova melodrama podjednako je pogodna forma za predstavljanje problema modernog doba, kao što je bila klasična melodrama s početka XIX veka, kojom se bavio Piter Bruks. Nova melodrama ne bavi se svetom bez boga, već svetom u kome ne postoji opšta saglasnost o pitanju političких ставова i identiteta.“

(Eskenazi, 2013: 74)

U ovom slučaju umesto saglasnosti stoji produktivna suprotstavljenost koja maskira suštinsku bliskost političких деловања za dobrobit zemlje i naroda, artikulisana kroz tri vrste teksta: političku melodramu, melodramsku politiku i političku sapunicu. Politička melodrama u strogom smislu – bez uobličеног акционо-авантуристичког заплета „u kome junaci više nisu bića sputana sopstvenom čistotošću, već su naučili da delaju

8 Melodramsko mešanje privatnog i javnog je ostvareno prelamanjem javne istorije kroz prizore u Beloj kući – kada, za razliku od *Foresta Gampa*, film ne pribegava arhivsko-dokumentarnim snimcima – i privatni život obeležen Luisovom borbom.

9 Za više videti Daković (1995).

kako bi ponovo uspostavili dobro“ (Eskenazi, 2013: 79) – vrlo je retka. Pored naslova poput *Dejva* ili *Američkog predsednika* – sumnjivo bliskih prvoj vrsti – u političke melodrame bez oklevanje može se ubrojiti Stounova predsednička trilogija. *JFK, Nikson i W* (W, 2008, Oliver Stone) koriste uniformnu kombinaciju biopika i melodrame. U *JFK* melodrama je privatni život istražitelja (Kavin Costner), odnosno mit najmlađeg predsednika koji je žrtva zavere. U *Niksonu i W* politički potezi predsedničkih figura, objašnjeni su kao podsvesno iznuđena frejdrovska kompenzacija nesretnog detinjstva, edipalne težnje nadmašivanja očeva ili frustrirajuće siromašnog porekla. Melodrama je najmanje uspela u priči o Bušu, kako zbog očiglednih rediteljevih antipatija, tako i zbog odsustva vremenske distance, ali i manjka obuhvatnosti priče. Druga vrsta, melodramska politika – priča *real* politike, natopljena melodramskim sentimentima – označava veliku grupu filmova različitog određenja uz tek započetu režanifikaciju. Tako su Kaprine romantične, *newdealovske* komedije dopunjene naglašenom melodramskom linijom zapleta koja određuje i politički *happy end*.

Svet politike sa obećanjem boljeg života i srećnog kraja – akcentovanih u govorima izbornih kampanja – koji se stalno strateški odlaže u stvarnosti, dobija svoje efemerno razrešenje instant željenim ishodom u fikciji TV serije. U *real* političkom životu, dolazak na vlast ne obezbeđuje ispunjenja obećanja koja su data tokom kampanja (kao perioda zapleta i sanjarenja) već pre njihovo izneveravanje i odlaganje uz produžetak napetog melodramskog iščekivanja (nade koja čini život). Rasplet krize nosi moralnu ocenu promene kao rešenje problema stvarnosti. Politička sapunica, kao posledica transfera poznatih tema na TV ekrane, nastavlja da se bavi spektakularizacijom politike i života prvog čoveka slobodnog sveta.

### *Levo i desno krilo*

Kapriini mitovi i snovi prelomljeni kroz ličnu optiku, očajanje i nadu doba, zabeleženi su u rascepljenom portretisanju američkog političkog sistema u ekranskim fikcijama koje se pored navedene, nezgrapne i neekskluzivne podele prema žanrovskim oblicima mogu podeliti i prema tipu ideologije reprezentacije. Jedan pravac je idealistički, zasićen romansom, melodramom, političkim i nacionalnim *happy endom*; utemeljen na legendi o Zlatnom dobu i populističkoj galeriji u kojoj je slobodni, neumorni J.F.K. inspiracija za moralno besprekorne i časne junake *Dejva*, *Američkog predsednika*, *Dana nezavisnosti*, itd. Sastojci demokratske utopije su: slava i nada nacije, čuvara svetske demokratije, uz populističko geslo *help thy neighbour* i samopomoći.

Na drugoj strani, Smitovo razočaranje najavljuje skepticizam i mračnu viziju oblikovane dekadama koje će uslediti – četrdesetim godinama prošlog veka, HUAC-om i frenetičnom borbom protiv terorizma posle 11. septembra. Ovaj model opisuju korupciju, gubljenje iluzija nakon Votergejta i Vijetnama; obeležen je dubokim



cinizmom i odricanjem idealizma (*Zavera senki / Shadow Conspiracy* (1997, George P. Cosmatos); *Državni neprijatelj / Enemy of the State*, (1999, Tony Scott); *Bulvort / Bulworth*, (1998, Warren Beatty); *Ubistvo u Beloj kući / Murder at 1600* (1997, Dwight H. Little)), kao i strahom za život na sopstvenoj teritoriji, osećajem ugroženosti ne samo izvan (*Jaganjci i lavovi / Lions for Lambs* (2007, Robert Redford); *Katanac za bol / The Hurt Locker*, (2008, Kathryn Bigelow); *Tajna operacija / Zero Dark Thirty*, (2012, Kathryn Bigelow) već i unutar granica zemlje (*Svi naši strahovi / The Sum of All Fears* (2002, Phil Alden Robinson); *11'09"01 September 11* (2002); *WTC/World Trade Center* (2006, Oliver Stone); TV serija *Domovina / Homeland* (2011–2013)). Epoha posle 1997. godine donosi priče o skandalima Klintonovog drugog mandata – *Osnovne boje (Primary Colors*, 1998, Mike Nichols); *Lažju protiv istine (Wag the Dog*, 1997, Barry Levinson); *Bulvort* – a novom milenijumu talasfilmova o izbornoj groznici – *Protivkandidati / Running Mates*, (2000, Ron Lagomarsino); *Takmičar / Contender*, (2000, Rod Lurie) – što će svesrdno preuzeti različite TV serije kao sporednu narativnu liniju.<sup>10</sup>

Efemerna otelotvorenja, tj. aktuelni predsednici mogu da budu problematični pojedinci, da dođu do *impeachmenta* ili odu sa vlasti, ali njihova pojedinačna sudbina nikada ne uspeva da okalja samu instituciju.<sup>11</sup> Koncept superiorne moći dopunjen je geslom pravde gde niko nije nedodirljiv ili van njenog domašaja, pa i predsednik mora, ako je kriv, da bude (u ime naroda) izveden pred sud (*Jasna i prisutna opasnost / Clear and Present Danger* (1994, Phillipe Noyce); *Apsolutna vlast/Absolute Power* (1997, Clint Eastwood); *Protivkandidati; Air Force 1*). Iako bi bilo previše jednostavno dve vizije prevesti u političko demokratsko i republikansko opredeljenje, partijska pripadnost glavnih figura daje neke argumente za to.<sup>12</sup> Prelaskom na televiziju, granica dva obrasca postaje sve nejasnija, dok izabrane serije – *Zapadno krilo, Vrhovni zapovednik (Commander in Chief*, 2005, Rod Lurie), *Skandal (Scandal*, 2012, Shonda Rhimes), *Političke životinje (Political Animals*, 2012, Greg Berlanti), *Državna Sekretarka – uglavnom konzervativnom, mainstream* režijom kao standardom daju

10 Odjeke izbornih kampanja nalazimo u različitim TV serijama *Beverli Hills* (Beverly Hills, 1990–2010), *Momci sa Medisona (Mad Men*, 2007), *Dobra supruga (The Good Wife* 2009- ), *Gazda (The Boss*, 2011).

11 Nasuprot tome u nekadašnjim zemljama socijalističkog bloka, predsednik je vezan za kult ličnosti (Tita, Čaušesqua, Živkova itd.) i poistovećivan je sa ljudima koji su doživotno bili na funkciji. Predsednik SFRJ je samo Josip Broz, a posle njegove smrti sama institucija prestaje da postoji, jer je smenjuje kolektivno predsedništvo s rotirajućim predsedavajućim. Posle kratkog vremena kolektivne vlasti i sama zemlja nestaje.

12 Tokom kriza otvara se prostor za afirmaciju republikanaca kao podjednako konstruktivnih likova, pa i levo i desno krilo delaju za dobrobit i slavu zemlje. U prilog tvrdnji govori na kraju simpatični lik republikanca vođe većine, Natanijela Tempeltona (Donald Sutherland) – u seriji *Vrhovni zapovednik* – koji prelazi put od apsolutnog neprijatelja do prihvatanja predloga da joj bude potpredsednik; ili nekadašnjeg šefa kabineta (Harry Lennix) republikanskog predsednika koji na istoj funkciji ostaje na molbu nove vrhovne zapovednice.

podršku ideološko-političkom sistemu, nastavljajući globalni mit.<sup>13</sup> Sama politička pripadnost Predsednika – koji je demokrata sa etičkim problemom i skandalom na vidiku (*Zapadno krilo*, *Kuća od karata*), nezavisni kandidat (*Vrhovni zapovednik*) i vrlo retko republikanac (*Skandal*; predsednik za jedan dan u *Vrhovnom zapovedniku*; predsednik koji nestaje na početku iste serije) podvlači nespornu uzornost funkcije kao institucije najvišeg reda. Serije govore i o krizi gde predsednik trijumfuje nad ličnom nedoumicom (*Zapadno krilo*); a najdalje u ispitivanju neizvesne moralnosti odlazi serija *Skandal*<sup>14</sup>, spajajući izbornu prevaru, ubistvo i predsedničku preljubu koja preti razvodom braka u stalno eskalirajućoj krizi. Oni su vođeni geslom da „istraju, čine najbolje što mogu, uvek nastoje da učine pravu stvar” i sačuvaju večne ideale neizmenjene *real* politikom. Čak i u izrazito prodemokratskoj seriji *Zapadno krilo* (zbog čega je nazvana i *Levo krilo/Left Wing*) republikanci nisu bezuslovni nitkovi ni antagonisti, već jednostavno skoro aristotelovski junaci s manom i pogreškom. Sorkin (2000) objašnjava:

„Junaci imaju mane, naravno, jer u drami moraju da postoje junaci sa manama. Ali oni, svi oni, ostavili su po strani mnogo primamljivije strane života u korist javnih državnih službi. Oni nisu posvećeni i odani samo Predsedniku već činjenju dobrog. Serija je vrsta ljubavnog pisma državnoj službi. Ona slavi naše institucije vlasti.”<sup>15</sup>

### *Politička sapunica*

U političkoj sapunici, gledaoci su svedoci priče o začudnom ispunjenju poetske, religiozne i etičke pravde, o borbi, žrtvovanjima koja stvaraju junake, naciju, budućnost i sretan ishod, a nadasve idealnog Predsednika. Inicijalni obrazac je američka serija, nastala prema ideji Arona Sorkina (Aaron Sorkin), o dva mandata američkog demokratskog predsednika – Džeda Bartleta (Martin Sheen). Iako je otelotvorenje

13 Upor. sa određenjima holivudske podrške američkom konzervativnom političkom sistemu predočenom u članku „Film/Ideologija/Kritika” (”Cinema/ideologie/critique”, 1969). Skopofilijska pozicija gledaoca analogna je njegovom socijalnom identitetu društvenog oslonca, te centralnoj i bezbednoj poziciji u društvu koje – samim tim – ne treba menjati, jer je najbolje od svih mogućih. U tom smislu korpus serija tipičnih likova, strukture tema nametnutih političkim kontekstom, jasnog narativnog mehanizma kao dobro upakovni i skrojeni tekstovi ukazuju da nije reč samo o uspešnim serijama već i o uspešno plasiranoj i podržanoj ideologiji.

14 Prototip junakinje je članicom Bušovog kabineta Džudi Smit (Judy Smith), koja je izvršni koproducent serije.

15 Efikasnost modela popularnih političkih sapunica potvrđena je neskrivenim kopiranjem američkih obrazaca u evropskim serijama poput *Premijerke* (*Borgen*, 2010) ili amerikanizacijom retkih evropskih obrazaca kao što je *Kuća od karata* (*House of Cards*, 1990). Na drugoj strani invertirana situacija figurira u seriji *Tiranin* (*Tyrant*, 2014-) o „izvozu demokratije” u kombinaciji operacije CIE i lične inicijative. *Parter familias* (Adam Ryner) prosečne američke porodice i potomak vladarske porodice bliskoistočne države Abudin želi da oslobodi zemlju tiranije njegovog brata (Ashraf Bahrom). Tvorac ove serije je inače Gideon Raff, koji potpisuje i izraelski original *Ratni zarobljenici* (*Hatufim*, 2009-2012) serije *Homeland* (2012-2014).



fantazije o idealnom ocu nacije<sup>16</sup> životnost mu je data tek pobeđnom nad problemima. Bartletovo prinošenje žrtve (*Dve katedrale / Two Cathedrals*, 2001) na pres-konferenciji donosi iskupljenje i drugi mandat u Beloj kući. Trenutak odluke je trenutak *excessa* – dolazak po oluji prati pesma *Brothers in Arms* i potreseni junak (stežući pesnice u džepovima sa kapima kiše koje se cede niz blede lice i uz grmljavinu i buku novinarskih pitanja, koja se odsečno pretvaraju u tišinu) – koji demonstrira najviše etičke principe, istinoljubivost i prava svakog na istinu. Ženstvenije i suzdržanije rešen je sličan trenutak krize, prvo zvanično obraćanje novog *Vrhovnog zapovednika*, tokom koga nestaje tekst sa ekrana pa je Mekenzi (Ginna Davies) prinuđena da nastavi govor napamet i iskreno iz srca izgovara pripremljeno.

Nacionalna melodrama razvija se kroz uporedne linije političkog života na raznim nivoima od države do Predsednikovog (ali i drugih likova iz okruženja<sup>17</sup>) privatnog i porodičnog života. Na taj način politička sapunica ponavlja obrazac razvoja pozorišne melodrame 19. veka gde se „ukrščaju i javni sukobi i privatne drame” dok podela na javnu i privatnu sferu postaje doktrina buržoaskog društva. Prelamanje priča obezbeđuje lakšu gledalačku identifikaciju, emotivno svesrdno a racionalno neupitno prihvatanje političkih stavova „dobrog čoveka, predsednika”. Politička propaganda „kupljena” maksimalnom emotivnošću, gledalačkom participacijom i transferom utemeljenim na hipertrofiranom, a samim tim instrumentalizovanom iskazu podržava „imperijalno predsednikovanje”. Sam termin, u prvom trenutku je optužba zbog korišćenja snage i moći institucija vlasti da bi se lične vrednosti pojedinaca nametnule kako ostatku nacije (koji se sa istim ne slaže) tako i ostatku sveta. Razradom postaje odrednica melodramsko-političkog rada teksta, gde je predsednik ideal razuma, mudrosti i etičnosti. Na kraju poslednje epizode IV sezone *Zapadnog krila* – „Dvadeset peti” („Twenty Five”, 2003) – predsednik Bartlet se povlači sa mesta dok se ne reši otmica njegove ćerke. Pored nesigurnosti najbližih saradnika u ispravnost odluke, demokratska javnost jasno zamera neutemeljeno odricanje od imperijalnog predsednikovanja – položaja najmeritornijeg za odluke koje svi prihvataju.

Prikazivanje oca nacije i porodice u istoj figuri, daje obrise dinastičke porodične sage koja odstupa od političkih premisa. „Postoji velika tradicija pripovedanja, stara

16 Jedan od komentara na sajtu serije objašnjava „Bartlet je predsednik kakav smo želeli da je bio Kenedi”. Poslednja epizoda druge sezone otkriva Bartletovog dominantnog oca, rigidno katoličko vaspitanje, detalje porodične istorije koja je jasno slična storiji Kenedijevih.

17 Tradicionalna podeljenost narativnih tokova kao romantični i profesionalni – delimično preslikan kao porodični i javni – premošćena je brojnim podtokovima romanse među *staferima* (*Zapadno krilo*, *Vrhovni zapovednik*), članovima predsednikove porodice (*Zapadno krilo*, *Političke životinje*, *Vrhovni zapovednik*) i novinarima koja funkcioniše kao predah od napete političke situacije. Istovremeno, romanse su prostor ispoljavanja tolerancije multikulturnog, multirasnog i rodno ravnopravnog društva, pa u seriji *Skandal* predsednikov šef kabineta (Sajrus/Jeff Perry) i njegov partner (Dan Bucatinsky) usvajaju dete; ksenofobični konzervativni likovi su uglavnom kažnjeni i eliminisani iz narativa, dajući doprinos „kulturnim ratovima” koji vladaju Amerikom devedesetih.

hiljadama godina, pričanja priča o kraljevima i njihovim palatama „i ja sam to želeo da učinim” objašnjavao je Sorkin (2000). *Zapadno krilo*, prostor rada i života *prve porodice* je uvek prihvaćeni prvobitni obrazac. Žena na vlasti – *Vrhovni zapovednik*, *Političke životinje*, *Državna Sekretarka* – upućuje dalje na „ženski film” o junakinji raspetoj između privatnog života i karijere koje se stalno trudi da pomiri. Mini-serija *Političke životinje* priča o obuhvatnoj krizi u životu državnog sekretara Elen Beriš (Sigourney Weaver), inače razvedene nekadašnje prve dame. Uporodo s ličnim problemima, rešava dramu talaca, izgubljene kineske podmornice i konačno odlučuje da se sama kandiduje za predsednika. Situacija je još zaoštrijena u *Vrhovnom zapovedniku* borbom za održanje tradicionalnih rodni uloga unutar porodice, jasno poremećenih uvođenjem titule prvog gospodina (Kyle Secor). U porodici državne sekretarka Elizabet MekKord (Dr. Elizabeth Faulkner McCord, Tea Leoni), bivše analitičarke CIE i univerzitetskog profesora ravnoteža je bolje uspostavljena, zahvaljujući aktivnijoj ulozi skoro savršenog supruga. Dr Henri MekKorda (Dr. Henry McCord/Tim Daly) profesora teologije, nekadašnjeg špijuna NSA i pilota američkih marinaca. Napete političke situacije – reciklirane iz prethodnih serija – razmirice unutar kruga nespretnih i nesimpatičnih saradnika prate i promenljivi odnosi sa Predsednikom (Keith Carradin), te problemi sa troje dece koje samosvojna junakinja rešava na svoj način.

Hronotop savremenog Vašingtona sužen je na Belu kuću (*Zapadno krilo*, *Skandal*, *Vrhovni zapovednik*) kao semantički lokalizator. Teorija semantičkog lokalizatora potiče iz funkcionalne gramatike i kognitivne lingvistike<sup>18</sup> i koristi se kao analitički parametar za istraživanje mehanizma iskazivanja i prevođenja neprostornih pojmova preko elementa primarno prostornog značenja. Medijski posredovan prostor Bele kuće (struktura soba, spratova) organizuje značenjske binarnosti dubinske strukture – privatno / javno; mitsko / istorijsko; melodrama / politička drama; banalna / večna topika; romantična komedija / političko istorijska pripovest; fikcija / fakcija. Specifično, *Zapadno krilo* – sagrađeno prema ideji Tomasa Džefersona, prvog zvaničnog stanovnika Bele kuće – povezuje mesta stanovanja i rada – Ovalnu sobu i ostatak drugog sprata gde je i većina zaposlenih. Kroz povezani prostor Predsednik i malobrojne druge figure nesmetano cirkulišu, uplićući narativne linije.<sup>19</sup> Ceo janusovski koncipiran deo nalazi se iznad *Situation room*, nižući u jednoj vertikalni rat, politiku, ideologiju i oca i vrhovnog zapovednika.

### *Fikcionalizacija aktuelnosti*

Nedeljno emitovanje epizoda omogućuje pravovremenu fikcionalizaciju događaja *real* politike. Reagovanje igranog programa na aktuelna dešavanja, osetljivosti na

18 Videti u Savčić, Ljubinka. *Njujork u filmovima Martina Skrozezea* (Pančevo: Mali Nemo, 2008).

19 Zahvaljujući bogatstvu, likovi u prostoru precizno odražavaju dinamične odnose moći i identiteta pojedinaca i socijalnih grupa.

savremena i svakodnevna zbivanja, koriste se kao potvrda razvijajuće veze igranog TV programa i američke popularne kulture u čijim okvirima se snažnije nego ikad potvrđuje sloboda govora i kritike javnog sistema više nego u drugim zemljama.

„S tog gledišta, televizija nastavlja dugu tradiciju američke popularne kulture, koja je, od svog nastanka, najznačajnije sredstvo za izražavanje kako desničarskih tako i levičarskih ideja, kao što bi se reklo u Francuskoj, odnosno liberalnih i konzervativnih, kako bi se reklo u Americi. Nakon filma, stripa, naučno-fantastičnih i kriminalističkih romana, i televizija je sasvim prirodno pošla tim putem.“

(Eskenazi, 2013: 128)

Serije komentarišu dnevna zbivanja, likovi debatuju o problemima a tematika se može podeliti na većitu i banalnu po ugledu na Hjortovu (Hjort 2000) podelu tematizacije nacije. Većita politička pitanja su pitanja jednakosti, demokratije, bratstva, slobode, mira, rata, a banalna su proizlazeća iz dnevne rutine: diplomatski odnosi, porezi, sednice Senata, novinsko izveštavanje.

Skoro sve serije, osim *Kuće od karata*, koriste krizu talaca u muslimanskoj, bliskoistočnoj zemlji, nuklearnu podmornicu izgubljenu u neprijateljskim vodama – američku pri obali Severne Koreje ili kinesku pri obali Amerike, debate o porezu, lobiranje, izglasavanje zakona u Senatu itd. Treća sezona *Zapadnog krila* (2001) započela je specijalnom epizodom *Isak i Ismail* (*Isaac and Ishmael*), emitovanom neposredno posle terorističkog napada na Kule blizakinje. U četvrtoj sezoni prisutne su reference na stanje na Kosovu i u Bosni. Prva epizoda *Vrhovnog zapovednika* govori o borbi slučajno postavljene Predsednice za spas preljubnice kojoj po šerijatskom pravu sledi kamenovanje do smrti. Najobuhvatniji je narativ serije *Skandal*, čija je glavna junakinja Olivija Poup (Kerry Washington) *fixer* potencijalnih skandala čiji tragovi vode do Bele kuće. Centralna kriza, luk zapleta koji treba rešiti, i koji povezuje sezone, otkriće je pokradenih političkih izbora i uticaj na kandidaturu i dobijanje novog mandata predsednika Fidžeralda Granta (Tony Goldwyn).

Pravi izuzetak optimističke strategije je serija *Kuća od karata*. Razlog cinično utilitarnog oslikavanja sveta politike nije, kako bi se moglo očekivati, porast kritičke samosvesti Amerike već činjenica da je reč o rimejku poznate BBC serije iz 1990. godine – surovog trilera o borbi za istinsku moć – a ne samo formalnu vlast – u posttačеровској Britaniji. Rušenje (iluzije) fikcije, odvojenost prostora gledaoca i ironični otklon artikulisani su prepoznatljivim sarkastičnim obraćanjem glavnog lika gledaocima tj. direktnim govorom u kameru koji pokazuje njegov makijavelizam. Iskaz podeljene pozicije junaka, demijurške (tvorbene i komentatorske) i učesničke (komentatorske) razmišljanje je verističkog i ciničnog političkog trilera. U američkoj

adaptiranoj verziji *MP* postaje *Majority Whip*, Dauning Strit i Parlament zamenjuju Bela kuća i Kapitol, a glavni junak Fransis J. Andervud (Kavin Spacey), demokrata nastavlja da se direktno obraća gledaocima, prelazeći rampu i četvrti zid scene. Promena tona jasna je od vijorenja američke zastave u duploj ekspoziciji uz zvuke himne i raskošne muzike špice. Očekivano rešenje zamenjeno je poznatim totalom Bele kuće ispred koje se pojavljuje – na kraju naslova – okrenuta američka zastava, u pomorskom rečniku znak za opasnost i poziv u pomoć. Za razliku od britanskog originala Undervud ostaje na pola predizborne kampanje – dekonstruišući dominantnu viziju američke politike kao sistema koji pomaže romantičnom idealisti u potrazi za pravdom i srećom u zemlji Vere, Ljubavi i Nade – ali preživljava.

Pored odraza aktuelnosti, serije pišu naslućenu budućnost<sup>20</sup> ili ispituju reakcije javnog mnjenja. U šestoj sezoni *Zapadnog krila*, Amerika ima problem s bliskistočnom inicijativom, dok se, potom, pojavljuje problem blokade budžeta (*Inicijativa poverenja / Faith based Initiative*, 2006). Prvi latinoamerički predsednik smenjuje Bartleta 2006. godine, a Barak Obama kao prvi Afroamerikanac, dolazi na vlast 2008. godine.<sup>21</sup> Usled jasnih biografskih sličnosti Elen Bariš (*Političke životinje*) i Hilari Klinton, serija je ocenjena kao pokušaj ispitivanja reakcija javnosti na moguću kandidaturu nekadašnje prve dame. Uprkos neposrednijoj sličnosti, serija *Državna sekretarka* – emitovana u trenutku kada je Hilari Klinton bila na toj funkciji – nije ocenjena na isti način.<sup>22</sup>

Zarazni optimizam serija kao oblika političke medijacije i razrešenja konflikta opovrgava „epitaf populizmu” tj. tvrdnju o dosezanju konačnih granica i nestanku jednakosti šansi (Richards, 1976: 66). Vizionari i naši savremenici otkrivaju nove granice upisane u unutrašnjim prostorima nacije, određenih filozofijom, etikom i politikom. Ipak novi avanturisti i junaci mita granice – koja više nije na zapadu osvojenog kontinenta – kao savremeni „uspešni prodavci američkih snova” i tvorci mitova, moraju da putuju unazad kroz vreme i nacionalnu istoriju sve do doba junaka Divljeg zapada Aldžerovih (Horatio Alger) romana, građanskog rata (*Linkoln*) ili 1968. godine u potrazi za idealima – tačkama tradicije – koji određuju sadašnjost i budućnost.

20 Druga sezona serije *Redakcija* (*Newsroom*, 2012– ) transformiše se u pravcu modela *talk-show* gde se Džim Mekavoj (Jeff Daniels) i drugi novinari obraćaju TV publici (sastavljenoj od ekstradijegetičke i intradijegetičke publike). Nova formula omogućuje da serija prirodno analizira politička pitanja, što je efektnije kada igrom slučaja epizoda raspravlja o upotrebi hemijskog oružja u Pakistanu, a sa pravih TV vesti bombarduju nas debatom o upotrebi hemijskog oružja u Siriji.

21 U seriji *24h* (2001–2010) predsednik je takođe Afroamerikanac.

22 Uporedo sa *Političkim životinjama* HBO započinje uspešnu političku komediju *Vip* (*Veep*, 2012– ) o dogodovštinama najpre potpredsednice a potom Predsednice SAD Seline Mejer (JuliaLouis-Dreyfus). Ipak više no komični *rework* – koji nagoveštava deo zapleta *Skandala* – serija je inspirisana britanskom tradicijom političkog humora (*Thickofit*, 2005–2012, Armando Iannucci)

## Rezime/Zaključak

Cilj ovog rada je da analizira i mapira reprezentaciju američkog političkog mita – otelevljenom u simbolima poput Vašingtonskog *cityscapea*, figure predesednika, Bele kuće, Senata itd. – u TV serijama. Analiza započinje od filmskih temelja, Linkolnovih biopika i Kaprinih populističkih komedija dolazeći do TV političkih sapunica poput *Zapadnog krila*, *Državne Skeretarke* ili političke komedije *Veep*.

## Literatura:

Bassinger, J (1982). America's Love Affair with Frank Capra. American Film, Vol. 7, March. 46-51.

Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess*. New Haven: Yale UP.

Brophy, S. "Capra's Story of a Good Man in a BadTown", On-Line. Available <http://www-tech.mit.edu/V116/N55/capra.55a.html>. Accessed: July 30<sup>th</sup>, 2004.

Carney, R. American Vision: The Films of Frank Capra (Excerpts from a discussion of Mr. Smith Goes to Washington. On-Line. Available <http://people.bu.edu/rcarney/capra/smith.shtml>. Accessed: July 30<sup>th</sup>, 2004

Daković, N. (2005). Washington Postcard. Revue française d'études américaines, 102, pp. 34-46 ISSN 0397-7870.

Daković, N. (2006). Vašingtonska razglednica. Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti br. 10, 75-87.

Eskenazi, Žan-Pjer (2013). *Televizijske serije: Budućnost filma?*. Beograd: CLIO

Gledhill, Christine (ed.). *Home is Where the Heart is: Studies in Melodrama and the Woman's Cinema*. London: BFI, 1987.

Hobsbawm, E & Ranger, T. (eds). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Lindholm, C & Hall, J.A. Frank Capra Meets John Doe: Anti-Politics in American National Identity; in Mette Hjort & Scott Mackenzie (2000), (ed.): *Cinema and Nation*. (32-45). London: Routledge.

Mortimer, L. (1994). The Charm of Morality: Frank Capra and his Cinema. The Australian Journal of Media & Culture, Screening Cultural Studies. Ed. Tom O'Regan & Toby Miller, Vol. 7., no 2, 1994. On-Line. Available <http://www.mcc.murdoch.edu.au/ReadingRoom/7.2/Mortimer.html>. Accessed: July 30<sup>th</sup>, 2004.

Richards, J. (1976). Frank Capra and the Cinema of Populism. *Movies and Methods*. Ed. Bill Nichols. Berkeley: University of California Press, 65-78.

Walker, M. Clinton's Hollywood, Sight and Sound, Vol.3., no.9, September 1993. 12-14.

Savčić, Lj. (2008). *Njujork u filmovima Martina Skrozezea*. Pančevo: Mali Nemo.

### The White House Saga

*Great principles don't get lost once they come to light. They're right here;  
you just have to see them again!*  
(*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939)

*Abstract.* Frank Capra expressed his gratitude to the immigrant dream come true by creating a brilliant cinematic myth about the American political system, presenting it as an “inherently good” when in the hands of honest and good people. His “morality fairytales”, “fantasies of good will” imbued with belief in restoration of old-new principles, offer complex reflections on an idealised Americanism of the 1930s which have become the foundation of representations of the American political system. The *Capraesque* narrative – “a blend of optimism, humor, patriotism, and, to those who really understand his work, (and) darkness, despair, and the need to fight for things you care about...” (Bassinger 1982: 48) – as a combination of all-American values, ordinary people<sup>23</sup> and historical figures, a democracy myth – has been extended by an endless network of intertextual echoes in film and TV production. Following the developmental lines – through political melodrama, melodramatic politics and political soap opera – one will be led from Capra to the series *The West Wing* (1996 – 2006), *House of Cards* (2013 – 2015) and *Madame Secretary* (2014 - ); from the comprehensive *Washington Postcard* (*Mr. Smith Goes to Washington*, 1939) to the focal points at the White House; from Capra's comedy to the saga of the fight against terrorism led by the president and both ordinary and trained American citizens (*White House Down*, 2013, Roland Emmerich).

*Key words:* White House, representation, American politics, cinema, TV

---

23 This is a formula of narrative elements which can be found in biographies of the film authors – Frank Capra and Slavko Vorkapić, the “masters of editing” – and fictional characters such as Mr. Smith. Compare to Daković 2006 and 2014.

**Miljan Vojnović**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Originalni naučni rad

UDC 791.633-051:929 Žilnik Ž.

791.235

791.43

## **Odnos filmskih i socijalnih uloga u dokudrami na primeru rediteljske metodologije Želimira Žilnika**

*Apstrakt.* Teorijska zapažanja, kao i opisi primenljivih koncepata u ovom radu, predstavljaju jedan segment šireg istraživanja autora u oblasti filmologije i kreativnog scenskog procesa, primenom komparativne analize dramskih zakonitosti s metodom psihoterapijskog pravca psihodrame, na primeru filmske metodologije reditelja Želimira Žilnika. Cilj rada je da ukaže na postojanje određene korelacije psihodramske *teorije uloga* s metodološkom osnovom specifičnog dokumentarnog podžanra – dokudrame, identifikacijom ključnih elemenata *realizma* scenskog izraza i time implicirane metodološke smernice u kreativnom procesu scensko-dramske obrade društvenih tema. Polazno stanovište je da se uočavanjem karakteristika socijalnih uloga autentične ličnosti, lika u stvarnom životu, putem psihodramskog iniciranja *spontanog* izražavanja na sceni, može razviti funkcionalan metodološki diskurs za interpretaciju tretiranog sadržaja u filmskom ili pozorišnom mediju.

*Ključne reči:* psihodrama, dokudrama, teorija uloga, realizam, Želimir Žilnik



Sistem upravljanja kreativnim scenskim procesom kao i metode obuke scenskih stvaralaca, kroz istoriju scenske delatnosti i prema njenoj dijalektičkoj prirodi, usmereni su ka kontinuiranom istraživanju u cilju stvaranja novih metodoloških perspektiva. Permanentna tendencija ka eksperimentu doprinela je širenju paradigmatičkih okvira ukrštanjem različitih oblasti i koncepata u pravcu iznalaženja inspirativnijih i funkcionalnijih strategija scenskog procesa. Ovaj rad se oslanja na širi opseg istraživanja autora u polju filmologije, zasnovanog na komparaciji elemenata psihoterapijskog pravca *psihodrame* s jedne, i metodologije rediteljsko-glumačkog postupka u *dokudrami* kao specifičnog tipa dokumentarnog filmskog žanra, s druge strane, u cilju doprinosa stvaranju novih diskursa u procesu scenskog stvaralaštva. S obzirom na obim relevantan za ovo izlaganje, u radu će biti prikazan jedan segment istraživačkih zapažanja: *psihodramski* koncept zasnovan na *teoriji uloga*, u korelaciji s elementima igranja *socijalnih uloga* čiji su nosioci autentične ličnosti – protagonisti u mediju filma, kroz studiju slučaja metodološkog postupka reditelja Želimira Žilnika kao jednog od najizrazitijih predstavnika *dokudrame* sa naših prostora.

Žilnikov raskošni filmski opus se sastoji od pedesetak kratkih i dugometražnih, dokumentarnih, igranih i dokumentarno-igranih filmova. Nosilac je niza, kako domaćih, tako i internacionalnih prestižnih filmskih priznanja, među kojima je i nagrada “Zlatni medved” (1969) filmskog festivala u Berlinu za film *Rani radovi*. Po specifičnom autorskom prosedeu Žilnik pripada *Crnom talasu*, filmskom pravcu sa naših prostora šezdesetih godina, autentičnog filmskog jezika s radikalno drugačijom dramaturškom razradom svakodnevnih i društvenih tema kroz izražen kritički pogled i angažovanost u komponovanju eksperimentalne forme širokog dijapazona kreativnih diskursa<sup>1</sup>. U različitim fazama stvaralaštva, koje su bile uslovljene promenljivim društveno-političkim tretmanom avangardne umetničke orijentacije čiji je pobornik, Žilnik je posredstvom filmskog, odnosno televizijskog medija, konstantno otvarao, kao što to i danas čini, naizgled marginalne društvene teme koje diraju u srž sistema u kome živimo, otvarajući put protagonistima - naturščicima, da pričaju svoje autentične životne priče.

U ovom ćemo se radu osvrnuti na jedan aspekt Žilnikove specifične metodologije tretiranja protagonista i stvaranja delotvornog filmskog izraza, a to je transponovanje socijalnih u igrane – filmske uloge, čime se komparirajuće oblasti iz predmeta ovog istraživanja međusobno prožimaju i nadopunjuju.

### *1. Teorija uloga*

*Teorija uloga* je jedan od bazičnih koncepata na kojima je američki psihijatar i psihoterapeut rumunskog porekla Jakob Levi Moreno (Jacob.L. Moreno, 1889-1974), u prvoj polovini dvadesetog veka zasnovao psihoterapijski metod pod nazivom *psihodra-*

1 Prema Jončićevoj analizi Žilnikovog filmskog jezika. (Jončić, 2002: uvod)



ma. To je forma *grupne psihoterapije* u kojoj se “dramskim sredstvima istražuje istina unutar psihe klijenata” (Slavkovic, 2014, cit. para.1)<sup>2</sup> i kao kompleksan koncept svojim tehnikama korespondira s nizom srodnih bihevioralnih, egzistencijalističkih i humanističkih škola. Metodološki postupak psihodrame je *inscenacija unutrašnjeg psihičkog sadržaja odnosno unutrašnje drame protagoniste (klijenta) na pozornici, kroz igranje uloga*<sup>3</sup>. Cilj je sticanje terapijskog uvida u ključne determinante funkcionisanja ličnosti u određenim segmentima života, s mogućnošću korektivnih intervencija. Pored *kliničke* prakse, u svojoj *nekliničkoj* primeni psihodrama omogućava prorađivanje psihičkih problema, socijalnih vještina, komunikacijske problematike i dr. Logikom povratne sprege, funkcionalan efekat psihodrama zadobija implementiranjem u svoje korene – a to je *scenska delatnost*, u funkciji pristupa kreativnom procesu u pozorištu, filmu, kao i obuci glumaca, reditelja, dramaturga...

Proces se bazira na psihodramskoj *seansi*. Akteri su: direktor psihodrame, asistenti i članovi grupe. Nakon identifikovanja akutnih ličnih problema na kojima bi jedan od članova grupe (*protagonista*) želeo da radi (*zagrevanje*) sledi odigravanje (*role playing*) koje se ogleda u inscenaciji datog problematičnog sadržaja, a završava se razmenom (*sharing*) utisaka članova grupe.

*Igranje uloga* u psihodrami se zasniva na *teoriji uloga* koja se, za razliku od dramskog principa u kome se pod *ulogom* smatra tumačenje lika iz dramskog dela, bavi zasebnim funkcijama ličnosti u vidu određene *uloge iz života*<sup>4</sup>. Termin *uloga* dolazi iz korena latinske reči *rotula* (u Antičkoj Grčkoj i Starom Rimu dramski tekst je bio zapisan na rolnama)<sup>5</sup>. Kroz istoriju ovaj pojam je involviran u terminologiju društvenih nauka kao i u svakodnevni govor. U psihodramskoj teoriji *uloga* je definisana kao “funkcionalna forma koju individua preuzima u momentu reakcije u odnosu na neku situaciju u koju su uključene druge osobe, objekti ili pojave.” (Slavković, 2014, cit. para. 2) Prema Morenu svaka uloga predstavlja “fuziju individualnih i kolektivnih elemenata” (Moreno, 1961: 65). U psihodrami uloga je određena, prepoznatljiva manifestacija u ponašanju osobe na kojoj se može sprovesti scensko istraživanje.

Individua se prema Morenu ispoljava kroz tri vrste uloga: *psihosomatske* – funkcije zasnovane na fiziološkim potrebama, *psihodramske* – unutrašnje (psihičke) dimenzije selfa (misli, emocije, mašta, fantazije i dr.) i *socijalne* – poslednje u razvojnem ciklusu ličnosti i predstavljaju *funkciju* koju osoba zauzima u odnosu s socijalnim atomom – okruženjem (dete, roditelj, učenik, radnik, političar...). Prema psihodramskim načelima se analizom *uloga* otvara put ka saznavanju važnih činilaca u socijalnom funkcionisanju ličnosti.

2 Sam Moreno definiše psihodramu kao “nauku koja istražuje istinu” dramskim metodama, baveći se interpersonalnim relacijama i ličnim svetovima” (prema Moreno) Ibid.

3 Igranje uloga, (u pozorišnoj terminologiji – podela uloga) podložna je raznim varijacijama. Po potrebi mu pomažu članovi psihodramske grupe koji odigravaju važne uloge iz njegovog života (prim.aut)

4 Uloge koje pojedinac ili grupa igraju u kontekstu segmenata i situacija iz sopstvenog života

5 Glumci su imali zadatak da čitajući komad zapamte svoje delove napamet.

Evolutivni tok *uloge*, prema Morenu se kreće od faze *uzimanja uloga* (*role taking*) preko *igranja uloga* (*role playing*) do, za predmet ovog istraživanja važne – zrele razvojne faze koja je označena kao *kreiranje uloga* (*role creating*). U toj fazi osoba nastoji da u svoj život unese napredak, tražeći delotvornije načine ponašanja (igranja uloga) što je determinisano unošenjem *kreativnih* promena.

Moreno je 1922. godine u Beču osnovao *Teatar spontanosti* (The Theatre of Spontaneity, *Das Stegreiftheater*) kojim je ozvaničeno uvođenje psihodrame u psihoterapijsku praksu, s postulatom da se *spontanost*<sup>6</sup> izražavanjem unutrašnjih psiholoških sadržaja traga za prepoznavanjem *istine*. Scenska akcija (*sada i ovde*) je građena provociranjem *spontanosti i kreativnosti* kod aktera<sup>7</sup> koji su odigrali prepoznatljive *uloge iz života* i tako dolazili do uvida o značenju i značaju *mentalnih predstava* o njihovom odnosu sa *socijalnim atomom* kome pripadaju.

*Teorija uloga* u korelaciji s psihodramskim *konceptom spontanosti*<sup>8</sup> predstavlja srž Morenove psihodramske filozofije.

## 2. Teorija uloga u teoriji scenske umetnosti

“Razboriti glumac, pre nego što shvati sitne čudi i sitne spoljašnje karakteristike lica koje glumi, mora nastojati da shvati opštjeljudski značaj uloge.”

Gogolj (cit. prema Stjepanović, 2005: 10)

Brojna su teorijska razmatranja koja ukazuju na korelaciju opisane *teorije uloga* sa dramskom praksom. Osnovni postulati scenskog stvaralačkog procesa, i pored formalnih distinkcija, objedinjeni su stanovištem da je scenska igra (od nastanka pozorišta na ovamo) zapravo uvek čin istraživanja *stvarnosti*.

S. L. Rubinštajn (Rubinstein)<sup>9</sup> tvrdi da “sve ono od čega scenska igra živi i što u sebi otelotvoruje, ona crpi iz stvarnosti” (cit. prema Stjepanović, 2005: 10)<sup>10</sup>. Sagledavajući relaciju realnog života i scenske istine, Stanislavski (Константин Сергеевич Станиславский)<sup>11</sup> u svom kapitalnom delu o glumačkoj veštini *Sistemu*, kaže da najuzbudljivija akcija glumca na sceni mora da bude uvek u dihotomnom odnosu

6 U ovom radu ćemo se fokusirati na ovu tačku kako bismo ukazali na mogućnost pronalaženja funkcionalnih paradigmatičkih smernica u vođenju kreativnog procesa u stvaranju scenskog dela a time implicirane mogućnosti stvaranja novih metodoloških modusa u obuci dramskih stvaralaca.

7 Klijenati, obična publika, a ponekad profesionalni glumci – začetak nekliničke primene psihodrame. prim.aut.

8 Faktor “S” kako Moreno navodi koncept *spontanosti* u psihodramskom smislu definisan je kao “akcija koja navodi individuu prema davanju adekvatnog odgovora na neku novu situaciju u životu, ili prema davanju davanju novog odgovora na staru situaciju” (Moreno, 1993: 12). Prevod autora

9 Rubinstein (1889 – 1960), sovjetski (ukrajinski) psiholog i filozof

10 Prema Eljkonjinu

11 K.S. Stanislavski (1863 – 1938), sovjetski (ruski) glumac, reditelj, pedagog

“onoga što jeste i onoga što izgleda, simulacije i konstrukcije, istine i podražavanja istine” (cit. prema Stjepanović, 2005: 11). *Psihotehnikom* Stanislavskog glumac je, paralelno s analizom uloge koju tumači, upućen na postupak preispitivanja sopstvenih emocionalnih iskustava u funkciji kreiranja autentične vizure kojom ulazi u *kožu* lika iz određenog dramskog dela, čime, u skladu sa *datim okolnostima* drame, stremi ka dosezanju *uverljivosti* odnosno *istine* na pozornici.

Majkl Čehov (Michail Chekhov)<sup>12</sup> koristi *psihološku radnju* – *gestu* u cilju provociranja psihičkog sadržaja ličnosti glumca. Li Strazberg (Lee Stassberg)<sup>13</sup> uvodi postupak *improvizacije*, izazivajući spontane akcije glumca u odnosu na date okolnosti lika, u nameri da se ujedine sadržaji uloga glumca iz *stvarnog života* s onim na *sceni*. Piter Bruk (Peter Brook)<sup>14</sup> takođe ukazuje na neraskidivu vezu životnih i pozorišnih uslova glumca, zaključujući da *izazov uloge* dovodi glumca do otkrića sopstvenih *fijoka* – uloga iz života koje nosi u sebi kao iskustveni repertoar, može da osvesti i primeni u dramskoj akciji umetničkog čina “misterije sadašnjeg trenutka u praznom prostoru scene” (Popadić, 2008: 240). U svetlu tih teza govori i Boro Drašković<sup>15</sup>, opisujući glumca kao *čoveka raskršća*, koji poput svakog stvorenja zapravo sačinjava mapu *lavirinta* raznolikih raskrsnica: “iz beskrajnog autologa izbijaju različite njegove ličnosti, u stalnom sporu” (sukobu) (Drašković, 1996:168). U radu na liku glumac ima za zadatak da osvesti sopstvenu riznicu uloga, koju poseduje kao ličnost stvarnog sveta i kao središnja tačka tog lavirinta... (iskustvo životnih uloga).

Takva metodološka uporišta o glumačkoj veštini upućuju na funkcionalnost ukrštanja paradigmatiskih okvira dramskog i psihodramskog, što možemo razotkriti i na opisanom segmentu teorije *igranja uloga*.

Budući da u navedenim razmatranjima preovladava primena psihoterapijskih tehnika u metodologiji scenskog procesa, potrebno je držati se profesionalnog razgraničenja ta dva polja. To je “tačka u kojoj prestaje igra”<sup>16</sup>. (Marković, 2014, *Iz dubine lavirinta*, cit. para. 3)

12 M. Čehov (1891 – 1955), rusko-američki glumac i pozorišni pedagog

13 Li Strazberg (1901 – 1982), austrijsko-američki glumac, reditelj, pozorišni pedagog

14 Piter Bruk, pozorišni i filmski reditelj, osnivač Centra za pozorišna istraživanja u Parizu, pedagog i teatrolog

15 Boro Drašković (1935), jedan od najznačajnijih savremenih reditelja sa naših prostora, pedagog, teatrolog...

16 “Sa ove strane granice, na polju umetnosti, ljudska duša, patnje i problemi predstavljaju materijal od koga se stvara drama. Terapeuti taj materijal pokušavaju da upute u sasvim drugom smeru.” Ibid

3. *Žilnikova dokudrama – dokumentarnost u igranom kodu*

Sagledavanjem konceptualnih karakteristika metodoloških pristupa u oblasti filma, koji ukazuju na ekvivalentnost psihodrame sa scenskim stvaralačkim procesom kroz fenomen igranja uloga, kao izraziti primer možemo izdvojiti princip *dokudramske filmske forme* (docufiction).

Prema tipologizaciji dokumentarnog filmskog žanra filmskog teoretičara Bila Nikolsa (Bill Nichols) razlikujemo sedam osnovnih tipova među kojima se nalazi i dokudrama<sup>17</sup>. Budući da se, i pored toga što svaki od tih tipova poseduje određene zasebne karakteristike, oni se često u praksi međusobno prepliću, ali za potrebe ovog izlaganja ćemo se fokusirati na *dokudramski* tip, koji u svojoj metodologiji najčešće sadrži i ostale postupke. Taj vid je struktuiran na kombinaciji dokumentarnih i igranih elemenata<sup>18</sup>. Unutar dokudramskog jezika, u zavisnosti od odnosa reprezentacije (forme prikaza) i referencijalnosti (odnosa fikcionalnog prema realnom svetu) postoji niz raznovrsnih modifikacija.

Za potrebe teze istraživanja, kao što je opisano u uvodu rada, poslužićemo se analizom metodoloških karakteristika jednog od najupečatljivijih autora dokudrame sa naših prostora – reditelja Želimira Žilnika, čiji se opus, prema strukturalnoj relacijskoj varijaciji dokumentarnog, s jedne, i igranog karaktera filmskih prizora, s druge strane, okvirno može klasifikovati u četiri kategorije: 1. *fikcionalni igrani filmovi* (pr. *Rani radovi*, 1969), 2. *fikcionalni igrani filmovi s elementima dokudrame i dokumentarnog filma* (pr. *Stara mašina*, 1989), 3. *dokudrame s elementima fikcionalnog igranog filma* (pr. *Tvrđava Evropa*, 2000), 4. *dokumentarni filmovi s elementima dokudrame* (pr. *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*, 1980).

I pored strukturalne raznolikosti, Žilnikovu metodologiju u svim navedenim kategorijama objedinjuje autentičnost postupka, kojim eksperimentiše s fleksibilnim potencijalom dokudramske forme kao granične linije između dokumentarnog i igranog koda, “omogućujući joj specifičnu vrstu refleksivnosti, pri čemu vešto korespondira sa realnošću”. (Iveković – Martinis, 2013: 75)

Žilnikova specifična autorska paradigma inspirisana je poetikama ranih dokudramatičara Roberta Flaertija (Robert Joseph Flaherty)<sup>19</sup>, Džige Vertova (Dziga

17 Ostalih šest tipova dokumentarnog žanra su: Fully narrated, Fly on the wall, Mixed documentary, Self reflective, Docusoap i Reality TV.

18 *Representing reality* (1991) autora Bil Nikolsa sagledava opštu tipologizaciju filmskih rodova: igrani, dokumentarni i eksperimentalni, prema uvreženom mišljenju i analizama, dokudrama se generalno svrstava u *granično* područje između *dokumentarnog i igranog*.

19 Robert Joseph Flaherty (1884 – 1951), američki filmski reditelj, filmovi: *Nanook of the North : A Story of Life and Love in the Actual Arctic* i drugi.

Vertov)<sup>20</sup>, Žana Ruša (Jean Roush)<sup>21</sup> (*cinema verite*), kao i njihovih sledbenika, kojima je zajednička karakteristika da oslobađanjem forme filmskog izraza tragaju za *beleženjem istine* – ogoljene realnosti prizora iz života. Svojim specifičnim autorskim stilom, putem rada s ličnostima iz stvarnosti – naturščicima, Žilnik zapravo neprestano ispituje granice dokudramske forme, “problemizujući razliku između dokumentarnog i fikcionalnog igranog filma” (Iveković – Martinis 2013: 78). Žilnikov imperativ je u konstantnom istraživanju fleksibilnosti dokudramske forme, u raznovrsnom kombinovanju indeksiranih dokumentarnih i dokumentarno – igranih prizora s igranom radnjom i likovima, gde je razvoj događaja, kao i u životu često nepredvidiv i autentičan.

### 3.1. *Analogija filmskih uloga sa životnim (socijalnim) ulogama u metodološkom postupku Želimira Žilnika*

U procesu stvaranja, Žilnik se najčešće služi metodom klasičnog ili prikrivenog *intervjua*, (karakteristika dokumentarističkog postupka), kojima zapravo, u okolnostima kontrolisane improvizacije, obezbeđuje uvođenje ličnih priča (sadržaja iz okolnosti socijalnog atoma u kome žive, kao i njihovih predstava o tim sadržajima) protagonista, dakle, instrumentom analognim psihodramskom rekonstruisanju bitnih događaja. Na taj način autor postiže neophodni stepen spontanosti u izrazima aktera koje, u montaži, povezuje glavnom narativnom radnjom filma.

Dokumentaristički ugao gledanja, kao važan aspekt metodologije kojim Žilnik opravdava uvođenje *naturščika* – autentičnih ličnosti iz odabranog segmenta stvarnosti, služi igranom na taj način što obezbeđuje uverljivost igranja određene društvene uloge u rekonstruisanim okolnostima. Drugim rečima dokumentarnost u Žilnikovom metodu ima funkciju opravdavanja prikaza rekonstruisane priče, kao i zadržavanja nezavisnog indeksiranog sadržaja. Žilnik zapravo vidi izazov u spajanju dve metode u jednu: s jedne strane rad s unapred napisanim scenarijem i glumcima omogućava precizno formulisanje radnje, dok primena dokumentarističkog pristupa, s druge strane, otvara mogućnost artikulacije *delova života* u novu celinu.

Kritikujući postupak *skrivenih kamera* Žilnik kaže da on otvoreno nudi ljudima medij filma kao sredstvo izražavanja, što bi bio ekvivalent psihodramskom provociranju važnog unutrašnjeg sadržaja protagoniste na sceni. Takvim pristupom, kako navodi Žilnik, on ljudima pomaže da prepoznaju sopstvenu situaciju i što efikasnije izraze svoj odnos – da zaigraju ličnu životnu ulogu, a da za uzvrat, oni njemu pomažu da što bolje napravi film o njima, odnosno da dati sadržaj uobličiti pomoću dramskih sredstava (u formi filma), što je analogno scenskim nastojanjima psihodramatičara. Žilnik

20 Denis Abramovič Kaufman – Dziga Vertov (1896 – 1954), sovjetski filmski reditelj, snimatelj scenarista

21 Žan Ruš (1917 – 2004), francuski filmski reditelj

dalje govori da je u svom postupku svestan da na izvestan način izneverava “presnu stvarnost” – u psihodrami bi se ovo razmišljanje moglo uporediti s postupkom u kome se na sceni postavlja protagonistina predstava o stvarnosti koju obrađuje. Autor svedoči da je njegov “način bavljenja ličnostima u filmu ustvari, davanje šanse za svojevrsnu glumu” – otvaranje mogućnosti da se sadržaj uloge iz života predstavi na sceni – “Ti ljudi glume sami sebe” (cit. prema Jončić, 2002: 34). – lične, stvarne uloge iz života.

Svoja stanovišta Žilnik potcrtava retoričkim pitanjima, koja se takođe mogu analizirati u korelaciji s psihodramskim tretiranjem uloga: “Zašto da se skriva činjenica da posmatranje utiče na posmatrano?” – kao psihodramski podsticaj da se dramskim sredstvima otvara sadržaj ličnih uloga pred i sa drugima – “Zašto da ljudi ne daju izjave kakve su im po volji i kakve smatraju delotvornim, zašto da ne poziraju, ako im se pozira, zašto da ne glume za kameru, zašto da se ne guraju u kadar ako im je do toga..? Zašto da se ne dokumentuje i o takvim pokušajima ljudi, pokušajima da pri snimanju dokumentarnog filma utiču na javnu sliku o sebi samima i o svetu u kome žive?” – što je zapravo otvaranje puta spontanosti, onoga što je stvarna energija i misao kroz igranje autentičnih uloga. (cit. prema Ćurčić, 2009: 164)

Žilnik uvek nastoji da svojim akterima omogući privikavanje na kameru, kako bi ostvarili neposredniji kontakt. Takav glumački angažman deluje “inovacijski i isceliteljski...Žilnik pokušava prevazići jednu od najvećih zabluda umetničke glume: stil (izveštačen) ponašanja koje postaje (postvareno) prisno bez prirode (logičke) igre osećanja” (Miltojević, 1992: 172). To razmatranje ukazuje na analogne rezultate komparativne analize Žilnikove filmske metodologije i psihodrame (sociodrame<sup>22</sup>), sprovedene u ovom radu kroz elemente fenomena *igranja uloge*.

Iz diskursa prožimanja socijalnih s filmskim ulogama, u Žilnikovim filmovima uočavamo široku paletu ilustrativnih primera, kao što je recimo, autentična emocija nosilaca narodnooslobodilačkog ustanka u Jasku, učesnika u filmu *Ustanak u Jasku* (1973) (dokumentarni opus), iniciranih prikrivenim intervjuom autora, u trenucima ulaska u rekonstruisanu scenu na stvarnom mestu istorijskih dešavanja. U radu na ovom filmu, inicirani rediteljskim indikacijama da pričom i ekspresijom dočaraju sopstvenu borbu u Drugom svetskom ratu, akteri su se “trudili da daju što stvarniju sliku događaja, odbacujući apstraktna i analitička razmišljanja o prošlosti koja bi diskreditovala sam čin glume” (Jončić, 2002: 65)<sup>23</sup>. U psihodrami važi princip da se protagonisti podstiču na prepuštanje akciji (odigravanju uloga) umesto analiziranja sadržaja. Ekspresije koje putem scenske akcije nastanu govore mnogo više od pukog razmišljanja.

Sledeći tezu ovog rada, u spektru Žilnikovih filmova dominantno igrane strukture, nailazimo na ilustrativne primere kao što su scene sa Vladimirom Sinkom, protagonistom

<sup>22</sup> Sociodrama je vid psihodramskog rada s grupom ljudi, predstavnika šire grupacije, nacije...prim.aut.

<sup>23</sup> “Uvođenjem glume u dokumentarni film Žilnik je u potpunosti narušio principe *filma istine* i ukazao da događaji mogu postati samo izvor za nešto što se može pretvoriti u potpuno nov dokumentarni film mnogo bliži igranom.” Ibid.



filmova *Prvo tromesečje Pavla Hromiša* (1983) i *Druga generacija* (1984) potomka gastarbajtera koji se, igrajući ulogu iz sopstvenog života – tinejdžera povratnika iz Nemačke u filmskom *kad bi*, suočava sa sukobom dve kulture i dva sistema, pri čemu se *stvarna i fiksijska uloga* međusobno prožimaju.

U Žilnikovim filmovima dokudramskog koda, posmatrajući scene iz filma *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa* (1980), u kojima protagonista Brakus, igrajući sebe samoga, biva stavljen u fiktionalne okolnosti sukoba s unukom ili prijateljima, uočavamo da njegova akcija neosetno prelazi u igrani plan. U tom filmu živopisne scene plod su impresivnih životnih iskustava putem spontanih svedočanstava o sudbinama ljudi banatskog regiona<sup>24</sup>.

Među novijim Žilnikovim ostvarenjima možda je, u kontekstu ovog istraživanja, najupečatljiviji autorov tretman lika Kenedija Hasanija – autentičnog protagoniste, koji svoju ličnu priču – snalaženje jednog mladog iseljenika iz Nemačke dvehiljaditih (vraćenog u Srbiju), romske nacionalnosti, propušta kroz fiktionalnu prizmu filmskih rekonstrukcija u trilogiji filmova o Kenediju. Ako sagledamo razvojni tok autorske paradigme od prvog filma u trilogiji *Kenedi se vraća kući* (2003), u kome je dominantna faktografija putopisa protagonistine životne priče, preko drugog filma *Gde je dve godine bio Kenedi* (2005), kratkog dokumentarca, do treće – fiksijske forme, nesumnjive rekonstrukcije Kenedijeve bliske prošlosti u filmu *Kenedi se ženi* (2007), možemo izvesti čitanje u korelativnom ključu s konceptom psihodramske prorade uloge iz života.

I na kraju ovog komparativnog pregleda možemo izdvojiti, možda, jedan od najdirljivijih primera iz Žilnikovog bogatog opusa koji u samu srž dotiče temu rada – igranje životne uloge involvirane u dramsku – filmsku priču. Radi se o autentičnom liku Pirike Čapko iz dela *Pirika na filmu* (2013). Prema autorovom svedočenju (Vojnović, 2014, *Priča o Piriki* para. 1) jedan od najdubljih motiva u ovoj svojevrsnoj dramskoj ispovesti je bila Pirikina potreba za igranjem uloge majke s akterkom koja je bila u ulozi ćerke (Teodora Tapavički). Igranje tog odnosa je evidentno snažno delovao na stvarnu ličnost protagonistkinje što se može zaključiti iz impresivne ekspresije u toj liniji lika na filmu. Možemo slobodno zaključiti da je Pirika odigrala značajne segmente svoje psihodrame u čemu joj je, svojim pristupom, u pravoj meri pomogao reditelj Želimir Žilnik.

Kako na ovim tako i na primerima većine Žilnikovih filmova možemo uočiti analogiju psihodrame i dokudrame u kontekstu fenomena igranja uloga. Na ovakvim primerima se može ukazati na mogućnost uvođenja ekvivalentnog metoda u polju scenskog stvaralaštva. Glumac je kao ličnost uvek u procesu rada na liku u poziciji protagoniste psihodrame. Otvarajući lična važna polja (*ranjivosti*) može nizom postupaka (kao što je recimo empatija u određenom segmentu sa likom iz dramskog dela, pa i poistovećivanjem lične predstave o tom segmentu sa osećanjem lika i dr.)

24 Preuzeto sa: <http://www.zilnikzelimir.net/sr/bolest-i-ozdravljenje-bude-brakusa>: pristup: 15. XII 2014.

da stvori autentičnu ulogu koja će u sebi sadržavati ukrštene karakteristike dramskog i privatnog – proisteklih iz socijalne uloge. Važno je napomenuti da se slične metode mogu sresti u stvaralačkoj praksi, ali se ovakvim istraživačkim okvirima može inicirati put ka sistematizaciji, odnosno kompleksnijim usavršavanjima scenskih metodologija.

Važno je na kraju naznačiti da je Žilnik u intervjuu koji je sproveo autor ovog rada povodom šireg istraživanja pomenutog u uvodu, naveo da je svoj metod intuitivno razvijao tokom prakse bez ciljanog korišćenja nekog posebnog naučnog metodološkog okvira, kakav je na primer psiho-sociodrama i sl.<sup>25</sup>

### *Zaključak*

Uporednom analizom koncepata psihodramske *teorije uloga*, s jedne, i elemenata rediteljsko-glumačkog postupka, s druge strane, na primeru filmske dokudramske metodologije Želimira Žilnika, dolazimo do zapažanja o primenjivoj analogiji posmatranih oblasti. Iako u metodologiji analiziranog autora ne postoji poseban šematski model, već je njegovo delo produkt neprikosnovene autorske umetnosti stvaranja impresivnog filmskog izraza, analitički diskurs predložen u ovom radu može da posluži kao inspirativan putokaz budućim filmskim i scenskim stvaraocima. Aspekt igranja *socijalnih uloga* preuzet iz psihodrame može da posluži kao inicijalna paradigma u istraživanju određene *dramske uloge* u scenskoj, odnosno filmskoj delatnosti, kao i obrnuto – određeni dramski lik može da se stavi u funkciju alata za ispitivanje njime isprovociranih psihičkih sadržaja potencijalnog protagoniste u psihodrami. Evidentnost ključnih parametara koji determinišu teoriju uloga u metodološkoj strukturi dokudramskog filmskog modusa, na šta je ukazano kroz segmente analize metodologije reditelja Želimira Žilnika u ovom radu, ukazuje na logičnu i primenljivu – delotvornu srodnost dva principa, psihoterapijskog i umetničkog. Prema tom primeru, ukrštanjem te dve paradigme, moguće je ustanoviti dalje, kompleksnije pravce istraživanja, kojima bi se potvrđene podudarnosti u praksi i teoriji mogle primenjivati u kontekstu proširenja paradigmatiskih okvira i usavršavanja metodologije obuke scenskih stvaralaca kao i celokupnog kreativnog procesa u stvaranju, kako filmskog tako i scenskog dela uopšte.

---

25 Autor ovog rada istražuje hipotezu na osnovu uviđanja analogije posmatranih metodologija iz sopstvenih edukacijskih i praktičnih iskustava i saznanja



*Literatura:*

Ćurčić, B., Matijević, S., Pantelić, Z., Žilnik, Ž. (2009). *Za ideju protiv stanja, Analiza i sistematizacija umetničkog stvaralaštva Želimira Žilnika*. Novi Sad: Playground produkcija.

Drašković, B. (1996). *Kralj majmuna*, Novi Sad: Prometej; Sterijino pozorje.

Fox, J. (2008). *Introduction in The Essential Moreno, Writings of Psychodrama, Group Method and Spontaneity by J.L. Moreno, M.D.* New Paltz New York: Tusitala Publishing.

Jončić, P. (2002). *Filmski jezik Želimira Žilnika*, Beograd: Studentski kulturni centar.

Miltojević, B. (1992). *Rani radovi Želimira Žilnika (1967-1972)*. Niš: Sirius.

Moreno, J. L. (1961). *The Role Concept, A Bridge Between Psychiatry and Sociology*, in

Fox, J., (2008), *The Essential Moreno*, New Paltz, NY: Tusitala Publishing.

Moreno. J. L. (1993). *Who Shall Survive? – A New Approach to the Problem off Human Interrelations*, Nervous and Mental Disease Publising Co., Washington, D. C. (Prvo izdanje 1934).

Moreno. J. L. (1994). *Psychodrama*. Volume 1, New York: Beacon House, (Prvo izdanje 1946).

Nichols, B. (2010). *Introduction to Documentary*, Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, B. (1991). *Representing Reality*, Bloomington: Indiana University Press.

Stjepanović, B. (2005). *Gluma III – Igra*, Podgorica: Univerzitet Crne Gore i Dom omladine “Budo Tomović”, Cetinje: Fakultet dramskih umjetnosti.

Vojnović, M. (2014). Intervju sa Žilnikom, materijal za izradu doktorske disertacije: *Korelacija konceptata psihodrame i sociodrame sa rediteljskim metodom Želimira Žilnika*, doktorat u izradi, mentor dr Živko Popović. Novi Sad: Akademija umetnosti  
*Časopisi*

Iveković-Martinić, A. (2013). *Refleksivnost dokudrame na primjeru dugometražnog opusa Želimira Žilnika*. Zagreb: Hrvatski filmski ljetopis.

Slavković, I. (2014). *The role theory*. Beograd: Institut za psihodramu.

*Elektronski izvori:*

Das Stegreiftheater, Retrived 20.09.2013. from the World Wide Web <http://www.korn.ch/solutionsstage/moreno-biographie/>

Marković, G.: Nevidljivo gestikuliranje duše, Politika online, Kulturni dodatak, Retrived 11. XII 2014. from the World Wide Web <http://www.politika.rs/rubrike/Kulturni-dodatak/t30834.lt.html>

Popadić, J. (2008). Estetika raznog prostora i poetika Pitera Bruka, Gradina, XLV – 28/33, Retrived 8. XII 2014. from the World Wide Web [http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLV\\_28/33/download\\_ser\\_cyr](http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/Gradina/XLV_28/33/download_ser_cyr)

*Filmografija:*

Žilnik, Ž. (1973). *Ustanak u Jasku*. Panfilm, SFRJ.

Žilnik, Ž. (1980) *Bolest i ozdravljenje Bude Brakusa*. TV Novi Sad, SFRJ.

Žilnik, Ž. (1983). *Prvo tromesečje Pavla Hromiša*. TV Novi Sad, SFRJ.

Žilnik, Ž. (1984). *Druga generacija*. Art film, TV Novi Sad, SFRJ.

Žilnik, Ž. (2003). *Kenedi se vraća kući*. Terra film, Multiradio, Novi Sad, Srbija i Crna Gora.

Žilnik, Ž. (2005). *Gde je dve godine bio Kenedi*. Terra film, Novi Sad, Srbija i Crna Gora.

Žilnik, Ž. (2007). *Kenedi se ženi*. Terra film, Novi Sad, Srbija i Crna Gora i Jet Company – VK, TV Kikinda.

Žilnik, Ž. (2013). *Pirika na filmu*. Playground produkcija, Novi Sad, Srbija.

**The Interface between Film and Social Roles in Docudrama – a Case Study of  
Directing Methodology of Želimir Žilnik**

*Abstract.* Theoretical observations as well as descriptions of applied concepts in this paper, represent one segment of a broader research by the author in the field of filmology and the creative stage process. The author is applying a comparative analysis of dramatic rules through the psychotherapeutic method of psychodrama in the case of film methodology of the director Želimir Žilnik. The aim of the paper is to consider a correlation of the psychodramatic *role theory* with the characteristics of specific documentary subgenre - docudrama, by identifying key elements of the stage expression realism and implied methodological tools in the creative process of the scenic and dramatic treatment of social topics. Our starting point is that the psychodramatic initiation of a spontaneous expression on stage, by recognizing the characteristics of social roles of an authentic personality - a character in real life, can create a functional methodological discourse for the interpretation of the treated content in film or theatre.

*Key words:* psychodrama, docudrama, role theory, realism, Želimir Žilnik

Драган Стојменовић  
Универзитет у Новом Саду  
Академија уметности  
Депарتمان драмских уметности

Оригинални научни рад  
UDC 791.01

## Биомеханика Др Департута

*Не чинити ни великих покрета у малим осећањима, ни малих покрета у великим.*  
Леонардо да Винчи (Мејерхољд, 1976:160)

*Апстракт.* Предмет истраживања су основни модели Мејерхољдове биомеханике, којим дефинишемо њена теоријска начела. Професор Мејерхољд, позоришни вођа ексцентричне струје, којом је променио модерно схватање театра, оформио је технику биомеханике анализирајући израчунату врсту покрета. Анализа одређује одговоре на питања: Какав је утицај Тејлорове „научне организације рада“ на дефинисање начела Мејерхољдове технике биомеханике? Који естетички модели сценског покрета су били један од основних предмета истраживања Мејерхољда? Мејерхољдов театарски рад проучавали су многи позоришни теоретичари, међутим, колико његов рад утиче и на филмски медиј?

*Кључне речи:* биомеханика, покрет, мизансцен, емпатија, филм

Субјективни импресионизам и стилизација симболиста, полако су све више удаљавали реалност од уметности у генералном смислу, у којој је, у својој естетизацији илузије, нестао близак однос са ширим аудиторијумом. Када су се изненада нашли под притиском утилитаристичке индустријализације почетком 20. века, традиционални уметници нису успели да одговоре на питање модернизације друштва. Дакле, из *несклада* између естетске традиције и нове економије заступници авангардних покрета генеришу своју одредницу истраживања „нове уметности“.

Професор Мејерхолд (Vsevolod Emilevich Meyerhold), истраживао је сценски модел покрета који је имао корен у техници *комедије дел арте*. Ова сценска техника подељена на серију ликова и њихових маски, имала је велики утицај како на авангардну сценску изражајност, тако и на европски филм. Из контекста Мејерхолдовога чувеног надимка – Др Депертутто, можемо пронаћи путоказ за основну идеју његових експерименталних проучавања покрета, као и однос његове визије самог себе као уметника. Др Депертутто, као сценско име Мејерхолда-редитеља, односио се, управо, на познати лик италијанске комедије дел арте. Маска доктора из Болоње представља пародијско отелотворење педантерије и прецизности научника, пројектујући се на Мејерхолдово схватање научног истраживања уметности. Међутим, Др Депертутто је имао и своје више злокобно значење, односећи се на Хофманову причу, где јунак закључује са ђаволом паклени уговор, купујући своју слику у огледалу. Дакле, већ значење његовог надимка може да пружи занимљиве информације о схватању модела сценског покрета.

Мејерхолд у Москви води Вишу државну редитељску радионицу, коју су похађали многи велики уметници, међу којима је и највећи експонент формалистичке кинематографије Сергеј Ајзенштејн. Посвећен педагошком раду, Мејерхолд почетком двадесетих година 20. века формира програм глумачког физичког тренинга, који је под називом *Биомеханика* ушао у анале теорије сценских уметности.

Техника биомеханике нуди органски засновану, израчунату врсту покрета, којом се замењује „аутохипноза“ Московског художественог театра (МХАТ-а). Научна анализа покрета, као и спорт заснован на науци, близак је новој врсти радничког моделовања покрета тела, захтеваног новим радним условима и машинама. Те релације успостављају мост за повратак уметности „на велика врата“. Управо зато је научна организација рада виђена као пут до нове уметничке експресије.

Мејерхолд је биомехаником желео да истражи последице промене рада у новим производним условима насталим модернизацијом друштва. Рад се посматра кроз призму продуктивности повезане са радном мотивацијом. Мејерхолд производне услове види у психолошкој парадигми: „Рад се неће доживљавати као проклетство, него као радосна нужност. Под оваквим идеалним радним условима природно

је да уметност мора добити једну нову основу.“ Теоријске основе за овакво размишљање потицале су из теорије научне организације рада, познате под називом *тејлоризам*, коју су, почетком 20. века, формирали Американац Фредерик Тејлор и пролетерски песник А. К. Гастев. Тејлоризам се може дефинисати одговором на питање: „Како студијама времена и кретања умањити губитке времена код индустријске производње?“ (Poliwoda, 1994: 44) Металски радник, трговачки униониста, новинар и писац, припадник групе пролетерских радника „Кузница“, Алексеј Гастев основао је 1920. Централни институт за рад, скраћено ЦИТ (ру. Центральный институт труда). Циљ института било је убрзање индустријског развоја у Совјетском Савезу, које би било постигнуто прилагођавањем методе физиологије рада и „научног менаџмента“ Фредерика Тејлора (Frederick Taylor) систему организације рада у руском амбијенту револуционарних околности.

Један елемент „научне организације рада“, као Тејлоров програм преведен на руски, била је биомеханика. Тејлор 1922. године ангажује Николаја Бернштајна (Nikolai Bernstein) за своје одељење биомеханике. Израз „биомеханика“ одређује нову теорију кретања живог тела која тражи да механизира тело у служби побољшања ефикасности и економичности. У уводу науке о организацији рада, Гастев пише:

„Постоји много прича о изгубљеној енергији и економији рада. Ипак, наш први задатак је да проучавамо дивну машину која нам је тако блиска: људски организам... Постоји потреба за посебном науком, наиме, биомехаником, која мора да буде култивисана под условима лабораторијске организације, али такође може да се практикује у свакој просторији у кући, напољу, на било ком тргу, у било којој радионици.“ (Kursell, 2006:245-273)

Схватајући уметност као организацију материјала, Др Департуто је тејлоризам применио на радну организацију глумца на сцени, где би се глумачки израз означио конструктивистичким приступом: глумац је инжењер, систематизујући уметност на научним основама. Сам врх истраживања огледао се у дефинисању практичних механичко-телесних закона, као и специфичност говора глумца. Мејерхолд дефинише формулу:

$$H = A1 + A2$$

Симбол *H* означава глумца, *A1* представља креатора који има одређену намеру и упутства како да се ова намера реализује, док је *A2* тело глумца које задатке креатора изводи и реализује.



Сл. 1. Мизансцен по биомеханичким принципима: „Theatre of Meyerhold“, Alexander Grinberg (<http://www.cours-theatre-salimov.com/meyerhold-experimentateur-infatigable-par-emile-salimov/>)

*Тејлоризам театра*, промовисан од стране Мејерхољда у предавању 1922. године, односио се, такође, и на рад неурофизиолога Ивана Павлова. „Свако психичко стање“, објаснио је Мејерхољд, „одређено је појединачним физиолошким процесима“. Када се актер постави физички у неким ситуацијама, он производи рефлексно одређене емоције у себи и публици, на пример, када се премести, као да бежи од пса, он ће подстаћи страх у себи, који ће се рефлексно пренети и на публику.

Биомеханика је систематизована различитим техникама основних вежби, развијајући „унутрашњи циљно орјентисани покрет“ „поновним оживљавањем природних покрета, који се још могу учити код деце и животиња“. Ова равна биомеханике односила се на припрему и вежбу глумаца и није се односила на сценску изведбу.

Крајњи циљ биомеханике, дакле, лежи у кључном појму „рефлексна узбуђеност“ (ру. *reflektornaja vozбудimost*; нем. *Reflektorische Erregbarkeit*), означавајући телесно држање глумца, које треба да евоцира код гледаоца жељену емоцију. (Mailand-Hansen, (1980), S. 90./ Poliwoda, 1994: 45)

Термин „рефлексна узбуђеност“ – *ексцитабилност* (ру. ВОЗБУДИМОСТЬ), Мејерхољд теоријски разрађује и у тексту о глумачкој техници „КАКОЙ ЧЕЛОВЕК ГОДИТСЯ В АКТЕРЫ“, 1922. Анализирајући појам рефлексне узбуђености тј. ексцитабилности, не само у односу глумца према гледаоцу него и као саму глумачку технику којом се моделују начини сценске изражајности у игри глумца, Мејерхољд записује:

“Координиране манифестације ексцитабилности чине глуму. Сваки елемент игре увек формирају три обавезна фактора: 1. Намера 2. Имплементација 3. Реакција“

Дакле, термин „рефлексна узбуђеност“ се може тумачити на два начина. Први је као бихевиористички термин узбуђености у смислу рефлексно-емпатијског односа између глумца и публике, док се други односи на саму глумачку технику координације узбуђености – ексцитабилност.

Анализа првог тумачења појма „рефлексне узбуђености“ у односу глумац – публика, показује и авангардне тежње за спектакуларном интеракцијом глумца и гледаоца и разбијањем позоришне „рампе“ између публике и сценских догађања. У прилог томе, Мејерхолц закључује да свако ментално стање може бити стимулисано физиолошким процесом:

„У томе што глумац пронађе решење за своје физичко стање, он достиже почетну позицију, при чему код њега настаје узбуђеност која ће инфицирати гледаоце, повући их у то (то смо пре назвали освајање гледаоца) и то чини биће једног глумца.“ (Mejerchol'd, u: Brauneck (1988), S. 76./Poliwoda, 1994: 46)

У чланку „Кинетика позоришта“ (1929), Мејерхолц расправља о односу освајања савремене публике спектаклом и емотивним сензибилитетом, пишући:

„Излив емоција које савремена публика очекује од спектакла такав је да она жели да искуси велико стање напетости при чему ће се струја мерити не у стотинама, већ у хиљадама [волти]... технике савременог режирања на позорници покренуле су свој механизам идејом да ће спектакл бити могућ не само уз помоћ напора глумца и механизма позорнице, већ и уз помоћ напора публике.“ (Taylor, 2002: 271-72)

Биомеханика, као метода глумачког тренинга и изражајности, била је супротстављена глумачком „Систему“ Станиславског, базирајући емотивну изражајност лика као *покрет од унутра ка напољу*, док је Мејерхолц градио методу покрет *од споља ка унутра*. Као глумачка доктрина, биомеханика је формирала технику универзалне сценске експресије. *Биос* значи живот, а *механика* је део физике који се бави равнотежом и кретањем тела. Оно што је Мејерхолц назвао *биомехаником* дефинише законитост тела у животу. „Основно правило биомеханике је врло једноставно: цело тело учествује у сваком *покрету*“. Један од Мејерхолцових „лабораторијских радника“, изјавио је у позоришном часопису „Драма“, 1922. године:

„Тело глумца – биомеханичара ради попут машине. Сваки покрет сваке мишићне групе мора бити схваћен од стране гледаоца као рад моторног рефлекса целог телесног апарата.“

Едукативни принцип биомеханике може се сагледати у сачуваном запису „Лекција о Биомеханици“ (1935). Текст описује дискусију на једном од часова,



односећи се на питање о основним принципима покрета у биомеханици. Међу одговорима студената могло се чути:

„Покрет са минималним трошковима енергије... Развој прецизности покрета... Координација свих покрета.“

Констатује се да је у биомеханици глумачког израза најважнија највећа сврсисходност, обликована радном телесном машином: „без искуства и емоције.“ Дакле, принцип биомеханике је: најједноставнији и најизразитији начин глумачке интерпретације, са најмањим трошковима енергије. За Мејерхоља глумац је *трансформатор*, савршени „глумац за све“, трансформисан у редитеља.

Дакле, метода покрета *од споља ка унутра*, обликује глумчеву емоцију са рефлексijом публике, стварајући са њом емпатијско садејство. У том контексту, у наставку лекције, наставник Гољцев (Гољцев) истиче драмски ефекат „Чапајев“, назван по истоименом филму (*Чанаев, Georgi&Sergei Vasilyev, 1934*), посебно у игри Бориса Бабочкина, заснивајући се на утилитаристичком биомеханичком концепту:

„Креирање апсолутног хероја, али на начин да готово свако осећа да би могао да буде та особа – то је једна од најмоћнијих ствари у „Чапајеву“. *Емпатија* и „Чапајев“, осећају једно са другим акцију – лако.“ (Сл. 2)



Сл. 2 *Чанаев, Georgi&Sergei Vasilyev, 1934/ www.spletnik.ru*

Елеменат *емпатије* сагледава се као битан чинилац целине призора или лика, њиховог кредибилитета и схватања природе уопште, као сасвим истинитог и на најнижем нивоу перформанси. Не само на нивоу генералног карактера лика, него и до најситнијих детаља, емпатијски ефекат лежи у биомеханичкој техници.

Гољцев наставља:

„То је исти закон који *гест*, *изражајни покрет* или *израз лица* прави у складу са органским законом који се јавља у природи, лако подразумевајући, лако репродукојући – органски. Ако иду према другим законима, могуће је да их опонашају, али ван психолошког апарата публике. Да ли знате одговор на прослављену поделу – шта је настало прво гест или емоција?“

Из наведене дискусије закључују се могућности две теорије о изворном облику геста и емоције. Прва дефинише да покрет претходи тужној емоцији којом се особа доводи до суза, док друга теорија каже да сузе долазе зато што је човек тужан – не зна се која је теорија тачна. Чињеница је да човек има дуалистички поглед на свет, представљајући менталне и моторичке манифестације обједињене у јединствени процес. У суштини, не постоји примат једне или друге, него се ради о садејству и прожимању рефлекса и емоције, који се не могу делити, јер зависе једно од другог.

Међутим, информације о систему биомеханике могу се посматрати као техничка скица, али не и као уоквирен теоријски метод. Чињеница је да је биомеханика први корак ка експресији покрета, али иза овог првог корака веома мало је, у ствари, теоријски отишао и сам Мејерхољд. Он је наставио да се бави овом специјалном биомеханичком гимнастиком, као видом глумачког тренинга, али се није бавио даљим корацима у приближавању теоријског система покрета и одређивању његових појединачно стилских квалитативних законитости. Иако уоквирена сврсисходном формулом, биомеханика, у суштини, представља само један драгоцен *основни принцип*, који је основа експресивног покрета: експресивни покрет – покрет који се одвија у складу са законима, општег, *органског покрета*.

Архаични естетички модели сценског покрета тела са Далеког истока били су један од основних предмета истраживања Мејерхољда, као и, како смо констатовали, велике већине водећих авангардних аутора. Глумци Истока стварају и развијају све своје *радње* посредством основног принципа названог *принцип супротности*. Кинески глумац сценску радњу увек започиње њеном супротношћу. На пример, да би погледао особу која седи са његове десне стране, глумац Запада направиће директан, линеарни покрет врата. *Директан* покрет, који економише путању главе, нема своју специфичну естетику и чулност. Кинески глумац почиње радњу као да хоће да погледа у *супротном (недиректном)* правцу, потом изненада мења правац и okreће очи према тој особи. Оваквим нелинеарним покретом, као сценском конвенцијом, користе се глумци Истока како би истакли одређену гестуалну радњу, чинећи је очигледнијом, стварајући ефекат изненађења и усмеравајући тако гледаочеву пажњу.

Прву сценску инсценацију, по методи биомеханике, Мејерхољд је реализовао драмским текстом глумца Фернанда Кромелинка (Fernand Crommelynck):

„Великодушни рогоња“ (фр. „Le Cocu magnifique“; нем. „Der großmütige Hahnrei“). Објављен 1921, драмски текст, ремек дело жанра „лирске фарсе“, са темом љубоморе једног од супружника, премијерно је изведен 25. априла 1922. Мејерхољдови конструктивистички сетови, први такве врсте, обезбедили су представи велику популарност. У духу конструктивизма, представа је базирана на телесној експресији глумца, без шминке, реквизита и раскошних костима, да би били „приморани да пуне своја тела да се изразе, што су пре успевали шминка, костими и перике“. (Mailand-Hansen, (1980), S. 106.)

Мејерхољдов театарски рад проучавали су многи теоретичари, међутим, за конвенционалну теорију филма он представља фигуру која је имала само посредан утицај на формирање теорије филмског текста. Два Мејерхољдова филмска остварења, *Слика Доријана Греја* (1915), *Јаки човек* (1916), и треће незавршено *Уроци с оне стране гроба* (1917), које је изгубљено, заобилазе се у анализама филмолога, иако историчар Фревалски закључује да је његово дело имало јак директан утицај на целокупну совјетску, делимично и светску, уметност.



Сл. 3 Плакат за филм *Слика Доријана Греја*, 1915 ([www.kinopoisk.ru](http://www.kinopoisk.ru))

Мејерхољд је обогатио филмску уметност у истраживању структуре покрета, ритма и монтаже. Он даје изјаве и пише кратке есеје из филмске естетике. У есеју „О филму“ (1915) пише: „У почетку бих желео да проучим и проанализирам елемент *покрета* у филму.“ О својој концепцији филмског мизансцена Мејерхољд говори на конференцији за штампу 1916, где наглашава да жели на биоскопски екран да пренесе „посебне *покрете* уметничке интерпретације, подвргавајући их законима ритма и служећи се, што је могуће шире, светлосним ефектима својственим филму“. Из овога можемо закључити да је Мејерхољд филм схватао и посматрао кроз призму естетичко-перцептивног модела покрета, експериментишући и унапређујући његову експресију научним принципима, транспонованим у „тело филма“.

## Закључак

Циљ Централног института за рад Алексеја Гастева био је убрзање индустријског развоја у Совјетском Савезу, које би било постигнуто прилагођавањем методе физиологије рада и „научног менаџмента“ Фредерика Тејлора систему организације рада у руском амбијенту револуционарних околности. Елемент „научне организације рада“ – тејлоризма, била је биомеханика. Израз „биомеханика“, дакле, одређује нову теорију кретања живог тела која тражи да механизира тело у служби побољшања ефикасности и економичности и дефинисан је у Мејерхољдовој формули:

$$H = A1 + A2$$

„Тејлоризам театра“, промовисан од стране Др Департута пружа бихевиористички закључак да је свако психичко стање одређено појединачним физиолошким процесима. Када се актер постави физички у неким ситуацијама, он производи рефлексно одређене емоције у себи и публици. Крајњи циљ бихевиористичког приступа биомеханици, дакле, лежи у кључном појму „рефлексна узбуђеност“, означавајући телесно држање глумца, које треба да евоцира код гледаоца жељену емоцију тј. одређени степен *емпатије*. За Др Департута глумац је *трансформатор*, савршени „глумац за све“, трансформисан у редитеља. Закључује се да, иако уоквирена сврсисходном формулом, биомеханика, у суштини, представља само један драгоцен *основни принцип*, који је основа експресивног покрета. Експресивни покрет је покрет који се одвија у складу са законима, општег, *органског покрета*.

Закључили смо, такође, да се Мејерхољдова филмска остварења заобилазе у теоријским анализама студија филма, иако се закључује да је његово дело имало јак директан утицај на целокупну совјетску, делимично и светску, уметност. Генерални резиме доктрине др Департута може се објединити у чињеници да човек има дуалистички поглед на свет, представљајући менталне и моторичке манифестације обједињене у јединствени *биомеханички процес*.

## Литература:

Барба, Е, Савареце, Н. (1996). *Тајна уметност глумца*. Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм радио и телевизију.

Kursell, Julia, *Piano Mécanique and Piano Biologique: Nikolai Bernstein's Neurophysiological Study of Piano Touch*, Configurations, Volume 14, Number 3, Fall 2006, pp. 245-273|10.1353/con.0.0015 <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/configurations/v014/14.3.kursell.pdf>>01.02.2015.

Martin, Marcel, *Mejerholjdovi izgubljeni filmovi*, Sineast br. 55/56

Meyerhold, <http://ebookbrowse.com/meyerhold-tcm4-121267-pdf-d97040792>>15.09.2014

Meyerhold, *О ВС. Э. Мейерхольде*, [http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O\\_meyer/#Rome](http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#Rome)>01.02.2015.

Meyerhold, *Лекция о биомеханике 28 марта 1935/* [http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O\\_meyer/#\\_Точ292184274](http://www.teatr-lib.ru/Library/Eisenstein/O_meyer/#_Точ292184274)>01.02.2015.

Мейерхольд В. Э., Бебутов В. М., Аксенов И. А. Амплуа актера. М.: ГВЫРМ, 1922. 15 с. КАКОЙ ЧЕЛОВЕК ГОДИТСЯ В АКТЕРЫ, <http://www.teatr-lib.ru/Library/Emplois/Emplois/>

Poliwoda, Bernadette. (1994). FÊKS – Fabrik des exzentrischen Schauspielers. München: Verlag Otto Sagner,

Richard Taylor and Ian Christie, *The Cinefication of Theatre: Vsevolod Meyerhold*; оригинални извор: “О kinifikatsii teatra”, V. E. Meierkhol'd, Zhizn' iskusstva, 14. jul 1929, paragraf 4-5; извор: „The Film Factory“, Russian and Soviet Cinema in Documents 1896-1939, Routledge, 2002.

### Dr Dapertutto's Biomechanics

*“To make no great movements in small emotions,  
nor small movements in big emotions.”*

**Leonardo da Vinci (Meyerhold, 1976: 160)**

*Abstract.* The subject matter of the research is the basic models of Meyerhold's biomechanics, which were used to define its theoretical principles. Professor Meyerhold, the theatrical leader of an eccentric stream, with which he changed the modern understanding of the theatre, established the technique of biomechanics by analysing the calculated type of movement. The analysis determines the answers to the questions: What kind of influence does Taylor's “scientific management of work” have on defining the principles of Meyerhold's techniques of biomechanics? Which aesthetic models of stage movement were some of the basic subjects of Meyerhold's research? Meyerhold's theatrical work has been researched by a number of theatre theorists. However, how much does his work influence the film medium?

*Key words:* biomechanics, movement, *Mise-en-scène*, empathy, film



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

**Silard Antal**

Univerzitet u Novom Sadu

Akademija umetnosti

Departman dramskih umetnosti

Stručni rad

UDC 654.197:78(100)

78.01

# Vizuelna analiza muzike u funkciji muzičkog spota

*„Muzički video je otelotvorenje modernog mita.“*

Sven Karlson

*Apstrakt.* Rasprostranjen po celoj planeti, obuhvativši sve muzičke žanrove, muzički spot, koji je predmet ove analize, postao je nezamenjiv u promociji, prezentaciji pesme, imidža izvođača, likovne estetike vezane za subkulture; danas, većina zemalja u svetu ima kanal posvećen isključivo muzici, odnosno *muzičkom videu*. Ta forma ekspanzivno je počela da se razvija pedesetih godina 20. veka, zajedno sa televizijom. Kako se razvijala, svrha joj se menjala i od jednostavnog prikazivanja muzičkih izvođača dostigla je samostalnu formu videa.

*Ključne reči:* muzički video, forma, subjektivni doživljaj, vizualizacija, masovni mediji

Forma muzičkog videa je podjednako trpela uticaje subkultura, izvođača i prateće estetike, s jedne, i video umetnika i reditelja, s druge strane. Problem auditivnog dela vizuelnih umetnosti uopšte, a samim tim i upotreba muzike, tokom već više od stoletnog iskustva, izuzetno je izražena. Dve su osnovne stavke u ovoj problematici, jedna je tzv. atak na čistu prirodu filmskog teksta pre pojave zvuka, a druga sukob industrije i stvaralaštva. Rene Kler sredinom prošlog veka piše:

„Ne možemo biti ravnodušni, niti možemo biti sigurni da li prisustvujemo rađanju ili smrti filma... te dve stvari još uvek niko ne ume razlikovati. Film, film u boji, zvučni film, televizija - ova izražajna sredstva nam nudi nauka. A, nastaju i neka nova. A borba je tek počela između industrije i duha umetničkog stvaralaštva.“ (Clair, 1977:77)

Upravo tako i muzički spot, koji pretenduje da bude priznat kao autohtono izražajno sredstvo, levitira između komercijalne proizvodnje i umetničkog stvaralaštva. Muzički spot stvoren je kao oblik izlaza iz krize u koju je zapalo tržište gramofonskih ploča i muzičkih kaseti. Njegov zadatak je da atraktivno vizuelno prezentira vodeće muzičke hitove sa novih albuma na taj način stimulišući njihovu prodaju. U početku su to bili snimljeni i reprodukovani koncerti i studijski nastupi pevača i orkestrara. Može se zaključiti da je muzički spot u svojim počecima predstavljao vid *cinema-verité*, koji vuče korene iz dokumentarnih filmova o muzičkim turnejama popularnih bendova, gde kamera, pored samih spektakularnih nastupa pred publikom, prati svakodnevni život muzičara, seljenje iz mesta u mesto, itd. Godarova kamera ušla je u studio u kojem su snimali Rolingstonsi, nameravajući da jedna od njihovih numera, kao vid zasebnog muzičkog spota, bude prikazana na kraju filma *Jedan plus jedan* (*One plus one*, Jean-Luc Godard, 1961).

Međutim, ubrzo je došlo do saznanja da će namena muzičkog spota dostići svoju punu afirmaciju samo ako spot bude izgledao „bolje” nego što zvuči. U muzički spot su uneti elementi muzičkih sekvenci iz filmskih mjuzikala, filmskog foršpana i EPP spota, koji su posedovali sinhronitet slike s odgovarajućom muzikom, odnosno njenim ritmom, orkestracijom, muzičkim instrumentima, glasovima pevača, itd.

Zahvaljujući svojoj atraktivnosti, bajkolikosti i neodoljivoj sugestivnosti, „muzika za oči” stekla je milione poklonika. U muzičkim spotovima srećemo najrazličitije sociološko-kulturološke predstavnike društva: vamp-devojke, transvestite, marginalizovane pojedince, horor likove (zombi, vampiri, maskirane osobe iz noćnih mora), itd. Ti akteri se kreću kroz predele u magli, puste gradove, peščane oluje, mračne ulice, tesne hodnike i lavirinte, spuštaju se u podzemne svetove, lete nebom i kosmosom. Ono što se u muzičkim spotovima dešava, uglavnom se ne može prepričati i podseća na onirički doživljaj.

Teoretičar muzičkog videa Endrju Gudvin (Andrew Goodwin) piše da se teorijski zaključci, kao osnova razumevanja muzičkog spota, sastoje u pojmovima:



„Filmski žanr, reklama, nove televizijske forme, vizuelna umetnost, elektronska slikovna pozadina (electronic wallpaper), oniričnost, post-moderna poezija, metafizička poezija i semiotika pornografije.“

Pod imenicom *music videos* podrazumeva se filmom ili videom tumačena snimljena muzička numera. Tematski najčešće predstavlja upravo pesmu izvedenu od strane muzičkog sastava, odnosno vizuelno interpretiran tekst numere. Ta svedena definicija donekle pruža uvid o toj medijskoj podvrsti. Proširenija definicija preuzeta iz enciklopedije savremenih televizijskih i filmskih pojmova, osim one osnovne definicije pruža i osnovnu eksplikaciju muzičkog spota. Video spot ili video klip je muzička audio-vizuelna sredina ograničenog trajanja (najčešće 3-8 minuta), bazirana u većem broju slučajeva na folk, pop ili rok muzici. Bogata vizuelna ili dinamična nadgradnja uz montažnu atraktivnost i slobodno asocijativno tumačanje muzičkog sadržaja, čini da je video-spot dostiže kvalitativnost komprimovane rok opere.

U izražajno-emotivnom pogledu, to je kratkometražni splet bliceva, pokreta i vizuelnih šokova protkanih muzikom i „oslobođenim” slikama: perceptivna varka u kojoj dolazi do međusobne i povratne izražajne stimulacije slike i muzike, analogne pojedinim dramaturškim sekvencama filma fikcije. Ovu čulnu „perceptivnu varku” kompozitor filmske muzike Žorž Antež (George Antheil) dovodi u vezu sa „stalno promenljivom stvarnošću”, koja je rezultat svakodnevice ubrzanog tempa savremenog ljudskog života reflektovanog na vizuelni medij. On zaključuje:

„Naš glavni problem, komponujući danas muziku za filmski medij, je da pronađemo muziku koja bi odgovarala novom tipu percepcije stalno promenljive stvarnosti, kao i da ponovo objasnimo sadržinu emocionalnog, lirskog i – ljudske prirode. Trebalo bi prići ozbiljno ovom problemu, kao što kompozitori moderne opere ozbiljno prilaze novoj operi...” (Antheil, 1980:9)

Muzički video-spotovi čine glavni deo sadržine takozvanih MTV programa (*music tv*). Od svoje pojave, muzički spot je prošao kroz nekoliko razvojnih faza: od početne svežine estetizovane novotarije, preko brzog i dinamičnog obogaćenja izraza, do monotone hiperprodukcije i manirizma punog prepoznatljivog arsenala univerzalne sonoplastike, uprošćene grafike i emotikona (ljubavnih čežnji, strahova i zabranjenih želja). Već krajem osamdesetih godina on „preživljava” samo zahvaljujući velikoj video potražnji tržišta, a hiperprodukcija spotova dovodi do pravog „zagađenja” malog ekrana.

P. D. Marshall u članku. *Videomusic as Promotional Form: The Incorporation of Popular Music into the Televisual*, nudi sličnu definiciju:

„Muzički spot predstavlja kompletnu konceptualnu televizuelizaciju pesama, svojevrsno pakovanje muzičke numere u vizuelno odelo zarad prezentacije na televiziji. Nastao je kao promotivna strategija izdavačkih kuća, i vrlo

pojednostavljeno, predstavlja reklamu za prodaju muzičkog produkta – gramofonske ploče (LP), odnosno kompakt diska (CD). U pitanju je spoj robe široke potrošnje i umetničke forme, pozicioniran u razvoju marketinških strategija za koje je karakteristično brisanje granice između zabave i reklame na televiziji.“ (Marshall, 1985:16)

Od svog nastanka muzički spot, stilom i sadržajem, ima veoma snažan uticaj na ostale medijske vrste, reklame, televizijski program, film i savremenu kulturu i umetnost uopšte iako se u teoriji medija često minimalizuje njegov značaj. Ta medijska vrsta jeste značajna zbog samog obima proizvodnje, masovnog auditorijuma i znatnog ekonomskog uticaja i potencijala.

„Sa sve većom popularnošću i pritiskom komercijalnih izdavačkih kuća, MTV je prestao biti eksperimentalni trend i postao je korporacija“ (Marshall, 1985:16)

Stvaralac muzičkih spotova odabira muziku koja je osnov dela, određuje atmosferu koja podrazumeva tretman sadržaja organizacijom onog što je pred kamerom, iza kamere i, naravno, montažu.

Pri izradi muzičkog videa, reditelj pokušava na izvestan način slikom oponašati osobine zvuka: boju i visinu tona, glasnoću i ritam. Stoga se može zaključiti da muzički video predstavlja svojevrsno *gledanje muzike*.

„Posmatranje“ muzike  
(Subjektivni putokaz za teorijsku analizu i formalnu realizaciju)

Pretpostavlja se da postoji izvesna, iako ne stroga i precizna, veza između muzike i propratne vizuelizacije i da se ona više oseti kroz subjektivan osećaj „prikladnosti slike u odnosu na zvuk“ nego što se da objektivno izmeriti, ova analiza služi tome kako bi se muzičkom spotu dao formalni teorijski okvir; nisu u pitanju pravila, već smernice. (Fidler, 2008:21)

Vizuelna analiza zapravo podrazumeva pažljivo slušanje muzike. Nije teško povući paralelu s metodologijom dr Huga Klajna u knjizi *Osnovni problemi režije*, gde se pod poglavljem *Prvi utisak* zapravo prvi put susrećemo sa delom na način gde počinje analiza i to na manje uobičajen način. Početni zaključci se izводе iz prvog utiska percepcije dramskoga teksta, a u ovom slučaju iz prvog slušanja muzičkog dela koji želimo vizualizovati. Postupak opisan u knjizi dr Klajna je veoma primenljiv i u našem slučaju, s tim da su parametri nešto drugačiji, u ovom slučaju podeljeni u deset kategorija, na osnovu kojih je lakše odgonetnuti onu vrstu sinestezije koja je iznenađujuće univerzalna/objektivna a opet paradoksalno – subjektivna. Iako je Marsel Prust pisao da mu se čini da je muzika jedina forma koja „istinski povezuje duše“, pojavom pokretnih slika tj. muzike u pokretnim slikama u svačijem domu stvorena je jedna izuzetna mogućnost za upotrebu i zloupotrebu emocija.

Nije daleko od istine da kategorizacija elemenata koji u ovom slučaju služe analizi, predstavlja šematizovan, subjektivni i uopšten sistem. Baziran, takoreći na opštim mestima, ovaj način analize biva zapostavljen ili bar neosvešćen kod mnogih stvaralaca muzičkih spotova, a i kod onih koji na bilo koji drugi način koriste muziku kao sastavni deo svog audio-vizuelnog dela ili proizvoda.

Šematizovani sistem je moguće proširiti i analizu obogatiti sa još više aspekata, no čini se da se odgonetanjem ovih, za sada, osnovnih parametara stiže dovoljno utisaka za kasniji pristup stvaralačkom procesu vizualizaciji muzike.

Treba imati na umu izuzetnu subjektivnost i apsolutni nematarijalni karakter muzike, stoga bilo koja od tih stavki ima svoju verodostojnost samo u okvirima opšteg utiska i univerzalnog, kolektivnog doživljaja.

Navedeni primeri su simplifikovani i služe samo najosnovnijoj analizi određenog slučaja. Nazivi su sinestetičnog karaktera i čini se da relativno tačno određuju kvalitativnost forme koji ispitujemo;

1.) *Da li je muzika 'otvorena ili zatvorena'*, odnosno da li se slaže s enterijerom ili eksterijerom? Pravo pitanje bi bilo „traži“ li muzika horizont ili ne? To je od važnosti kada se bira lokacija za snimanje spota. Tokom pesme prostor se može „otvarati“ odnosno „zatvarati“ shodno razvoju; mogu se dešavati prelasci iz otvorenog u zatvoreni prostor i obrnuto. Treba uzeti u obzir i prelazne varijante: enterijer s otvorenim vratima ili prozorom, eksterijer gde nam je vidno polje ipak ograničeno zgradama. To se takođe odnosi i na širinu kadra (srednji i krupni planovi daju utisak skućenog prostora), kao i na to da li se i u kojoj meri vidi nebo u snimcima eksterijera.

*Primer:* instrumentalna muzika sa dosta *reverb*a (efekat širine prostora) tražiće širi, otvoren prostor od tvrde rok muzike koja najčešće asocira na enterijer ili betonsku zatvorenu konstrukciju u kontekstu scenografije.

2.) *Da li se muzika 'kreće ili je statična'*? Iako je u suštini sva muzika dinamična, pojedine numere zahtevaju pokret u kadru dok je za druge on suvišan; ako ima pokreta, da li je u pitanju pokret kamere, pokret u kadru ili pokret nastao procesom montaže? Da li se radi o koreografskom plesu aktera ili drugoj vrsti kretanja? Koja je njegova brzina/dinamika? Ritam i tempo? Sigurno nam nije strano, da nam određena muzika savršeno „leži“ pri vožnji automobilom, a neka pripada zamračenoj sobi i gledanju u daljinu kroz prozor.

*Primer:* zvuku valcera odgovara lagano njihanje u tročetvrtinskom taktu, dok brejk-dens savršeno odgovara brzom elektronskom ritmu drum and bass-a.

3.) *Da li je muzika 'noćna ili dnevna'*? Određena muzika traži svetlost dana, dok pojedine numere zahtevaju atmosferu noći. Naravno, i ovde postoje nijanse po pitanju doba dana, vremenskih uslova i sl. Postoji jedan kvalitet koji pominjemo

u ovoj kategoriji, a on se odnosi na izvore svetlosti. Određeni zvukovi i melodije „pristaju“ isključivo uz neonsku rasvetu, a neke uz plamen sveće.

*Primer:* klavirska kompozicija u durskoj skali pristaje uz dnevne scene, dok recimo sint pop osamdesetih često traži noć.

4.) *Da li je sredina 'urbana ili rustična'?* Da li moderan urban predeo metropole, manji grad, selo, ili prirodna sredina nenastanjena čovekom najviše pogoduje zvuku pesme? Naravno, pitanje ambijenta je veoma složeno i u većini slučajeva od krucijalnoga značaja. Nijanse su beskonačne, ali čini se najvažniji faktor i dalje ostaje prisustvo čoveka ili pak njegovo odsustvo u fizičkom ili bilo kom drugom kontekstu.

*Primer:* instrumentalnoj izvornoj narodnoj muzici lepo će odgovarati ruralno ili prirodno okruženje, dok se glem-rok 'osamdesetih teško može zamisliti izvan okvira metropola u kojima je popularizovan.

5.) *Asocijativnost na 'materijal'.* Da li zvuk asocira na drvo, plastiku, metal, tkaninu? To se direktno odražava na izbor scenografije i rekvizita. Nije redak slučaj da upravo sam materijal određuje muzičku podvrstu (hevi metal, soft metal, blek metal...) Nije teško pretpostaviti dominaciju materijala u numeri jednog hard kor industri benda, kao i u slučaju tropskog dečijeg muzičkog sastava.

*Primer:* ponekad zastupljeni instrumenti određuju materijal (metalne perkusije nepogrešivo će asocirati na metal); ponekad su u pitanju visina, boja i glasnoća zvuka (tiha, nežna melodija u višim registrima može asocirati na svilu, dok distornirani zvukovi ili zujanje mogu asocirati na hrapavu teksturu) i sl.

6.) *Boja.* Ovaj likovni element se najlakše dovodi u vezu sa zvukom zbog zajedničke talasne prirode, kao i sposobnosti izražavanja emocija. Boje, njihov intenzitet, raznovrsnost ili odsustvo određuju atmosferu i emotivno stanje pesme. Da li će spotom preovladavati topli ili hladni tonovi, da li je valer svetao ili taman? Da li je spot šaren, pretežno obojen jednom ili dvema bojama, ahromatski (crno-beo)? Da li su boje naglašene ili prigušene? Da li je u pitanju visoki ili niski, durski ili molski ključ?

*Primer:* toplim melodijama R'n'B-a mogu pogodovati tople boje u nižem molskom ključu; ekstremne metal numere ne mogu se zamisliti bez jakih kontrasta svetlo-tamno, dakle durskog ključa (najčešće niskog).

7.) *Ljudi.* Da li muzika traži prisustvo ljudi ili ne? Koliko je ljudi u pitanju: jedna osoba, manja ili veća grupa? Kakvi ljudi su u pitanju: mladi, stari, kog staleža, kako odeveni, kako se ponašaju...? Tu je već vreme da se razmisli i o prisustvu samih izvodjača, ali tome je posvećena jedna posebna kategorija analizirana u stavci br 10.

*Primer:* najčešće instrumentalna muzika ide uz spot bez prisustva ljudi, dok

prisustvo vokala traži snimak ljudi, pa makar i samo pevača. Rege i hip-hop spotovi gotovo uvek sadrže publiku i statiste na snimku, dok se brit-pop i grandž spotovi lako mogu zamisliti samo s izvođačima.

8.) *Vreme*. Ovde se ne misli samo na meteorološke prilike i na doba dana, već na epohu u koju se smešta spot. Da li se radi o savremenom svetu, budućnosti, ili bližoj/daljoj prošlosti?

*Primer*: muzika čiji se tekstovi bave savremenima temama, tipa pank pokreta, smeštaju se u sadašnjicu; elektronska muzika lako se može smestiti u budućnost, dok muzika sa folklornim motivima sasvim lako nalazi vizualizaciju u scenama prošlosti.

9.) *Da li je muzika više narativna, atmosferska, senzacionalna promocija izvođača?* Ogovor na to pitanje ujedno određuje i vrstu spota koji će se snimati: konceptni, koncertni ili kolažni.

*Primer*: rep i pop muzika tražiće prisustvo izvođača-vokala, ne samo zbog promocije već i zbog čestog direktnog obraćanja publici. Rok numera čiji je sam tekst mikronarativ može biti povod narativnom spotu. Atmosferski instrumentali tražiće spot koji datu atmosferu pokušava dočarati, bez konkretne radnje i prikazivanja izvođača.

10.) *Da li je neophodno da vidimo izvođača ili ne*, odnosno da li je važnija muzika ili ko je izvodi? U nekim slučajevima i planetarno popularni pevač „ne zaslužuje“ da se pojavi pred kamerama u svom spotu. Izražajnost i uverljivost i metafizička dimenzija „zračenja“ samog izvođača mogu biti od kardinalne važnosti. Sveprisutnija pretencioznost, želja za selfi-promocijom i nedostatak mere jesu razlog za neizmernu količinu „vizuelnog ego-treša“. Savremeni teoretičar muzičkog videa Sven Karlson (Sven E. Carlsson) smatra da postoje upravo dve pomenute kategorije pod koje muzički video može da potpadne. To su *Performance* (predstavljeno) i *Conceptual* (pojmovno). Prva kategorija se odnosi na snimak kada je publika u stanju da vidi artistu, njegovo pevanje i ples tokom celog videa (npr. Lady Gaga – *Bad Romance*; Rihanna – *Rude Boy*; Michael Jackson – *Black or White*, itd.), dok se druga kategorija odnosi na muzički spot gde se izvođač muzike ne pojavljuje direktno tokom spota (npr. The Prodigy – *One Love*; MIKA – *Lollipop*, itd.)

*Primer*: po šablonu, podžanrovi rok muzike obično podrazumevaju snimak svih izvođača, pop muzika glorifikuje pevača-zvezdu, dok se u elektronskoj muzici izvođači ređe prikazuju.

Zaključuje se da tako simplifikovan način „posmatranja“ muzike, naravno, ni izbliza nije iscrpeo sve mogućnosti analize i stvaranja tzv. kategorija, međutim, čak i tako šablonizovan teorijsko-analitički pristup pokriva mnogo više nego što aktuelna komercijalna produkcija koristi prilikom vizualizacije nekog hit-singla pop-rok muzike.

Sven Karlson zaključuje da je jedan od najčešćih metoda analize spota jeste da se njegova forma razbije u smislu binarne („crno-bele“) suprotnosti. On piše: „Tada se sve vidi kao suprotnost – treš ili umetnost, trgovina ili kreativnost, muško ili žensko, naturalizam ili antirealizam, itd.“

Često se namerno ide protivno inicijalnom utisku, stvaranjem efekata koji je upravo van očekivanog a time i stvaranjem novog kvaliteta. Umetnička, marketinška i ideološka dimenzija ove mas-medijske forme nameće potrebu ka temeljnijem izučavanju njene semiotike i mehanizma društvenog delovanja. Prvi korak je određivanje jednog opšteg centra oko kojeg će se postaviti vizuelna, auditivna, kinetička i umetnička dimenzija. Taj položaj pripada samoj zvezdi spota.

Na sociološko-političkom nivou zvezde kao „elita bez vlasti“ služi za otelotvorenje i kao izražajno sredstvo ili posrednik ideologije vladajućeg sloja društva. Međutim, imidž i buntovnost i individualnost muzičkih zvezda navodi na zaključak da u ovom svetu (medija) uzročno-posledični odnosi nisu uvek tako jednoznačni. Činjenica da su muzičke zvezde moćno ideološko oružje, može se objasniti mehanizmima identifikacije.

Teoretičar medija Majkl Šor (Michael Shore) zaključuje:

„Muzički video reciklira stilove koji obiluju preopterećenim informacijama sadržeći stavove adolescenata i muških fantazija. Većina videa sadrži elemente: brzinu, snagu, devojke i bogatstvo. Sve ovo se transponuje u kliše meke pornografije.“ (Shore, 1987: 22)

Publikum, zavolevši određenu zvezdu, svesno, a češće i podsvesno preuzima modele ponašanja, izgleda pa čak i stavova. Sven Karlson zaključuje:

„On ili ona je materijalizacija komercijalnog egzibicionizma. On ili ona je huškač sopstvene slike tela koje je na prodaju, samo da bi bilo u centru pažnje – prodaje glas, lice, stil života, itd.“

Iz navedenog biva jasno da ukoliko određena medijska ličnost živi u milionskoj vili, vozi skup automobil i oblači se po najnovijim trendovima, vladajućem potrošačkom multimilionerskom sloju društva to, u mnogome, odgovara. Što se identifikacije tiče, ona ne mora biti samo na planu pojave, pola i statusa, u slučaju pop-zvezda može biti i na osnovu muzike, stila ili pripadnosti određenoj subkulturnoj zajednici o kojoj pevač peva ili joj i sam pripada.

*Zaključak*

Razlika između umetničkog stvaralaštva i ekonomske proizvodnje muzičkih spotova svakako ima, ali je to od samog nastanka forma koja prvenstveno ima za cilj bezličnu komercijalnu korist a on opet ne isključuje duboko poniranje u formu i rađanje neslučenih umetničkih dostignuća na polju muzike i pokretnih slika.

Teorijska analiza ove popularne medijske forme, zatim izgradnja različitih pristupa stvaranja muzičkog spota putokaz je ka onim delima, koji osim svoje ekonomske dimenzije, pomeraju i estetske kriterijume i unapređuju audio-vizuelno stvaralaštvo.

Ova analiza je tek jedan od mogućih pristupa, bazirana na subjektivnom doživljaju objektivnih vrednosti i iskustava većine.

Muzički spot je zajedno sa društvom prošao dalek put od svojih početaka, polako postajući deo sistema ili ga polako usisavajući u sebe. Činjenica je da se svaka komunikacija pokretnim slikama odvija po društvenim zakonima i da bi moderan muzički spot bez njega i njegovih derivata potpuno drugačije izgledao. Mizanscenom i mizankadrom, muzički spot je zajedno sa "mama-televizijom" stvorio alter-svet(ove) koji „smrtno boluju” od pomanjkanja smisla.

S druge strane, postoji i onaj muzički spot koji se ne odriče upotrebe alter-svetova, ali ne zato da bi lagao o stvarnosti, nego da bi je pomoću fikcije objasnio. U tim situacijama se dešavaju blistavi trenuci kreativnosti, nastaju remek-dela koja uspevaju da, svaka iz svoje vizure, dubinski prodru u suštinu umetničke forme, prikazane u nekoliko minuta slike i muzike.

*Literatura:*

Antheil, George. *Ozbiljna muzika*, časopis „Film&Culture”, U: Sineast „Film i muzika”, br. 49/50, 1980/81

Clair, Rene. (1977). *A film tegnap es ma*. Gondolat.

Marshall, P. D. *Videomusic as Promotionl Form: The Incorporation of Popular Music into the Televisual*, 1985.

Fidler, T. (2008). *Music Video Auteurs: The Directors Label DVDs and the Music Videos of Chris Cunningham, Michel Gondry and Spike Jonze*.

Džanić, Asaf. *Pop muzika i film*, u: Sineast, 49/50, 1980/81.



Goodwin, Andrew. *Sound and Vision: The Music Video Reader*. Routledge, 1993; *Theorists of music videos*, <http://www.slideshare.net/chrisdaw/theorists-of-music-videos>> 28. VI 2015.

Carlsson, E. Sven. *Audiovisual poetry or Commercial Salad of Images? - Perspective on Music Video Analysis*; [http://filmsound.org/what\\_is\\_music\\_video/](http://filmsound.org/what_is_music_video/)> 28. VI 2015.

Peeters, Heidi. (2004). *The Semiotics of Music Videos: It Must Be Written in the Stars*. <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/issue08/heidipeeters.htm>> 28. VI 2015.

Shore, Michael. (1987). *Bt-Music Video: Cnsm Gd*. Ballantine. USA.

Iz beležaka sa predavanja autora, nastavni predmet „Režija u audio-vizuelnim medijima“ Akademija umetnosti Novi Sad. Zabeležio student Ivan Francuski, 2009. (Francuski, Ivan, „Muzički video“ neobjavljeni master rad, Novi Sad, 2009)

### Visual Analysis of Music in function of music video

*‘The music video is modern mythic embodiment’*  
Sven Carlsson

*Abstract.* Wide-spread all over the planet, incorporating all music genres, the music video, the subject matter of this analysis, has become irreplaceable in promotions, song presentations, an artist’s image, visual aesthetics of subculture; today, most of the countries in the world have a channel devoted to music only, i.e. to *music video*. The form started to develop rapidly in the 50s of the twentieth century, alongside television. As it developed, its purpose has changed: from a simple presentation of musicians to an independent video form.

*Key words:* music video, form, subjective experience, visualisation, mass media



Радован Поповић  
Оригинални научни рад  
Сремска Митровица

Оригинални научни рад  
UDC 7.01  
111.852

## Уметничко дело као манифестација форме- формалистички материјализам у теорији уметности

*Апстракт.* Основна сврха овог рада јесте да истакне и теоријски осветли и разјасни кључне моменте преображаја и реконституисања теоријскоуметничке мисли у првој половини XIX, полазећи од улоге и значаја органицизма као филозофијско-рефлексивног полазишта, сазнајнотеоријског постулата и методолошког обрасца,

Посебно се разматра Земперов покушај заснивања упоредне морфологије архитектонских стилова, уз помоћ три конститутивна елемента градње, као аналитичких оруђа у проучавању конкретноисторијских појавних облика стилова: материјалног супстрата (грађе), технике и употребне сврхе.

Када је реч о Виоле-ле-Дику, инсистира се на тумачењу његовог схватања архитектонске форме као примени логички заснованих општих закона статике и конструкције, с нагласком на његовој тези о логичкој и циљно-рационалној кореспондентности спољашње форме и функционалног устројства ентеријера.

Коначно, чини се покушај да се разјасни оживљавање Виоле-ле-Диковог експланаторног оквира у динамичким и субјективистичким концептуалним преобликовањима форме у теоријским схватањима Фидлера, Фон Хилдебранта и Фосијона.

*Кључне речи:* позитивизам, органицизам, морфологија, архитектонска форма

Опажање омогућава да сазнамо меру подударности појединачног реализованог дела не са неким накнадно формулисаним обележјима стила, која настају као резултат апстраховања специфичних обележја из појединачних дела, него са примарним феноменом као пуним обимом могућности реализовања, који се, под одређеним спољашњим условима остварује с већим или мањим степеном аберације од идеалне уобличености коју он *in nise* виртуелно садржи. Мерило *остварености* (не *степенa усавршености* техничке изведбе) успоставља се на плану органске филијације једне, метафорички речено, ембрионалне преструктурираности, која се манифестује у различитим конкретно-повесним модалитетима, док сам примарни феномен може да се опази само посредно, а методском редукцијом једино може да се схвати смисао његове повесности, али не и да се узрочно објасни и утврди његово порекло и суштина. Једно уметничко дело у опажању можемо да уобличимо *боље* него што је оно уобличено у свом материјалном медију (под *материјалним медијем* не подразумевамо само материју од које дело настаје, као његов физички супстрат, него и начин, технику израде (изведбе), као и субјективан, идеативан чин уметника). Боље уобличити дело у овом смислу не значи, наиме, ништа друго до развити га *post factum* у целовитости свих његових неостварених могућности. *Организамизам*, или *позитивисани романтизам*, полазио је од позитивистички одређене објективности процеса генезе различитих аспеката (друштвене) стварности у које је појединац укључен и у којима фунгира као предмет на коме се ови процеси одвијају и за чији ток он, у крајњој линији, нема значаја. У *органоолошкој анализи* (која се, уосталом, ослања на концепције уметности немачког романтизма, пре свега оне Фридриха Шлегела (Friedrich Schlegel), улога субјекта, који уметничко дело, „застало“ у некој фази стваралачке генезе, може у чину опажања да уобличи до границе његових могућности повучених у примарном феномену, је незамењива, јер само његовим посредовањем дело може да се потпуно објективира, иако само виртуелно, у једном перцептивно-теоријском склопу. *Дело* тако, за испољавање пуног обима своје унутрашње *делатне* снаге, захтева подстицај који истовремено успоставља трансценденталност естетичког доживљаја, укључујући у процес органског „сазревања“ примарног феномена како *материјалне* услове његове реализације, тако и оне теоријско-перцептивне.<sup>1</sup> Нова теорија уметности треба,

1 “Утицајна струја естетичког мишљења, која оквирно може да се сврста у романтизам (Ф. Шлегел (Friedrich Schlegel), Ф. Шилер (Friedrich Schiller), Ф. В. Ј. Шеллинг (Friedrich Wilhelm Josef Schelling)), заступала је концепцију органског саморазвоја дела, које постепено достиже сопствену иманентну истину у повесној експликацији својих момената: За романтичарске мислиоце, суштина предмета се не налази у апстрактној дефиницији, него у његовој души, тј. у суми његових виталних могућности. Романтичарски организамизам се, према томе, не може идентификовати са аристотеловским биологизмом: за Аристотела, развој природне ствари представља прелаз од могућности до чина, јер само у чину је предмет у сагласности са својом природом, са својом дефиницијом. У романтизму, напротив, уметност је увек већ у сагласности

према томе, да направи готово потпун заокрет на теоријско-методолошком плану, тако што ће као основни предмет проучавања имати *појединачно* уметничко дело и што ће то уметничко дело методолошки ре-конструисати поступком органолошке интерпретације. Пошто је и сам теоретичар неминовно убухваћен повесним контекстом у коме заузима став према делу, интерпретација подразумева постојање *два међусобно повезана слоја повесности*: инхерентну повесност самоекспликације примарног феномена уметничког дела и повесност субјективне тематизације овог процеса.

Како би се утврдио степен међусобне сагласности поменути два поља интерпретацијске делатности, потребно је напустити уобичајене методе науке о уметности и усвојити *упоредан (компаративан) метод*, који се сматра хеуристички најплоднијим, а уједно и таквим приступом који не редукује сложеност уметничког дела на одређену морфолошки изразиту компоненту, на основу које се оно сврстава у ширу целину. Упоредни метод оставља нетакнутима интегралност и аутономност дела тиме што не издваја његове карактеристике *аналитичким* путем него их, у одмеравању са другима, *дијалектички* осветљава, тако да, уместо морфолошког лика састављеног од „позитивних“ црта, уписаних у конкретно, реализовано дело, добијамо увид и у оне виртуелно могуће особине које су унапред задате у примарном феномену дела.<sup>2</sup> Као крајњи резултат упоредног приступа требало би да добијемо целовит ејдетски лик уметничког дела, ослобођен историјске релативности његове материјализоване манифестације

---

са својом природом, зато што је њена природа њен развој, те је њена дефиниција њена историја... Самодиференцијација уз одржавање суштинског јединства у разлици: органско јединство се развија у складу са својом унутрашњом спонтаношћу у различите појединачности које су међузависне и све су повезане са јединством. Ослањајући се донекле на Лајбницову монатологију, Шлегел постулира да ови различити елементи органског јединства изражавају тоталитет: 'Суштина сваке супериорне форме и уметности почива у њеном односу са Целином. Због тога они имају апсолутан финалитет док су истовремено потпуно произвољни... Зато су сва дела једно појединачно дело, све уметности једна уметност, све песме једна песма, јер сви траже исто – Јединство у својој свеприсутности и недељивој јеинствености... Свака песма, свако дело мора да означава Целину, да је означава у правом смислу и истинито и тако, кроз значење и ре-продуковање (Nachbildung), заиста буде ова Целина, до степена у коме, осим за највише биће (das Höhere) у чијем правцу указује (deutet), само Значење постоји као стварно" – Jean-Marie Schaeffer: *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*, pp. 101, 114-115; Princeton University Press, Princeton, 2000.

- 2 "Упоредни анатом може – ако му је дат неки појединачни део животињског скелета, из њега да реконструише потпуну грађу те животиње; јер свака појединост ту се односи једна на другу и стално улази једна у другу (...) Тип је чист појам бивства: каузални поредак, поредак збивања, лежи изван његовог видокруга. Везе које се спознају његовим посредством, су чисте везе 'заједности', не узастопности; закони, до којих нас ове доводе, нису закони постања него су закони коегзистенције ('lois de coexistence')" – Ернст Касирер: *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, т. IV: *Од Хегелове смрти до садашњег доба*, pp. 152, 154; Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2001.

и отуда потекле парцијалности круга остварених могућности које су иницијално дате у прафеномену. Прихватањем епистемолошке тезе о типолошком класификацијском обрасцу фаза развоја живих организама из морфологије и палеонтологије, за чије су постављање и развијање посебан значај имали Гетеови природнофилозофски списи, а коју у области упоредне анатомије развија Кивије (Cuvier), једну иновативну теоријскоуметничку концепцију развијају како Ежен-Еманиел Виоле-ле-Дик (Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc), тако и Готфрид Земпер (Gottfried Semper).

Романтичарска реафирмација особености националног уметничког израза манифестовала се на пољу историје уметности у Франcusкој пре свега као рехабилитовање готике, архитектонског израза који је поникао на њеном тлу и чија су конструкциона решења допринела проширивању и обогаћивању архитектонских изражајних облика. Насупрот схватању готичке уметности као варварског супститута класичког савршенства, које је владало у доба класицистичких теоретичара уметности, формирало се, половином XIX века, сасвим супротно схватање, чији утемељитељ је био Виоле-ле-Дик, а кога су следили историчари уметности као што су нпр. Емил Мал (Emile Mâle) и Анри Фосијон (Henri Focillon).

Виоле-ле-Дик је сматрао да се архитектонско конструисање заснива на начелу функционалног распоређивања елемената и аспеката планиране грађевине, али да њихове конкретно-историјске диспозиције зависе од материјалних, климатских и расноантрополошких чинилаца,<sup>3</sup> те се тако и готичка архитектура схвата као карактеристичан израз обликотворне воље једног, француског, народа, у датом повесном контексту.<sup>4</sup> Виоле-ле-Дик је сматрао да уметник-градитељ персонализује и у уметнички израз транспонује формативну снагу народа, али он, у крајњој линији, само остварује оно што му предодређује склоп времена у коме ствара. Материјал делује као одређујући чинилац у одабиру и модалитетима примене уметничких изражајних средстава утолико што опредељује не само начин градње и типове грађевина, него и зато што се једном установљени и дугом применом уобичајени модели задржавају и онда када се врста расположивог материјала, услед климатских промена или миграторних кретања, промени, те се

3 “Ако су људи рођени у шумовитом подручју, они, наравно, користе дрво да би себи начинили склониште; ако се, пак, налазе у пределу где је дрво ретко, а где камена или глине има у изобиљу, они ће покушати да своја станишта начине од ових материјала” – Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc: *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, p. 358; J. Hetzel et Cie, Paris, 1900.

4 “Врхунац напретка не би, према томе, могао да се достигне увек и било где, као што је он без остатка достигнут у ребрастом своду француске готичке архитектуре. Превладавањем теократских структура, очитује се и проналази свој градитељски израз геније француског народа, у коме су се срећно сјединиле аријевска и галоримска раса” – *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 1 (Hrsg.) Ulrich Pfisterer, p. 84; Verlag C.H. Beck, München, 2007.

претходна архитектонска форма у основи примењује у новом материјалу. Ако се, у наведеном случају употребе дрвета као грађевинског материјала, пређе на градњу каменом, тада су градитељи “склони томе да сачувају форме и изглед својих конструкција у дрвету”<sup>5</sup>. Виоле-ле-Дик као пример тог духовноисторијског процеса, сличног ономе који је Шпенглер (Oswald Spengler) касније назвао псеудоморфозом, узима сеобу аријевских народа из пределâ на крајњем северу Европе, богатих дрветом, у медитерански климатски појас, сиромашан тим материјалом, али богат каменом. Заступајући тезу сличну оној коју је почетком XX века поставио и упорно бранио Јозеф Стршиговски (Josef Strzygowski),<sup>6</sup> Виоле-ле-Дик сматра да су Аријевци, ступајући, по доласку на Медитеран у везу са тековинама семитско-хамитске архитектуре, која се служила каменом као основним грађевинским материјалом, прихватили тај материјал, али су га прожели сопственим осећањем за форму и прилагодили оним каноничким обрасцима градње које су донели из своје прапостојбине.<sup>7</sup> Сведено на свој епистемолошко-методолошки основ, његова теза не значи ништа друго до тога да је историја стила динамичан и сложен ток трансформација формалних аспеката уметности, који се манифестује као низ привидно самосталних и оригиналних парадигми, али које заправо представљају облике органског саморазвоја једне изворне, снажне, нерелефтоване потребе за обликовањем стварности и њеним стваралачким преображавањем.<sup>8</sup> Органицистичко схватање генеративног начела

5 Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc: *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, p. 358 et sqq; J. Hetzel et Cie, Paris, 1900.

Виоле-ле-Дик донекле поједностављује сложене историјскоуметничке процесе, које ће касније Јозеф Стршиговски и његова школа систематски истражити и аргументовати бројним емпиријским истраживањима.

6 Стршиговски је сматрао да су сакралне грађевине античке Грчке, као и готичке катедрале, деривативне конструкције произашле из конструкционих решења индогерманских дрвених кућа: “Можда ће занемаривање дрвених грађевина и бесмислена инсистирање историје уметности на каменим грађевинама попустити пред једним правилнијим увидом тек онда, када би се наметнуло убеђење да су природни стилови, какви су грчки или управо готички, незамисливи без претпостављања дрвене грађевине. То може у мањој мери да важи такође и за стару оријенталну и римску уметност, као и за конструкцију куполе на квадратној основи, али ни ово не би било могуће без извесног утицаја дрвене грађевине” – Josef Strzygowski: *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*, p. 357 et passim; Carl Winter's Universitätsbuchhandlung, Heidelberg, 1936.

7 “Смисао за морал Аријеваца узроковао је њихово одбијање да прихвате сва она претеривања, која су Хамити волели, али су структуру у дрвету заменили структуром у камену, употребљавајући њој примерене облике, у којима се препознају трагови оне прве. То је оно што нам се, у свом највишем изразу, указује у хеленској уметности” – Eugène-Emanuelle Viollet-le-Duc: *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*, p. 364-365; J. Hetzel et Cie, Paris, 1900.

8 “Овој аналитичкој концепцији органицизма код Виоле-ле-Дика одговара и једна концепција историје. Реставратор се у суштини занима за унутрашњу кохерентност грађевине. Ово је

архитектонског конструисања, као и динамички континуитет формално-стилских обележја везују теоријска схватања Виоле-ле-Дика за теоријскоуметничку мисао Готфрида Земпера.

Замисао о једној упоредној морфологији, која као задатак не би имала напосто опис неког предмета или појаве, него конституисање идеалтипског модела, чија би сврха била да замени непосредно посматрање онда када оно није могуће или да га учини излишним уколико би оно захтевало исувише дуго време или обухватало исувише велик број појединачних случајева, код Гетеа (Johann Wolfgang Goethe) стиче своју пуну афирмацију.<sup>9</sup> Не само да спољашњи облик неке органске творевине указује на остварену сврховитост њеног спонтаног уобличавања, него та спонтаност уједно означава и највећу могућу *функционалност* у међуодносу њених саставних елемената и њиховом телеолошком диспонирању. Исто као и природни организам, једна грађевина, осмишљена и изведена у одговарајућем материјалу, увек тежи да могућности тог материјала доведе до праве мере остварења њихових иманентних могућности, те њена унутрашња структура (распоред и намена просторија) и њен спољашњи лик (фасада) увек треба да стоје у узајамно непротивречном функционалном односу: “Бесмислено је на свим зградама подизати исту квадратну фасаду (...) бесмислено је на фасаду постављати истоветне прозоре, ако просторије у згради имају различите намене; бесмислено је фасаду градске већнице обликовати као фасаду цркве или међусобно супротставити екстеријер и ентеријер цркве”<sup>10</sup>. Непосредан садржај ма које творевине, а посебно неког архитектонског остварења (архитектура има одлучујући значај и за једног и за другог теоретичара), не може да се схвати уколико се неки његов део изолује од целине којој припада, јер сврховита функционална повезаност делова и јесте оно што наука овог времена одређује као

---

Кивијеов научни модел, модел сецирања, анализе и класификације. Па ипак, овај научни приступ не може да допринесе објашњењу преображаја у архитектури у периоду средњег века. Готички организам, у свом савршенству и својој, готово људској, сложености, садржи у себи начело усавршивости, које одређује његов историјски развој. По схватању Виоле-ле-Дика, свака грађевина представља један одређени тренутак овог еволутивног развоја” – Laurent Baridon: *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*, pp. 213-214; Université des Sciences Humaines de Strasbourg, Strasbourg, 1996.

- 9 “Када се тип формира, приликом поређења поступа се двојачко: прво, поједине животињске врсте описују се према њему; када се то обави, нема више потребе да се животиње међусобно упоређују, већ се упоређују описи и сличност се очитује сама по себи. Потом један одређен део може да се опише у свим главним родовима, при чему ће се једно поучно поређење остварити у потпуности” – Johann Wolfgang Goethe: *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*; у: *Sämtliche Werke*, Bd. 32, p. 179; J.C.Cotta'sche Buchhandlung, Gebrüder Kröner Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1883.

- 10 Nikolaus Pevsner: *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*, p. 32; Thames and Hudson, London, 1969.



целину.<sup>11</sup> Та целина је самодовољна и садржи све претпоставке сопственог развоја и уобличавања, а управо законитост веза између њених саставних елемената, њена релациона суштина, даје могућност да се из релативног положаја једног сегмента реконструише положај свих осталих сегмената, односно облик и карактер целине. Управо је то Гете имао на уму када о живом бићу говори као о „малом свету“, дакле микрокосму, чији се саставни делови налазе у „најприснијем међуделовању“.<sup>12</sup> Чини се да упоредни метод, схваћен на овакав начин, нужно доводи до претензије за универсализмом у теоријскоуметничком објашњењу, до намере да се прикажу и објасне све могуће импликације које леже, недотакнуте остварењем, у предмету истраживања, а што би свакако прелазило могућности једног замисливог истраживања у разумним просторним и временским границама. Ако прихватимо да упоредан метод у хуманистичким наукама може да се дефинише као “настојање да се поједине врсте друштвених појава или друштво у свом комплексном облику проучавају у свим својим или бар у што многобројнијим различитим облицима, који настају услед различитих друштвено-историјских и природних услова”<sup>13</sup>, онда свакако важи приговор да свако истраживање, ма како широко засновано било, мора да прибегне селекцији истраживаних појава или чак аспеката једне појаве, уколико треба да донесе прегледне и употребљиве закључке, а да управо селективним третирањем појава изневерава своју основну интенцију и *de facto* „субјективизује“ читаву научну процедуру.<sup>14</sup> Ту није реч о намери тезаурисања

11 “Једна појава може се као таква манифестовати само уколико се *заокружује*, уколико се као индивидуум одваја од општости. Међутим, ово одвајање од општости потпуно је само на првом ступњу уобличавања. Развијеније форме биљног и животињског света напротив, особене су по томе што се у њима однос са општошћу, из које произлазе и на којој се заснивају, и са појединачношћу, која им се предочава као објективна или субјективна супротност, у њима истовремено одражава, те је њихово уобличавање тим односима одређено” – Gottfried Semper: *Der Stil in den techischen und tektonischen Künsten I: Textile Kunst*; у: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, р. XXIII-XXIV; Olms-Weidmann, Hildesheim – Zürich – New York, 2008.

12 Cf. Johann Wolfgang Goethe: *Erster Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Osteologie*; у: *Sämtliche Werke*, Bd. 32, pp. 181-182; J.C.Cotta'sche Buchhandlung, Gebrüder Kröner Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1883.

13 Војин Милић: *Социолошки метод*, р. 757; Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996.

14 “Основно питање које се овим тврђењем намеће јесте да ли једно објашњење прошлог догађаја постаје неизбежно изопачено и погрешно самом чињеницом да се историчар усредсређује на неки ограничен проблем и да покушава да га реши не испитујући читаву прошлост. Међутим, тврдња да је одговор на то питање потврдан повлачи за собом гледиште да ми ништа не можемо поуздано знати уколико не знамо све; ово је непосредна последица философског учења о *интерналности* свих релација. Када би ово учење било засновано, свако историјско објашњење које би могла конструисати коначна интелигенција морало би се схватити као нужно осакаћена верзија онога што се стварно десило; у ствари, све науке и свако аналитичко расправљање било би осуђено на исти начин. Али тврђење да је свако историјско објашњење само по себи произвољно и субјективно може се разумети под претпоставком да *знање* о неком предмету мора бити *идентично с тим предметом* или да га мора на неки начин *репродуковати*. Та

позитивних датости, које би требало до те мере систематично прикупити, да се дескриптивна дефиниција предмета истраживања без остатка поклопи са реалним карактеристикама самог предмета; напротив, овако исцрпан опис није ни могућ, јер предмет (уметничко дело) увек, ма колико често то било, сагледавамо само у некој од његових догађајних модификација, чији збир, наиме, не доноси ништа ново у погледу проширења сазнања уметничког дела.<sup>15</sup> Поређење служи искључиво као мерило за утврђивање обима дискрепанце између прафеноменског исходишта уметничког дела и његове реализације, а не за њено превладавање. Утолико се овим методолошким поступком ништа не додаје чињеничком знању о *предмету* истраживања, него се њиме тежи за расветљавањем сопственог повесног догађајног модалитета, дакле, не искључиво самоекспликацији *слоја значења* дела, него и самоутемељењу субјекта естетичке делатности као повесно нужног корелата његове *објективне* заснованости, а у тако мишљеном референцијалном оквиру “принципијелан значај упоредна метода стиче тек онда када се не пореди више по основу разлика него јединствености, јер тада се налазимо пред једном методом општег истраживања суштине.”<sup>16</sup>

Схватање историје као науке о оном појединачном у његовом непоновљивом и несводивом саморазвоју представља, иако неексплицитно, основ за редефинисање појма *стила*, који је до појаве Риглових (Alois Riegl) теоријских увида углавном био прихваћен у својој манифестно-техничкој експозицији, захваљујући утицајној тзв. *материјалистичкој теорији стила* коју је шездесетих и седамдесетих година XIX века формулисао управо Готфрид Земпер (Gottfried Semper).

---

претпоставка, као и тврдње које из ње произлазе, мора се одбацити јер је апсурдна” – Ернст Нејгел: *Структура науке. Проблеми логике научног објашњења*, р. 514; Нолит, Београд, 1974.

- 15 “Појава у пуноме смислу презентације припада подручју присућења и његових модификовања. У образовање појавнога, или боље – у истинску датост индивидуалнога бића, спада то да је дато у облику непрекидности појава као приказа. Саморазумљиво је да се објекти могу ’тек појављивати’, те изискивати легитимисање у сфери правих датости. Али ни то не мијења ништа на реченоме по којем објекти (’чињенице природе’), утемељени у индивидуалним појавама (природним појавама) постају датости на темељу подређених појавних датости – дакле слично као и у случају бесконачности ’приказа’. Упркос томе се мора рећи да ’приказ’ (појава) објекта није приказ у правоме, већ у изведеноме смислу. Објект такође није нешто изворно временско, већ постоји само на неко одређено вријеме, али сам није у времену као ствар или некакво збивање. Временска свијест и приказивање не припадају објекту као таквоме, већ ствари која му одговара.

Исто важи и за све друге утемељене акте и њихове корелате. Вриједност нема положај у времену. Временски објект може бити лијеп, допадљив, користан итд – и то у одређеноме времену. Али љепота, допадљивост итд. немају свој положај у природи и у времену. Они нијесу оно што се појављује у присућивањима, односно оприсућивањима” – Едмунд Хусерл: *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*, р. 122; Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 2004.

- 16 Erich Rothacker: *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*, р. 100; R. Oldenbourg, München – Berlin, 1927.



Земпер је сматрао да настанак уметничког дела одређују три конститутивна елемента: *материјални супстрат, техника која се примењује у његовом обрађивању и употребна сврха израђеног предмета*. Стилске формације настају под утицајем непосредних практичних потреба неке друштвене заједнице, те формалне константе представљају израз функционалних детерминанти које у потпуности укидају аутономност уметничког стваралаштва а уметничко дело подређују хетерономним сврхама. Земпер је у својој експликацији појма стила пошао од историјскокритичке анализе извесних стилских константи, које могу да се препознају и издвоје у процесима функционалне диференцијације вештине обраде и декорисања материјала у примењеним уметностима – текстилној и керамичарској – и дошао до закључка да у природи постоје облици који се нужно намећу у обликовању датих материјала, као и законитости *симетричности, хармоничности и еуритмије*, у којима се ти облици организују у једном уметничком делу; тако су узор „природних облика“ керамичких израђевина тиква, јаје, длан са прстима повијеним нагоре (као пра-тип, *Urtypus*) и тсл.<sup>17</sup> Однос материјала и облика или материје и форме развија се у једном еволутивном процесу постепеног ослобађања форме ограничености материјом, односно сублимације материјалног супстрата уметничке творевине. Чисте геометријске форме које се налазе у основи варијабилних природно насталих предмета, биљака и животиња, јесу исходиште на које се у својој делатности надовезује уметничко стварање и због тога “уметничко стварање, елементарно или развијено, одговара формалним деловима лепога: , истим онима које препознајемо у творевинама природе: симетрија, пропорција, ред. Земпер не испитује те појмове који воде порекло још из грчке мисли, већ их извлачи из форми организације света кристала, биљака, животиња”<sup>18</sup>. Земперов приступ такође је подразумевао, с обзиром на његову натуралистичку инклинацију, и одговарајућу методу упоредног истраживања генезе уметничких родова, којом би се утврдио степен идентитета и различитости у њиховом развојном току.<sup>19</sup> Он је, дакле, чврсто стајао на становишту које је у овом периоду већ било напуштено, некритички преносећи методолошке обрасце природних наука у теорију уметности, чиме је изазвао одговарајуће реакције, између осталих и ону Риглову.<sup>20</sup>

17 Cf. Gottfried Semper: *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten II: Keramik, Tektonik, Stereotomie, Metallotechnik*; у: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3, *Fünftes Hauptstück. Keramik* §89, p. 7 et passim; Olms-Weidmann, Hildesheim, Zürich, New York, 2008.

18 Гвидо Морпурго-Гаљабуе: *Савремена естетика*, р. 83; Нолит, Београд, 1963.

19 “Било би значајно издвојити неке од ових основних типова уметничких форми и следити њихов постепен напредак до њихове највише развијености. Таква једна метода, слична онима којих се придржавао барон Кивије, примењена на уметност а посебно на архитектуру, допринела би у најмању руку томе да се оствари јасан преглед читаве ове области и чак да се створи основа једне теорије стила и неке врсте топики или методе изналажења, која би могла да доведе до спознаје природних процеса откривања, чиме бисмо постигли више него што је великом истраживачу природе било суђено у области његове науке” – Gottfried Semper: *Entwurf eines Systems der vergleichenden Stiltheorie*; у: *Kleine Schriften*, p. 261; Spemann, Berlin, 1884.

20 “Насупрот једном ‘идеалном’ уметничком хтењу, где су одлучујући искључиво уметничка замисао (Ригл) или ‘духовна потреба’ (Шназе), Земпер увек изнова истиче чврсте границе

ЧЕТИРИ ЕЛЕМЕНТА  
АРХИТЕКТОНСКЕ  
КОНСТРУКЦИЈЕ

ткање (основа, ограђивање)  
керамичарство (ограђивање и украшавање огњишта)  
тектоника (кров, покривање)  
зидарство (земљани насип)

Готфрид Земпер, упркос изванредним интуитивним увидима у потребу једне упоредне методе у проучавању историјскоуметничких проблема, застао је на веома дискутабилној замисли о готово механичком преношењу методолошких приступа природних наука, које су средином XIX века доживљавале процват, у теорију уметности, а могућност систематизовања готово непрегледног обиља артефаката применом Кивијеовог принципа редуковања свих варијетета на ограничен број основних форми и мотива, подразумевала је и могућност такве упоредне анализе којом би из датог стања једног артефакта могла да се реконструише читава његова генеза, па чак и да се, путем аналогije са одговарајућим *историјски вишим* облицима реализације одговарајућих артефаката, легитимно закључује о његовом непређеном развојном путу. Земпер тежи да одређен историјски облик уметничког дела представи као сегмент узрочно-последичног ланца, који у основи реферира на једно чисто формално изходиште, на основни појам дела који можемо недвосмислено да утврдимо тако што ћемо уклањати слојеве историјских модификација које нису од пресудног значаја за *суштину* уметничког дела, док би притом „субјективност“ рецепијента само додатно отежавала овај реконструктиван захват; с друге стране, за Зедлмајра (Hans Sedlmayr) је овај рационализујући активизам потпуно непримерен теорији уметности јер примаран феномен не можемо да ослободимо повесности у коју он није напосто запао него је она, напротив, истински конститутиван чинилац његове бити, те уметничко дело једино и можемо да видимо у правом смислу ако не одбацујемо његову повесну самоекспликацију, него ако се освестимо о овој његовој суштинској заснованости. Еквивалентност (не идентичност) у упоредном методу не мора чак да буде само *морфолошка*.

Касније је Ханс Зедлмајр, један од представника Друге Бечке школе, покушао да прошири основ аналогije тако што је прихватио могућност да подударност не мора да буде само формална (Земпер се задржава на оваквој упоредности), него да између два уметничка дела може да постоји и *функционална* еквивалентност па би на тај начин дела која наизглед немају ничег заједничкога могла да се упореде на задовољавајући начин на основу уметничке, социјалне,

---

сваког обликовања и оличавања, који су предодређени материјалним чиниоцима, и чије је прелажење ризично” – Ernst Stockmeyer: *Gottfried Sempers Kunsttheorie*, p. 33; Buchdruckerei Tschudi&Co, Glarus, 1939.

религијске или неке друге интенције. Оваква двострукоост је могућа управо зато што се у основи одустаје од једностраних класификација у које је сврставање елемената могуће углавном само по једном критеријуму. Овде се, међутим, “један конкретан предмет одмерава на другоме, уместо да се дефиниторно утврђује као појам нижег реда неке класе”<sup>21</sup>. Упоредна метода не утврђује законитости нити покушава да пружи узрочно објашњење појава него да допринесе постављању сазнајнотеоријског основа сваког феноменолошког описа појединачног уметничког дела као исходишта догађајног структурирања естетичке делатности. Она оставља отвореним могућност тумачења, која не зависи од тога да ли онај ко дело интерпретира *жели* да то чини на неки одређен начин, него управо тако што је он већ унапред одређен за своје теоријскоуменичко сагледавање оним *догађајем* који спаја у јединствену повесну модификацију њега и „предмет“ његовог тумачења. На тај начин се дело не распада у конгломерат појединости које накнадно синтетизујемо уз помоћ неког хетерономног експланаторног обрасца, него остаје верно својим иманентним формативним чиниоцима. Уметничко дело по овом схватању није целина која у својој аутархичности задржава доследно само једно значење које може да се сазна на основу анализе (литерарних) извора, чиме би се успоставила непосредна веза између књижевног и (претпостављеног) сликарског наратива, што је својствено иконолошкој анализи, него се оно састоји од већег броја, често противречних, *слојева значења*, који произлазе из средишњег структурног принципа, из онога што Зедлмајр назива уметничким *супстанцама*, тј. несводивим карактеристикама уметничког стваралаштва, што значи да се значење не исцрпљује у аналитичком поступку, него реферира на онај одредбени „остатак“ смисла који од дела чини једну сложену целину. Из слојевитог значења дела произлази и његов *динамички карактер*, који одређује расположивост дела за различита заузимања става, који никада не може да буде по-себи неодговарајући или неистинит јер “динамички карактер варира при промени става, исто као и друге карактеристике. Оно што је било лоше у једном одређеном ставу може да постане добро у неком другом – унутар граница датих самим предметом”<sup>22</sup>. Уметничко дело, као расположиво за принципијелно бесконачну могућност тумачења, има и *карактер трансцендентности* зато што указује преко једне, самоочигледне, остварене могућности ка неисцрпним могућностима своје трансформације у различитим догађајним склоповима, и то тако да се те развојне могућности предочавају у непосредном сагледавању а не у теоријској рефлексiji. Истинита перцепција уметничког дела може да произађе само из свесно прихваћене могућности да не постоји некаква неповесно дата суштина до које се аналитичким

21 Hans Sedlmayr: *Kunstgeschichte als Kunstgeschichte*; u: *Kunst und Wahrheit*, p. 59; Rowohlt, Hamburg, 1959.

22 Ibidem, p. 64.

путем долази, а која с затим недвосмислено верификује као научно објективна и остаје изложена принципу интерсубјективне проверљивости. Напротив, како Зедлмајр примећује, “из појединачне творевине која је као неутрална затворена у себе, никада се не може реконструисати прави догађај”<sup>23</sup>. За истинитост догађаја у теоријскоуметничкој рефлексiji не постоји коначан критеријум истинитости и лажности, на коме би се одмеравала истиносна вредност заузетог става. Постоји само истина догађаја као истина његове неопозиве остварености у неком повесном контексту. Управо би захтев за универзалним мерилом истине става довео до прекорачења граница чистог теоријског становишта и инаугурисао један од оних апстрактних категоријалних система светскоисторијског детерминизма, који су представници „строге” науке о уметности покушавали да избегну.

Уметничко дело није затворен скуп обележја, ознака или својстава материјалних предмета него смисаоно-онтолошко пресезање фактицитета свог остваривања. Унутрашња сврха дела је оно што одређује модалитете његовог остваривања, она телеолошки префигурира његово фактичко довршење / оприсутњење. Дело се не исцрпљује ни у пукој теоријској спекулацији о принципима нити, у домену извођења, у материјалној грађи, него представља практички чин реализовања самосврхе. Уметничко дело је телеолошка самоекспликација иманентне му сврхе, аналогно ономе што Аристотел (Aristoteles) у својој *Физици* назива *ентелехијом*, изведеницом из синтагме *to entelēs echein* (делатношћу постићи у унутрашњу сврху).

Самосврховитост уметности, која почива на разликовању између *стварности* и *истине*, заступају и Конрад Фидлер (Conrad Fiedler) и Адолф фон Хилдебрант (Adolf von Hildebrandt), који су, на супрот техно-рационалистичком и функционалистичко-прагматистичком приступу сврхама и вредности уметничког дела, настојали да у својеврсној реафирмацији ренесансног уметника као демијурга који слободно и ничим неусловљен ствара уметничко дело, сједињујући у том стварању оштрину опажања, вештину руке и чистоту идетивне визије. На тај начин уметност се ослобађа своје непосредно-практичне улоге, везаности за материјал који обдељава и сплета услова у којима дело настаје, те се испоставља као својеврстан медијум, посредством кога уметник (који је у овим теоријским схватањима стваралац *par excellence*) материјални супстрат, уместо да му се прилагоди, ослобађа сувишних својстава његове материјалности и, посредством концептуалне форме, уздиже у сферу „чисте уметности”.<sup>24</sup> Фидлеров иманентизам

23 Ibidem, p. 65.

24 “Уметник се такође уздиже од апстракције до апстракције, и што су духовне форме којима се чулни материјал уподобљава узвишеније, то се уметник све више и више издиже из збрке, неодређености и краткотрајности опажаја у једну јасну, одређену и трајну стварност” – Werner Hofmann: Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen, p. 233; Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 2003.

форме потиче у извесној мери из неоплатонизма ренесансе, из Албертијевог (Leon Battista Alberti) глорификовања аутономије обликотворних моћи својствених човеку, али понајвише из Микеланђеловог (Michelangelo Buonarroti) приступа обради каменог блока, о чему је било речи у првом поглављу овог рада.<sup>25</sup> Форма о којој говоре Фидлер и Фон Хилдебрант није некаква субјективнопсихолошка представа која сведочи о допадању или одбојности пред извесним садржајима, нити указује на склоности и потребе уметника. Форма сведочи о начину превазилажења ових личних и интранзитивних осећања, али тако да овај прелаз не значи коначно и потпуно напуштање спонтаности рецептивитета у корист једног дефиниторног система теоријског мишљења.<sup>26</sup> Управо је та еквидистанца према једном и другом пољу могућности специфично људског сагледавања фактицитета и начина организовања свог опажања и самоопажања у њему она сврха коју уметност, насупрот искључивости здраворазумског искуства с једне, и концептуалног априоризма с друге стране, треба да предочи и омогући: “Не прећи из опажаја у апстракцију не значи застати на ступњу с кога више није могућ приступ у царство сазнања; то значи пре држати отвореним друге путеве који такође воде ка сазнању, и ако је то сазнање друкчије од оног апстрактног, то оно ипак може бити стварно, крајње и највише сазнање.”<sup>27</sup> Истина уметничког дела може да се сагледа и утврди само изграђивањем и усавршавањем опажања, тако да су код ових теоретичара истина уметничког дела и истина логичког суда две несамерљиве величине, које, свака у свом домену важења, задржавају своју вредност, али које не могу и не треба да претендују на свеобухватност важења. Тиме се једно платонистички обојено окулоцентрично схватање стварности и модалитета њеног опажања, као и разлагање јединства појма стварности, поставља у основ значаја и смисла уметности, али се оно не узима као произвољна квазимистичка визија, него као легитиман, у то време већ и научно доказан, плуралитет простора и полиперспективизам са пратећим сазнајнотеоријским импликацијама.<sup>28</sup>

25 “Извор и егзистенција уметности почивају на непосредном захватању света једном специфичном снагом људског духа. Њено значење није друго до одређена форма у којој човек не само да настоји да сазна свет, већ је својом природом управо принуђен на то” – Конрад Фидлер: *О просуђивању дела ликовне уметности*, р. 27; Култура, Београд, 1965.

26 “Како природа не показује увек ту живу мимику, која је потребна да нас подстакне на саосећање, и како наша представа ту мимику стиче из целокупног искуственог материјала повезаног са телесним осећајем, попут онога што се дешава код глумца, ни уметник се неће везати за сваки стварни изглед из природе и држати се њега, него ће језик развијати самостално према својој субјективној снази, те ће својим приказивањем и у појединачном случају потврдити општи захтев који се поставља у односу на природу” – Адолф фон Хилдебрант: *Проблем форме у ликовној уметности*, р. 54; Универзитет уметности, Београд, 1987.

27 Конрад Фидлер: *О просуђивању дела ликовне уметности*; Ibidem, р. 22

28 “Naše predodžbe su samo reprodukcija naših osjeta i zato se mogu smjestiti samo u isti okvir kao i oni, to jest, u perceptivni prostor. Jednako nam je tako nemoguće predočiti si vanjska tijela u geometrijskom prostoru kao što je slikaru nemoguće naslikati, na ravnom platnu, predmete u njihove

Дело, као делатан склоп у процесу самореализације сопствене ембрионално дате сврховитости „склапа“ односно спаја или саставља моменте нужности сврхе и њеног генеративно-процесуалног испостављања-у-свет. На тај начин, на место неповесне крутости појмовног одређења, ступа повесно задато експлицирање сврхе дела. Приступ делу, који заступа Анри Фосијон, подразумева преокрет из спољашњег описивања и рационалистичког дедуктивизма у заузимање културално условљеног херменеутичког става. Уметничко дело се оваквим опредељивањем отвара не за историјску релативност, него за сопствену иманентну повесност. Делатан склоп узраста у постепеном органском саморазвоју до коначног остварења у *стилу*, у коме се довршавају и уобличавају све консеквенце које омогућава и преструктурира ентелехија дела: “Стил, као општа категорија јесте апсолутна вредност, стил као посебна категорија означава променљиву вредност. Реч ‘стил’ с великим почетним словом обележава највише својство уметничког дела, ону његову одлику која му дозвољава да се одупре времену, дакле оно што у неку руку представља његову вечност. Стил, схваћен као нешто апсолутно, значи узор и постојан квалитет; он поседује непролазну вредност, он се јавља као теме двеју активности, као њихов врхунац. Тим појмом човек изражава потребу да упозна себе као разумно биће у свим својим димензијама, да сазна оно најпостојаније и најуниверзалније што у себи носи независно од тока историјских промена, независно од локалног и појединачног.”<sup>29</sup> Стил, као кључна категорија, а уједно и аналитичко средство историје и теорије уметности, треба схватити као транспозицију симболичког устројства културе у којој настаје.<sup>30</sup>

Исто онако као што се одредбеност појма замењује телеологијом делатног склопа, каузална сукцесивност историје замењује се органским саморазвојем културѝ. Култура се схвата као монадски затворено симболичко јединство, потпуно независно од других сличних целина, док су свим културама заједничке само генеративно-морфолошке правилности.<sup>31</sup> Утолико симболичка супструктура

---

tri dimenzije. Perceptivni prostor nije drugo do slika geometrijskog prostora, ali slika iskrivljena nekom vrstom perspektive, i predmete si možemo predočiti samo ako se pokorimo zakonima te perspektive. Mi si dakle *ne predočujemo* vanjska tijela u geometrijskom prostoru, već o njima *razmišljamo* kao da su ona smještena u geometrijskom prostoru” – Henri Poincaré: *Znanost i hipoteza*, pp. 51-52; Globus, Zagreb, 1989.

29 Анри Фосијон: *Живот облика*, р. 14; Култура, Београд, 1964.

30 “Стилови следеју један за другим као таласи или удари пулса. Они немају никаквог посла са личношћу појединих уметника, њиховом вољом или свешћу. Напротив, стил је онај који ствара тип уметника” – Освалд Шпенглер: *Пропаст Запада*, т. II, р. 125; ИК „Књижевне новине“, Београд, 1990.

31 “Човечанство се не обнавља посредством потпуног очишћења. У њему се увек задржавају подручја негдашњег интелекта и моралности, а која могу да послуже и у будућности, особени типови које једна епоха изводи на светлост дана, а друга одлаже међу опскурне сувишности. Али, они се ипак одржавају. С друге стране, форме у повесном памћењу не остављају само пролазан утисак. Чак и онда када више нису актуелне, оне задржавају своје



стила представља непрелазну границу херменеутичке делатности.<sup>32</sup> Ако уметност израста из монадски затвореног склопа чији смисао лежи с оне стране повесног хоризонта неке друге културалне парадигме, како је онда могућ било естетички доживљај, било теоријскоуметничка концептуализација уметничког дела? Једино што у тим делима можемо да видимо је оно што нам симболички поредак дозвољава да видимо, а то је сâм тај поредак који се, субјективира у нашим чиновима визуелног, аудитивног, тактилног и др. опажања, рефлектује у артефакту који он одређује као резултат уметничког формативног деловања.<sup>33</sup> Не постоји стога нека транскултурално одређена историја уметности, него само историјски настао збир предмета, као резултатâ људске свесне и сврсисходне делатности, који историјски касније културе процењују и вреднују као *уметничке*, тако да један често баналан предмет из домена свакодневне практичне употребе, јасним и целовитим репрезентовањем исходишног пра-симбола једне културе, може да има већу уметничку вредност од неке палате или скулптуре, интендираних у свом настанку и намени као уметнички релевантна остварења: “Религијске и уметничке појаве нису примарније од социјалних и привредних: нити је тако, нити је обрнуто. За онога ко је сачувао безусловну слободу гледања, с оне стране сваког личног интереса ма које врсте, нема уопште никакве зависности, никакве предности, никаквог узрока ни последице, никакве разлике вредности и важности. Оно што појединим чињеницама даје ранг – само је већа или мања чистота и снага њиховог формативног језика, јачина њихове симболике с оне стране добра и зла, високог и ниског, користи и идеала”<sup>34</sup>. Не постоји аутентична интерпретативна реконструкција уметничког дела, јер би она морала да се претходно подвргне критици изворâ и основâ свог важења, критици која би требало да се спроведе са неког по себи извесног, самоочигледног и општеприхваћеног метатеоријског и метаметодолошког становишта.

---

место с ауторитетом осведочених вредности, с угледом који се, независно од варијација укуса, приписује величајности и постојаности у уметности” – Henri Focillon: *Art d'Occident 2: Le Moyen Age gothique*, p. 383; Librairie Armand Colin, Paris, 1971.

32 “Симболи су чулни знаци, последњи, недељиви, пре свега не-вољни утисци, који имају одређено значење. Симбол је потез стварности који за чулно будне људе, и то једном непосредном унутрашњом извесношћу, означава нешто што се разумом не би могло саопштити” – Освалд Шпенглер: *Пропаст Запада*, т. II, р. 127; ИК „Књижевне новине“, Београд, 1990.

33 “По нашем мишљењу, не постоји антагонизам између духа и облика, а свет облика у духу идентичан је у свом принципу са светом облика у простору и у материјалу; између њих постоји само разлика у равни или, ако хоћете, разлика у перспективи.

Људска свест тежи увек једном језику и чак једном стилу. Схватити значи уобличити. Чак и у слојевима који се налазе испод зоне дефинисаности и јасноће постоје облици, мере и односи. Одлика је духа да се налази у сталном самоприказивању” – Анри Фосијон: *Живот облика*, pp. 77-78; Култура, Београд, 1964.

34 Освалд Шпенглер: *Пропаст Запада*, т. II, р. 133; ИК „Књижевне новине“, Београд, 1990.

Позитивистички расцеп између чињеница (појединачно) и апстрактног интерпретативног обрасца (опште) који се на њих примењује, неодржив је у оквирима повесно-телеолошке самоекспликације пра-симболичког устројства културе, у коме се свака тотализујућа мисао испоставља као апстрактиван модалитет културално-повесне праксе, а који својим описно-аналитичким приступом указује на искљученост из генеративно-органске филијације ентелехијских могућности. Диференцирање *природа* – *култура*, а затим, унутар тзв. културе, разликовање домена или области од којих би уметност представљала један, резултат је теоријске рефлексije *post factum*. Тако теоријска рефлексija завршава своје кретање у ставу идентитета-за-себе сазнања и сазнатога, који се затим на спољашњи начин доводе у међусобну везу супсумцијом појединачног под опште.

#### *Литература:*

JBaridon, Laurent (1996). *L'imaginaire scientifique de Viollet-le-Duc*. Strasbourg: Université des Sciences Humaines de Strasbourg

Фидлер, Конрад (1965). *О просуђивању дела ликовне уметности*. Београд: Култура

Focillon, Henri (1971). *Art d'Occident* 1-2. Paris: Librairie Armand Colin

Фосијон, Анри (1964). *Живот облика*. Београд: Култура

Гете, Јохан Волфганг (2006). *Поезија и стварност*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Goethe, Johann Wolfgang (1883). *Sämtliche Werke*, Bd. 32. Stuttgart: J.C.Cotta'sche Buchhandlung, Gebrüder Kröner Verlagsbuchhandlung

Хилдебрант, Адолф фон (1987). *Проблем форме у ликовној уметности*. Београд: Универзитет уметности

Hofmann, Werner (2003). *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag

Хусерл, Едмунд (2004). *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића



Касирер, Ернст (2001). *Проблем сазнања у филозофији и науци новијег доба*, т. I-IV. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

*Klassiker der Kunstgeschichte* (2007). Bde. 1-2 (Hrsg.) Ulrich Pfisterer. München: Verlag C.H. Beck

Милић, Војин (1996). *Социолошки метод*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства

Морпурго-Таљабуе, Гвидо (1963). *Савремена естетика*. Београд: Нолит

Нејгел, Ернст (1974). *Структура науке. Проблеми логике научног објашњења*. Београд: Нолит

Pevsner, Nikolaus (1969). *Ruskin and Viollet-le-Duc: Englishness and Frenchness in the Appreciation of Gothic Architecture*. London: Thames and Hudson

Poencaré, Henri (1989). *Znanost i hipoteza*. Zagreb: Globus

Rothacker, Erich (1927). *Logik und Systematik der Geisteswissenschaften*. München-Berlin: R. Oldenbourg

Schaeffer, Jean-Marie. (2000). *Art of the Modern Age. Philosophy of Art from Kant to Heidegger*. Princeton: Princeton University Press.

Sedlmayr, Hans (1959). *Kunst und Wahrheit*. Hamburg: Rowohlt

Semper, Gottfried (1884). *Kleine Schriften*. Berlin: Spemann

Semper, Gottfried (2008). *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten I-II, Gesammelte Schriften*, Bd. 2. Hildesheim – Zürich – New York: Olms-Weidmann

Stockmeyer, Ernst (1939). *Gottfried Sempers Kunsttheorie*. Glarus: Buchdruckerei Tschudi&Co

Strzygowski, Josef (1936). *Spuren indogermanischen Glaubens in der Bildenden Kunst*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung

Шпенглер, Освалд (1990) *Пропаст Запада*, т. I-IV. Београд: ИК „Књижевне новине“

Viollet-le-Duc, Eugène-Emanuelle (1900). *Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours*. Paris: J. Hetzel et Cie

## **The Work of Art as a Manifestation of Form- Formalistic Materialism in the Theory of Art**

*Abstract.* The basic purpose of this paper is to point out and theoretically illuminate the key moments of transformation and re-constitution of the art theory during the first half of XIX century, taking as its point of departure the role and influence of Organicism as a philosophico-reflexive basis, gnoseological postulate and methodological pattern.

Sedlmayr's attempt at foundation of a comparative morphology of architectural styles, taking into account the three constitutive building elements as analytical tools of study of concrete-historical manifestations of style: material structure (building materials), technique and intended usability, is a matter of particular attention of the following analysis.

Regarding Viollet-le-Duc, the stress is on the interpretation of his conception of architectural form as the application of logically founded general laws of statics and construction, with a special emphasis on his thesis of logical and purposely-rational correspondence of the outer form and the functional structure of the interior.

Finally, an attempt is made at the clarification of the revival of Viollet-le-Duc's explanatory pattern within the dynamic and subjectivistic conceptual transformations of form in Fiedler's, von Hildebrandt's and Focillon's theoretical conceptions.

*Key words:* Positivism, Organicism, morphology, architectural form

**Miroslav A. Mušić**  
 Profesor u penziji  
 Beograd

Pregledni rad  
 UDC 766"19"  
 766(497.113 Novi Sad)!19"

## **Dizajnerske prakse druge polovine 20. veka: Novosadski kulturni plakat<sup>1</sup>**

*Apstrakt.* Plakat se proteklih decenija nametnuo kao značajno sredstvo prenošenja poruka, stavova i mišljenja o aktuelnim temama društvenog i kulturnog života sredine u kojoj nastaje. Svojom retorikom nastojao je potvrditi angažovani sadržaj u vlastitoj logičnoj medijskoj sprezi: lik/govor-znak-mišljenje/poruka, posebno njegovo žanrovsko obležje: kulturni plakat. Kako je u pitanju sredstvo razvoja ideja, kritičkog mišljenja i društvene svesti, jednom rečju, posredovanje kulturnih vrednosti, pokušaću da fenomen kulturnog plakata rasvetlim i pozicioniram u današnjim teorijskim praksama. Ukažem na dizajnerske domete, nastale na razmeđu umetničke usmerenosti i nove komercijalne realnosti. Jedna od zanimljivih i vrednih praksi „novosadski kulturni plakat“, začeta šezdesetih, zvezdane trenutke ostvarila je sedamdesetih i osamdesetih godina, da bi poslednjih decenija iznedrila nova imena i – vredna dela u duhu višegodišnje tradicije. Novosadski kulturni plakat se može razmatrati kao stilski jedinstvena praksa bez obzira na različitosti umetničkih i dizajnerskih principa njenih aktera, njihove generacijske pripadnosti i oblika mišljenja. I pored nastojanja pojedinih dizajnera i stručne javnosti, ostala je bez odgovarajućih metodoloških istraživanja i vrednovanja.

*Ključne reči:* grafički dizajn, plakat, kulturni plakat, estetska recepcija, dizajnerska praksa, novosadski kulturni plakat

<sup>1</sup> Predavanje u okviru *Otvorene katedre* Centra za istraživanje umetnosti Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Novi Sad, 28. aprila 2014. godine.

Pedesetih godina prošlog veka beležimo pokušaje da se tematizuje značenjski okvir i aktivnosti vezane za konstituisanje pojma i prakse dizajna. U većini evropskih zemalja, dizajn kao pojam odnosi se na sam kreativni proces, na segment kulturne proizvodnje koji dizajn uključuje i na pojedinačna ostvarenja tog procesa. Pojedini teoretičari vide ovo stvaralaštvo kao „globalni fenomen“, tačnije: „činjenicu prisutnu u različitim oblicima društvenih zajednica, s vrlo različitim povjesnim nasleđem“ (Vukić, 2003: 67). Kako je područje našeg istraživanja vizuelna komunikacija posredstvom grafičkog dizajna, odnosno teorija i praksa savremenog dizajna vizuelnih komunikacija, na samom početku potrebno je razjasniti pitanja vezana za to područje dizajna. U mnoštvu teorija koje se bave tim stvaralaštvom, najduže opstaje definicija Međunarodnog saveta grafičkih dizajnera (ICOGRADA), prema njoj je u pitanju „intelektualna, tehnička i kreativna aktivnost koja se bavi ne samo proizvodnjom slika, nego analizom, organizacijom i metodama prezentacije vizuelnih rešenja komunikacionih problema“. 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“. U prvi plan postavlja komunikaciju kao osnovni zadatak grafičkog dizajna. Zanimljiva je i teorija, prema kojoj grafički dizajn obuhvata prakse, koje funkcionišu unutar društva, koje ima potrebu da „materijalizuje mitove“, kako bi u sklopu kulturnog sistema podsticali posredovanje identiteta u zajednici, kao i identifikaciju pojedinca sa zajednicom (F. Vukić). S digitalnom revolucijom pojam komunikacija je još dominantniji, a samim time i zadatak dizajnera. Oni prevode poruke u grafičko značenje prilagođeno svakom komunikacionom kanalu (Katherine McCoy), čime se prevazilaze okviri tradicionalnog sagledavanja profesije i njenog vezivanja za štampu. U pojedinim slučajevima i za grafičku umetnost. Tako nastaje pojam „komunikacioni dizajn“ koji podrazumeva dijalog između poruke, klijenta, dizajnera i publike (Payer, 2010). Pred logikom informacijskog doba menja se i tradicionalni semiotički odnos slika i značenja u virtualnom prostoru digitalne kulture, zarad imenovanja nove realnosti i interdisciplinarno zasnovane nauke medijskog komuniciranja slikom. Tačnije, zbog vizuelne komunikacije kulture kao komunikacionog proizvoda.

### *Plakat: tema grafičkog dizajna u Srbiji*

U istraživanjima polazim od hipoteze da, grafički dizajn tokom druge polovine 20. veka na tlu Srbije pokazuje najviše vitalnosti angažovanošću svojih poruka i kritičnošću u odnosu na goruća pitanja naše društvene i moralne teskobe. Kada to kažem, mislim na plakat, koji zajedno sa znakom pripada centralnim temama dizajnerske prakse, s naglaskom na spektaklu dizajniranih slika o društvenom, političkom, privrednom i kulturnom razvoju socijalističkog društva, potom društva u tranziciji i na kraju

postmodernog društva. Tako se plakat nametnuo kao nezaobilazna tema teorijskih promišljanja i nastojanja da se rasvetli, teorijski objasni i razmatra kao medij savremenih komunikacionih procesa. Po svemu, kao novi medij, u okvirima istorijske avangarde, umetničkih pokreta koji su odigrali sudbonosnu ulogu u njegovom razvoju, zamenio je „mnoge kulturne i civilizacijske modele i konvencije“. Svoj medijski pohod plakat je započeo onog trenutka kada je slika zamenila tipografski oglas, a umetnički stilovi (Secesija, Jugendstil, Art Nouveau) sveli sliku u okvire plošnog i dvodimenzionalnog, „oduzevši“ joj dubinu. Postao je popularna slika, „umetnost novog vremena“, značajno komunikativno sredstvo, u urbanim prostorima evropskih gradova. Njegov retorički koncept zasniva se na malo teksta i odabranu sliku, što mu je omogućilo da se predstavi kao celovito delo i, moćno sredstvo uticaja, kontrole i dominacije vlasti. Modelovanja javnog mnjenja, inauguracije političkih programa, borbe za prevlast, razračunavanje s političkim neistomišljenicima ili protivnicima, uzdizanja ideja, afirmaciji novog čoveka, društvenog i političkog poretka, klase radnika i seljaka. Svega što se pojavljuje i tematizuje u propagandnom i oglasnom diskursu vladajuće klase ili grupacija unutar jednog društva bilo da je ono socijalističko ili društvo u tranziciji. Naručioc plakata su organi vlasti, različite političke strukture, brojna udruženja i društva iz sektora nevladinih organizacija ali i privredni i ekonomski sektori, sve do naučnih i institucija kulture. Među naručiocima postoje različitosti u odnosu prema plakatu. Jedni su, samo, naručioc određene grafički oblikovanog materijala, a drugi, poput institucija kulture, udruženja stvaralaca, unapređivačkih organizacija i obrazovnih institucija prihvatili su i njegovu valorizaciju i unapređenje, izgradnju svesti o njegovoj ulozi u razvoju društva i zemlje. Bogate njegov teorijski i praktični okvir, kao i poziciju kreativnog stvaralaštva. U tome, značajnu ulogu imaju pojedini teoretičari i kritičari (Fruht, Denegri, Mušić, Vuković, Ristić, Popović, Subotić, Todić, Popović-Vasić, Jovanović) koji na stranicama časopisa *Mozaik*, *Industrijsko oblikovanje*, *Umetnost*, *Likovni život*, *Dizajn*, *Taboo*, *Taboo nedeljnik* i *Koordinate oblikovanja* (SPID-YU) razmatraju dizajn kao interdisciplinarno stvaralaštvo, izvan tradicionalnih formi zasnovanih na iskustvu i metodama, dakle metodologiji tradicionalne istorije umetnosti. U njihovim napisima više se govori o kolektivnoj proizvodnji objekata i značenja, a manje o individualnom autorstvu, dominaciji velikih autorskih ličnosti čime se menja percepcija o istoriji dizajna. Međutim, proces izmeštanja dizajna, posebno grafičkog, iz privrednih tokova u domen kulture nije zaustavljen. Tačnije, u polje umenosti kao delatnost, stvaralaštvo i profesiju. Tako se profesija koja zavređuje punu pažnju i motrenje javnosti, našla pred dilemom: da li praksa u domenu privrede ostaje izvan verifikacija, kritičkih preispitivanja i autorskih predstavljanja. Vredi li ona manje od sredstava komunikacije zaodnutih kulturnom aurom? Svesni činjenice, da se i u savremenoj akademskoj proliferaciji teorija za svaku tezu se može naći i neko utemeljenje, odgovore možemo pronaći u dominantnoj ulozi institucija kulture, njihovoj aktivnosti koja se odvija u nevelikom broju korisnika i te-

žnji pojedinih „autora da svesno neguju vezu sa bližim ili daljim kulturnim nasleđem u sopstvenoj sredini (Denegri, 1982)“, da likovnim kriterijumima rada tehnički umnožena dela nastoje zadržati u domenu umetnosti. Posebno ona koja su reprodukovana u tzv. umetničkim tehnikama, poput sitoštampe. Pojedina udruženja primenjenih umetnika i dizajnera (ULUPUDS, UPIDIV) su svojim pravilnicima o umetničkim originalima uvela umnožavanje plakata sitoštamptom u sazvežđe grafičke umetnosti. Doduše u organiziranim tiražima, bez obzira da li se radi o manuelnom ili automatskom postupku reprodukovanja. Time su povećali interesovanje za plakat, prevashodno kod onih čije potrebe zadovoljavaju sredstva koja se mogu imenovati „tiražnim originalom“. Svojom podrškom, stepenom slobode i podsticajima ustanove kulture su omogućile da se plakati „koji prvenstveno imaju praktičnu funkciju i koji se sami ne klone sudbine trošenja, predstavljaju na izložbama kao uzroci izvađeni iz svog konteksta, kao dela koja su – najčešće ne pretenduju na to – stekla onu gotovo privilegovanu ‘auru’ kulturne vrednosti“ (Denegri, 1981).

Na tragu razmišljanja da „u likovni oblik pretvorena misao o nama samima je poruka koja uvek pogađa, najviše kada se poistoveti sa našim vlastitim misaonim likom“ (Bernik, 1989: 7), pedesetih godina beležimo dizajnerska i značenjska razgrađivanja ideološke znakovnosti, kao i njeno svođenje na redukovani govor, na bit poruke. Uместo nekadašnjih herojskih likova ratnika, proletera, omladinaca na sceni su angažovani sadržaj, kako ih vidi Stane Bernik, u nadvlastitoj logičnoj medijskoj sprezi: lik / govor – znak – mišljenje / poruka. Tim pre što je „vizuelna poruka, osim u estetskoj, funkcionalisala jednako uspešno i u ravni ideološkog prevaspitavanja“ (M. Todić). Tokom revolucije plakat razgolićuje društvo koje ruši, poziva u borbu za oslobođenje zemlje, reprodukovanom simbolikom svedenom na znak, piktogram ili simbol, a u vreme izgradnje, obnove i stvaranja novog društva, oslanja se na zvezdane časove revolucije. Okončanjem rata i oslobađanjem zemlje, revolucija se izmešta sa linije fronta u žitna polja, na fabrička i stambena gradilišta, u rudarska okna. Na sceni je gotovo istovetna simbolika, svedena na suštinu, na bit poruke. Vlast koristi to sredstvo sažetog izlaganja političkih ideja, aktivnog političkog angažovanja masa, za mobilisanje društvenih snaga, ali i političke manipulacije. Plakat je sredstvo političke akcije, ali ne i tumač celokupne politike koju propagira, već njen mogući refleks i ogledalo. Nekad je odraz društvenih zbivanja u tom ogledalu, veran više ili manje, a ponekad biva zanemaren ili zamenjen drugim značajnijim i efikasnijim medijima masovnog saopštavanja (Jeftović, 1975). S ekonomskim i društvenim razvojem, menaju se i sadržaji plakata. Više je dela koja oglašavaju kulturne, sportske, privredne i druge priredbe, kao i onih u kojima prepoznajemo naznake oglasnog karaktera, pokušaje da se uspostavi kakav-takav oblik tržišnih komunikacija. Narednih godina oglasni karakter biće još dominantniji. On je neizostavni element oblikovanja društvenog, političkog, privrednog, kulturnog, socijalnog, psihološkog i drugih sistema.

Istovremeno, u pojedinim sredinama nastaju dizajnerske prakse čiji protagonisti bez obzira na generacije, pripadnosti i obrazovanje, ispituju i tematizuju retoriku plakata na prepoznatljiv način. Njihova dela izlaze iz okvira prosečnosti. Osobenošću izraza, stilskim karakteristikama i tehnikom umnožavanja se izdvajaju. Tako se u središtu pažnje našao Novi Sad. Početkom šezdesetih godina, kao kulturno središte, ima ključnu ulogu u razvoju grafičkog dizajna, posebno plakata na tlu Vojvodine. Tokom pola veka nastala je dizajnerska praksa koju decenijama bogate autori različitih generacija i stvaralaštva. Zajednička im je ideja da tu i tamo plakatom obaveste o događaju, povodom kojeg se javlja, materijalizuju njegove primerke u tehnici sitoštampe i omogućuće mu dalju egzistenciju kao delo izrazitih estetsko-umetničkih svojstava. Te karakteristike se mogu prepoznati, i danas, u delima mladih i najmlađih dizajnera stasalih na *Studijskom programu grafičkih komunikacija Akademije umetnosti u Novom Sadu*, u klasama Branislava Dobanovačkog i njegovih studenata, danas uspešnih predavača, Darka Vukovića i Atile Kapitanja.

Digitalna revolucija uspostavlja nove teorijske i praktične okvire, kao i poziciju plakata. On je manje „svedočanstvo prisutnosti“, a više plod stvaralačkog čina koji u sebi sadrži elemente imaginarnog, u gotovo svim žanrovskim obeležjima, kao instrument oglasnog diskursa, ali i autorskih, kritičkih zasnovanih kazivanja. Najčešće, različitih i nezavisnih koncepata nastajanja i delovanja. U duhu „kulture kao slike“ Morris Rikards vidi plakat kao poseban list pričvršćen na postojeću površinu, javno izložen i masovno proizveden, isključivo kao reprodukciju, a ne jednu ručno izrađenu obavest, našao se pred pitanjem: kako u teorijski okvir plakata uvesti definiciju koja će izraziti njegova svojstva u digitalnom dobu. Odrediti koja dela možemo imenovati kao plakate. I da li reproduktivnost i dalje čini njegovu suštinu? Rikards bi posegao za argumentom „ako ja kažem da je ovo plakat, onda je plakat, a ako kažem da nije, onda nije“. Zato možemo i zaključiti da je od druge polovine minulog veka plakat u središtu interesovanja, u skladu s istorijskom ulogom kao sredstvo izrazite i programirane društvene komunikacije, a potom i poznatom Mek Luanovom (Marshall McLuhan) sintagmom „medij je poruka“.

### *Pojam kulturni plakat*

Pod estetskom recepcijom kulturnog plakata podrazumeva se deo procesa komunikacije koji se odvija odašiljanjem kulturnih i drugih poruka. Kako je estetska recepcija bitan deo složenih komunikativnih procesa, u analizama i raspravama vizuelne kulture, tako se i razmatra. Njen značaj je različit u zavisnosti od razvoja kulture, ali i mesta i uloge koju je ostvarivala u društvu. Pod pojmom recepcije se podrazumeva proces primanja, percepcije, iščitavanja i doživljaja određenog umetničkog rada, tj. medijskog sadržaja. Na tragu tih razmišljanja, kulturni plakat označava dela koja svojim



verbalnim i vizuelnim sadržajem, pripadaju segmentu kulture i umetnosti. Veza kulturnog plakata s umetnošću ogleda se u „slikovnom“ poimanju slike, uticajima koji provejavaju njegovom strukturom i grafičkom reprodukcijom, ali i odnosom pojedinca prema vizuelnoj kulturi i njenom razvoju, koja se uspostavlja kao referenca na umetnost minulih vremena. U istraživanjima prakse dizajna, kulturni plakat se definiše i kao sredstvo socijalne intervencije koje uprkos svojoj konceptualnoj i vizuelnoj radikalnosti i društveno-političkoj provokativnosti pojedinih rešenja, opstojava u savremenoj kulturi kao moćno sredstvo komunikacije. On informiše, podstiče, uverava i svojom retorikom omogućava nova čitanja, ukazuje na složenost odnosa, u i prema kulturnim događajima, određenim medijskim sadržajima i njihovoj reprezentaciji.

U pitanju su forme koje su autorima omogućavale da se kreativno iskažu, kritički ukažu i interpretiraju stvarnost „na svoj način“. Pogodan za ulicu i predstavljanje na izložbama kulturni plakat se nametnuo kao neizostavni element komunikacije u kolektivnom urbanom prostoru. Najčešće, uz posredovanje informacija i njihovom estetizacijom, svojim didaktičkim sadržajima, kritičkim stavom ukazuje na nove kulturne prakse. Postaje značajno sredstvo u prenošenju kulturnih poruka, stavova i mišljenja o aktuelnim temama društvenog i kulturnog razvoja zemlje. Tako se u institucijama kulture uspostavlja produkcija različita u odnosu na privredne tokove.

Kada kažemo kulturni plakat, najčešće asocijacije se vezuju za pozorišni plakat, a potom za galerijske i muzejske prostore, koncertne dvorane, baletske i operске predstave. Na kraju za festivale kulture i umetnosti, događaje koji iziskuju širu medijsku pažnju, društvenu i sponzorsku podršku. Ono što karakteriše ovaj žanr, ogleda se u činjenici da se kulturni plakati mogu čitati i nezavisno od samog događaja koji predstavljaju i – oglašavaju. Radi se o situacijama koje podstiču „ulogu dizajna kao odraza, dokumenta ili komentara društvene stvarnosti.“ Specifičnost pozorišnog plakata ogleda se u sintezi individualnog izraza i kodova konvencija realnosti u kojoj živimo. Svojom vizuelnom tematizacijom predstavlja, razotkriva i uspostavlja interpretaciju koja često nije jednostavna, a još manje odmah i razumljiva. Elementi plakatnih formi kao nosioci značenja „uvode“ nas u pozorišnu predstavu i omogućavaju višeznačnu interpretaciju koja je cilj i svrha plakata. Njegov oglasni karakter je potisnut, sveden je na formalne elemente pozorišnog dela, najčešće naziv i njegove aktere.

Pozorišni plakat *Žena u belom* Frederika Vokera, koji se pojavljuje 1871. godine, sadrži elemente po kojima se može smatrati prvim pravim plakatom, za razliku od plakata koji su se štampali kao najave putujućih trupa s obimnim tekstem po uzoru na prelome knjiga, u Nemačkoj. Na plakatu je predstavljena mlada žena u belom ogrtaču koja izlazi u noć. U svetlo-tamnim kontrastima, naglašenim likom žene, njenog izraza kao i crtačkim potezima izražen je slikarski pristup u oblikovanju plakata. Princip koji će tokom narednih stotina i više godina slediti mnogi autori u građenju plakatne strukture, naročito pozorišnog plakata. Tim pre, što se Vokerov plakat „upija kao celina i to jednim pogledom. Između gledanja i čitanja znak je jednakosti“ (Mićanović, 2012: 27).

U razvoju kulturnog plakata posebnu ulogu imaju tehnike umnožavanja, posebno one koje se imenuju kao umetničke tehnike. One omogućavaju broj otisaka čiji kvalitet i ekonomičnost izrade nisu zanemarljivi. Naprotiv, često su i odlučujući u izradi plakata. Mnogo su manji u odnosu na klasične štamparske tehnike, a omogućavaju da „tiražni original“ zadrži auru kulturne vrednosti. Određena svojstva reprodukovano umetničkog dela, a odgovori potrebama pojedinih naručilaca. Tehnika sitoštampe, koja posle Drugog svetskog rata dolazi u Evropu, pokazala se kao najpouzdanijom. Kao tehnika propusne štampe na prečac je osvojila mnoge jugoslovenske centre visokim kvalitetom reprodukcije. Prihvaćena je i kao grafička tehnika i tehnika štampe specifičnog intenziteta boja. Sitoštampa ili serigrafija (hrvatski, sitotisak) potiče iz drevne Kine (Đenkins, 2003: 30). Brža je i jednostavnija od litografije, fleksibilnija od visoke štampe, često i jeftinija od ofseta. Nanos boje i ograničenja rastera, odnosno preferiranja štampa, daju joj poseban grafički kvalitet pa je rado prihvaćena u ustanovama kulture.

Pojedina umetnička studija za sitoštampanje (Studio Vipotnik, Ljubljana; Studia S, Zagreb; Stojkov štampa, Studio Radošević, Novosadsko pozorište, Novi Sad; Studio Bata Knežević i TRZ Korona, Beograd; Štamparija Reklam, Jagodina) ostavila su neizbrisive tragove u grafičkom dizajnu, posebno kulturnom plakatu. Najveći broj stvaralaca, ipak je, reprodukovao svoja dela u sitoštamparskim radionicama, koje su ostale nepoznate široj javnosti. Nisu poput *Grafičkog servisa Studentskog centra* u Zagrebu, *Štamparije Stojkov* u Novom Sadu ili *Studija Bata Knežević* doživela punu afirmaciju. Bar ne onu koju su i zaslužile.

Poslednjih decenija 20. veka kulturni plakat zapljuskuju uticaji koji se identifikuju kao „nova“ medijska praksa. Digitalizacija, informatička umreženost i pojava novih medija omogućili su plakatu više nego ikada u preko jednog veka dugoj istoriji da bude u urbanim prostorima, smešten pored puteva, na zaštitnim ogradama ili velikim kalkanskim zidovima. Prosvetljen i pokretan, pretvoren u instalaciju zakoračio je u prostor oslobodivši se svoje plošnosti i omeđenosti u formatu papira na koji se otiskuje. Izborio se za celodnevno delovanje. Ako je sitoštampa odredila taktilne i estetsko konceptualne kvalitete poljskih, švajcarskih, nemačkih ili autora jugoslovenskog kulturnog prostora, radove autora koji u okvirima agencijskih marketinških i dizajnerskih studija uspostavljaju malobrojnu produkciju kulturnog plakata odredila je digitalna tehnologija. Ona je pretvorila plakat u digitalni zapis čija materijalizacija (čitaj: reprodukovanje) se može raditi u jednom ili x primeraka, u različitim veličinama, shodno svrsi, mestu i ulozi koju ima u oglasnom postupku. Omogućila mu da postane masovni medij komunikacije, da se iz nedelje u nedelju pojavi na istim mestima, bez obzira na vremenske uslove, doba dana. Otvorila put kao novim formama, učinila ga neovisnim od reprodukcije istovetnih primeraka. Jedan ili više primeraka štampanih ili otisnutih na papiru, tekstu, drvetu, zidnoj površini, fasadama tržišnih centara ne menja suštinu poruke, sasvim je svedjedno, zahtevaju projektovana svojstva grafički uobličene poruke. Nove forme je

teže izbeći, ne videti, a još manje se „odupreti“ njegovim porukama shodno oglasnom diskursu kao komunikaiconoj formi i obliku stvaranja identiteta u društvu. Koliko to pogoduje ustanovama kulture, alternativnim kulturnim praksama, asocijacijama umetnika i mnogim drugim subjektima koji raspolažu skromnim budžetima, teško je reći. Imajući u vidu njihov domen delovanja, kao i potrebe za plakatom koje ne domašuju tiraže od nekoliko stotina primeraka, što je bilo nekada sasvim normalno kada je plakat reprodukovan u sitoštampi, a da ne govorimo o ofsetnom postupku, tiražima od po nekoliko hiljada primeraka digitalna štampa im u potpunosti odgovara. Međutim, vizuelno bogatstvo sitoštampe teško je nadomestiti digitalnom štampom. Jedno je sigurno *Ad kult* prerastao je u vladajuću kulturu. Kulturu koja sa sobom nosi i nova pravila.

### *Novosadski kulturni plakat*

Početkom osamdesetih godina beležimo prva temeljna i sveobuhvatna istraživanja u primenjenim umetnostima i dizajnu na tlu Vojvodine, koje u najširem kontekstu možemo imenovati kao dizajnerska praksa. U pitanju su projekti koji su ovu praksu učinili raspoznatljivijom, a njihove autore svrstali među ugledne istraživače. Njihov rad, kao i rezultati, ni danas nisu izgubili na aktuelnosti. Naprotiv, izložbe *Oblikovanje knjige u Jugoslaviji* (1985) prema koncepciji Staneta Bernika i *60 godina domaćeg stripa u Srbiji* (1995), Slobodana Ivkova, u subotičkoj galeriji Likovnog susreta i *30 godina rada štamparije Stojkov* (1993), Grozdane Šarčević u novosadskoj Galeriji savremene likovne umetnosti, zatim monografska izdanja *30 godina Udruženja likovnih umetnika primenjenih umetnosti Vojvodine* (1994) i *Škola za dizajn Bogdan Šuput / 90 godina rada* (1998), obe kao urednik potpisuje Ivica Karlavaris i *Više od štampe* (1996) Leposave Kljaić, rezultat su mišljenja „u kojima dizajn kao interdisciplinarno stvaralaštvo napreduje ka ukidanju ustaljenih formi nastalih na tvrđenju da dizajner treba, snagom svoje kreativnosti i imaginacije, tu i tamo samo da dopuni oblik i iskaže funkciju ili predmet, poruku, kao i celovit utisak učini dopadljivim“ (Mušić, 1988). Početkom novog milenijuma, tačnije 2008. godine, Muzej savremene umetnosti Vojvodine završava kapitalni projekat *Evropski konteksti umetnost u XX veku u Vojvodini* prema konceptu Miška Šuvakovića i Dragomira Ugrena. U obimnoj studiji nekoliko poglavlja posvećeno je primenjenoj umetnosti i dizajnerskoj praksi (Vek plakata u Vojvodini, Strip u Vojvodini u XX veku). Slede monografije Akademija umetnosti u Novom Sadu / 1974-2004 (2008) Nenada Ostojića i *Ponosni na svoje godine / Pola veka Stojkov štampe* (2013) prema konceptu Miroslava Mušića. Krug zanimljivih i – vrednih istraživanja zatvara monografija *UPIDIV 50 godina / Na ramenima velikana* (2014) koju su pripremili Zdravko Rajčević, Vladimir Mitrović i Uroš Nedeljković. Međutim, u većini navedenih dela preovlađuju opšte teme, kao i razmatranja o poznatim autorima i njihovim reprezentativnim delima, dok se o pojedinim događajima koji su uticali na sveukupni

razvoj, često i definisali put kojim će se kretati mladi i najmlađi stvaraoci malo i nedovoljno govori. Još manje se govori o taktikama vizuelnih saopštavanja: konceptualizaciji vizuelnih narativa i retoričkim normama grafičkih dizajnera čija dela su po prirodi stvari namenjena trošenju, pa se svako razmatranje izvan konteksta nastajanja, svodi na formalnu analizu. Tim pre što se plakat ili oglas po završenoj komunikaciji 'potrošio' u procesu vlastite svrhovitosti u vremenu nastanka i korištenja preselio u domenu zaborava, nakon što je u procesu komunikacije poslužilo kao označitelj, oglašivačko djelo nestaje" (Vukić, 2006: 20). Zato osnivanje zbirke dizajna Muzeja savremene umetnosti Vojvodine prihvatamo kao promenu prema dizajnerskom nasleđu, posebno kulturnom plakatu na tlu Vojvodine. Plakati Branislava Dobanovačkog već se nalaze u zbirci, a uskoro će to biti i sa delima Branislava Radoševića, nadamo se, i Miše Nedeljkovića, Mirka Stojnića, Dragoslava Višekrone, Boška Ševe i desetine drugih protagonista novosadskog dizajnerskog kruga. Njihovi plakati nastavljaju da „žive“ kao muzejski artefakti.

Svesni da „prošlost nikad nije 'objektivna', niti dostupna u smislu onoga što je 'po sebi' značila, njezino značenje uvijek konstruiramo iz današnjeg trenutka, iz naše aktualne pozicije" (Kršić, 2012: 7) opredelili smo se za model aktivanog odnosa prema prošlosti i njenim tragovima. U ovom slučaju definisanih kao plakati. To znači: rekonstruisaćemo sve što se dogodilo i pronaći ono što nam nije „dato“, da bi utvrdili šta danas ova dizajnerska praksa predstavlja.

U godinama posle Drugog svetskog rata interesovanje za plakat širom jugoslovenskog prostora je bilo veliko „zahvaljujući interesovanju naručilaca koji su bezmalo svaku javnu manifestaciju obeležavali plakatom“ (Vasić, 1983). Veliki broj likovnih i primenjenih umetnika, kao i arhitekata uključio se u proces proizvodnje plakata. U građenju kompozicija i novosadski stvaraoci se oslanjaju na krug konvencionalnih simbola: za vreme agitpropa i obnove zemlje vizuelnu poruku konstituišu u simboličkom i alegorijskom ključu, a početkom šezdesetih mitske likove ratnika, udarnika i žetelaca smenjuju crtežima prizora, objekata, ljudi. Narednih decenija izborom pisama i načinima korišćenja tipografije, posebno sanserifnih pisama (Helvetika), postupcima kolažiranja i montažom fotografije, njihovim ponavljanjem, rastiranjem ili isecanjem nastaju kompozicije čijom reprodukcijom u sitoštampi ili ofsetu nastaju prepoznatljiva dela koja nisu definisana estetskim principima nego idejom, stavom i komunikacijom. Uz politički kao dominantni žanrovski izraz ratnog i poratnog perioda javljaju se i plakati drugih obeležja poput privrednog, obrazovnog, turističkog, zdravstvenog, sportskog. Na novosadsku javnu scenu stupa generacija umetnika čije zalaganje za dizajn nije samo retoričko već ima i praktičnu stranu. Ogleda se u realizaciji plakata, znakova, knjiga, časopisa, ambalaže, scena i kostima novosadskih teatarara. Oni sve glasnije „postavljaju pitanja o društvenoj ulozi umjetnika, pitanja čiji odgovor nužno usmjerava na problematiku dizajna" (Pintarić, 1967: 25-26). U tome sagovornike dobijaju u pojedini-

nim institucijama obrazovanja, kulture i umetnosti. Tokom pedesetih i šezdesetih godina formirano je više institucija koje su zajedno sa strukovnim udruženjem bitno uticale na dalju sudbinu primenjenih umetnosti i dizajna. To su *Škola za primenjenu umetnost* (1948), *Podružnica Udruženja likovnih umetnika primenjenih umenosti Srbije za Vojvodinu* (1957), koja će sedam godina kasnije, prerasti u *Udruženje likovnih umetnika primenjenih umenosti Vojvodine* (1964), *Jugoslovenske pozorišne igre-Jovan Sterija Popović* (1956), u okviru kojih se organizuju trijenale izložbe pozorišnog plakata i programa (1973), *Tribina mladih* (1956) na čijim temeljima će nastati *Kulturni centar Novog Sada, Atelje 61*, specijalizovana ustanova za izradu tapiserija na Petrovaradniskoj tvrđavi (1956), *Forma*, bijenalna izložba UPIDIV-a (1969), *Štamparija Stojkov* (1963) i *Galerija savremene likovne umetnosti* (1966) koja će 1996. godine prerasti u *Muzej savremene umetnosti Vojvodine*. Godine 1974. formirana je *Akademija umetnosti u Novom Sadu* čija Katedra za grafičke komunikacije od 1993. godine obrazuje dvadesetak mladih dizajnera godišnje na osnovnim i master studijama. Početkom novog milenijum, tačnije 2004. godine, na Petrovardinskoj tvrđavi počinje sa radom *Galerija Instituta za transfuziju dizajna* čiji je osnivač Branislav Radošević.

Masovnija produkcija kulturnog plakata vezuje se za pojavu sitoštampe u Novom Sadu. Ta tehnika propusne štampe koja je prihvaćena i kao umetnička štampa na prečac je već osvojila Ljubljanu i Zagreb kada su Mihailo (1926-1999) i Ruža Stojkov (rođ. Rozalija Lakatoš) osnovali grafičku radionicu *Sitoštampu Stojkov* koja će od kraja 1963. do 1986. godine, otisnuti stotine plakata. Prema izjavi vlasnika, reč je o približno 3000 plakata (Kljaić, 1996: 100). Osamdesetih godina izradu plakata nastaviće sitoštampa u *Novosadskom pozorištu* (Újvidéki Színház) i *Studiju Radošević*, koji i danas deluje kao kreativno jezgro širokog spektra umetničkih i dizajnerskih zamisli. I, svakako, dobre sitoštampe. Sitoštampa je omogućila brži i jednostavniji rad od litografije. Pokazala se fleksibilnijom i jeftinijom od ofseta, pogodnom za štampanje plakata u malim tiražima, što je odgovaralo potrebama kulturnih institucija, ali i njegovom svrstavanju u domen umetničke štampe. I to „ukoliko se umnožavanje vrši sredstvima u vlasništvu autora i na način svojstven za grafičke tehnike (npr. plakat), tada se umnožavanje smatra umetničkim originalom“ (Stojnić, 1997: 52). Nanos boje i ograničenja rastera, rezultiraju visokim grafičkim kvalitetom otiska, pa se primena sitoštampe brzo širila.

*Sitoštampa Stojkov* otvorila je široke prostore novih mogućnosti posleratnoj generaciji stvaralaca za realizaciju kvalitetnijeg i likovno bogatijih dela, u tehnici koja je kulturnom plakatu donela auru umetničkog. Umesto skromnih rešenja plakata svedenih na tipografiju ili ručno oslikanih panoa na ulazima bioskopa, pozorišta ili koncerata sitoštampa je omogućila više desetina ili stotinak primeraka koji imaju status umnoženog originala. Nastali likovnim sredstvima više su deo likovnih opservacija nego komunikacionih procesa, autorskih koncepata pozorišnih, filmskih i muzičkih dela ili pojedinih događaja, njihove najave ili oglasne prakse svojstvene političkom ili privred-

nom plakatu. Zapravo, plakati su bili i ostali autorsko viđenje umetnika-dizajnera, njegove recepcije dela ili događaja povodom kojih nastaje, povremeno i kritički osvrt na aktuelna društvena pitanja. Imali su izrazitu „stvaralačku slobodu“ i prefiks umetnosti. Vrednosti koje su ih locirale u galerije i muzeje za razliku od ostalih sredstava grafičkog dizajna poput oglasa, publikacija, novina, časopisa i drugih sredstava grafičkog dizajna. Pojedini plakati, posebno u segmentu namenjenih teatru i muzici, završili su kao muzejski artefakti (Pozorišni muzej Vojvodine).

Na plakatu Miodraga Miše Nedeljkovića (1927-2004) za *Sterijino pozorje-Trijennale scenografije i kostimografije* iz 1965. godine, jednom od prvih reprodukovanih u umetničkoj radionici Stojkova uočavaju se „formalne i tehnološke inovacije poput geometriziranoga neo-konstruktivističkoga izraza, suvremenih tipografskih trendova bliskih pravilima *Nove tipografije* i tzv. švicarske škole“ (Ibid, 17). Slično čini i u narednim delima. Tako u plakatima: *5. kongres likovnih i primenjenih umetnosti Jugoslavije* (1971), *2. novosadski salon* (1973), *Prvi sarajevski trijenale unikatnog oblikovanja* (1975), *Novosadsko leto* (1979), *Dani kulture SAP Vojvodine u SR Sloveniji* (1980), *9. Novosadski salon* (1980) i *Kultur der Vojvodina* (1981). Nedeljković „vizuelno apstraktnim grafizmom determiniše vizuelni registar poruke“ (Nedeljković, 2015: 180). Video je plakat kao delo, koje pored estetskih principa i likovnih parametara, mora biti definisano idejom, konceptom i komunikacijom. Tada će biti vizuelno upečatljiv i komunikativno razumljiv. Svojim delom, teorijskim i kritičkim delovanjem, kao i pedagoškim radom doprineo je uspostavljanju prakse koju imenujemo kao *novosadska škola plakata*. Pomogao je mnogim generacijama da u dizajnu dožive uspeh i ostvare karijeru. Kao profesor *Škole za primenjenu umetnost* obrazovao je mnoge autore među kojima su Ferenc Barat, Branislav Dobanovački, Dragan Višekruna, Robert Žemberi, Slobodan Kuzmanov, koji će uz Boška Ševu, Radula Boškovića, Branislava Radoševića uspostaviti osobenu, izvan granica zemlje, praksu oblikovanja, koja se u plakatu temeljila na sito-štampi. Znalčki i mudro kretao se područjima likovnih primenjenih umetnosti, dizajnom i marketingom. O tome svedoči i zapis:

“Svojevremeno sam predavao opremu knjiga, pismo, ekonomsku propagandu, ambalažu. Trudio sam se da nastavu izvodim pomno prateći zbivanja na polju umetnosti i dizajna. Insistirao sam na ekonomskoj propagandi sa težnjom i uverenjem da uspešan grafičar i dizajner mora da uđe u svet marketinga. Zdužno sam se zalagao za rad radionica. Moja likovna poetika prošla je kroz nekoliko faza-od neobauhausa do ekspresionizma i od suprematizma do neofiguralne apstrakcije” (Nedeljković, 1998: 36).

Izazovu sitštampe bilo je teško odoleti. Nju sa oduševljenjem prihvata i arhitekta Mirko Stojnić (1928), teoretičar i stvaralac. Jedan od osnivača *UPIDIV*-a, istaknuta figura u organizacionom, stručnom i društvenom delovanju voždanskih primenjenih



umetnika i dizajnera. U umetničkoj radionici *Stojkova* realizuje niz malih grafičkih formi, od pozivnica, kalendara do diploma i naslovnih strana kataloga. U pitanju su tipografski bogata i kolorno zanimljiva grafička dela. U plakatima za *Dositejeve dane* (1980, 1982) poigrava se bojom. Osnovni motiv-figuru Dositeja predstavlja u lazurno crvenom i zelenom tonu.

Širom jugoslovenskog prostora sitoštampa dobija sve više pristalica. Radionice u Ljubljani i Zagrebu postaju sve više mesta za umetničku štampu, bilo da se radi o štampi grafika ili plakata. Posebno mesto u afirmaciji nove tehnologije zauzima sitotisk *Grafičkog servisa SC-a* (1959), čiji osnivač Branko Horvat u drugoj polovini šezdesetih godina u sopstvenom ateljeu (Studio S), pored plakata Ivana Picelja (1924-2011), Mihajla Arsovskog (1937)<sup>2</sup> i Borisa Bućana (1947)<sup>3</sup> štampa i grafike pojedinim hrvatskim umetnicima. Sitoštampa je na prečac osvojila jugoslovenske kulturne prostore. Tamo gde su oformljene umetničke radionice, studija ili štamparije nastaje bogata dizajnerska praksa, u kojoj plakat kulturnog sadržaja dominira. Novosadski autori, a potom i umetnici iz drugih sredina (Dragoslav Stojanović Sip, Mile Grozdanić, Aleksandar Pajvančić, Dušan Petričić, Rastko Ćirić, Dušan Otašević) u procesu realizacije ulazili su u dijalog sa štamparom. Ona je postala „centralna“ štamparija novosadskog sitoštamparskog plakata (...) Najznačajniji momenti odvijali su se kod Stojkova. On je bio prvi kritičar i najbliži saradnik (Stepanov, 1993: 15). Za mnoge umetnike i dizajnere to je bilo mesto gde mogu da realizuju svoje zamisli i dobiju visoki kvalitet otiska. I budu pouzdani partneri pojedinih kulturnih i obrazovnih institucija, a istovremeno zadrže individualnost stvaralačkog izraza. U tome ih nisu sprečili ni manji tiraži. Tim pre, što se opredeljuju za različite pristupe i tehnike, počev od tipografskih kompozicija preko upotrebe ilustracije i fotografije do svođenja pojedinih elemenata. Od geometrizma konstruktivnog pristupa do dekoracije i negacije funkcije plakata (Ibid, 18). Prva generacija autora: Miša Nedeljković, Mirko J. Stojnić, Ivan Boldižar (1917-1986), Laslo Kapitanj (1937), Atila Černik (1947), Jovan Lukić afirmisala je novi plakatni koncept. Umesto islikanih panoa, rukom ispisanih obaveštenja i najava kulturnih sadržaja ili veliko-tiražnih serija, ponudila je plakat zavidnih oblikovnih dometa, cenom i ukupnim kvalitetom prihvatljivim za mnoge kulturne i državne institucije.

Krajem sedme decenije na novosadsku dizajnersku scenu stupa grupa mladih dizajnera, stasalih u novosadskoj *Školi za primenjenu umetnost*, među kojima su Dragan Višekruna (1945), Ferenc Barat (1946), Slobodan Kuza Kuzmanov (1947), Robert Žemberi (1948), Branislav Dobanovački (1948), Boško Ševo (1948), Radule Bošković (1954). Njima se pridružuje Branislav Radošević (1949), karikaturista, dizajner, gra-

2 Opširnije vidi: Jasna Galjer, (2010), Arsovski, Zagreb: Horetzky

3 Nacionalna i sveučilišna knjižnica u Zagrebu u svom fondu čuva njegovih 350 plakata. Godine 2001. autor je Knjižnici poklonio 163 plakata nastalih od kraja 1970-ih do 2001. godine. Ti plakati su digitalizirani i dostupni u okviru mrežne stranice Digitalizirana baština.



fičar, jednom rečju multimedijalni umetnik. Popularnost plakata je rasla. Sve je više kulturnih događaja koje prate plakati. Većina njihovih autora teži građenju osobene „dramaturgije“ a manje poštovanju strogog reda u razmeštanju slikovnih i tekstualnih sadržaja. Prvenstveno, na definisanju poruke. Dominira vizuelno nad ikoničnim komponentama poruke čime se ne umanjuje značaj estetskih parametara. Likovni način rada, u građenju kompozicija, definisanju ideje i koncepta plakata, i dalje je presudan. Sve prisutnija fotografija, njeni delovi ili montirane slike osvajaju i prostore plakata. Samostalno ili u kombinaciji sa drugim likovnim elementima definiše njihov sadržaj i, uspostavlja komunikaciju. Na drugoj strani ilustracija, grafički znak, raster i geometrijska arhitektonika vešto se kombinuju sa tekstualnom porukom ispisanom čitljivim (i prepoznatljivim) tipografskim modelima.

Na tragu dizajnerskog pristupa Miodraga Miše Nedeljkovića, definisanog u plakatu za *Sterijino pozorje* čije „plastičko rešenje je jednostavno i čisto, upotrebljeni crtež je strogo geometrijski organizovan, tekst je ispisan jednostavnim letričkim znacima a svi ti elementi su locirani na crnoj osnovi koja poseduje nekakvu plemenitost kakvu može da ostvari samo sito štampana površina“ (Stepanov, 1993), uspostaljena je novosadska škola plakata specifičnog izraza. Zasnovana na konceptu umnoženog originala, likovno-grafičkog oblikovanja i reprodukovanja u tehnici sitoštampe iznedrila je zanimljivu i vrednu praksu, u kojoj možemo prepoznati pojedinačne prakse aktera novosadske scene tokom druge polovine minulog veka. O njihovim stavovima i stilskoj pozicioniranosti šira javnost malo zna. Ni samostalne izložbe pojedinih dizajnera (Dobanovački, Barat, Ševo, Radošević), kao i njihovi nastupi na izložbama *Forme*, *Trijenala pozorišnog plakata*, *Majskoj izložbi*, nisu bili dovoljni da se uspostavi „celovita slika o vrednostima koje su svuda oko nas“. Tek devedesetih godina beležimo organizovane nastupe koji menjaju pogled o dizajnu u nas, posebno o njegovim centralnim temama: knjizi i plakatu. Izložba *Novosadski kulturni plakat*, u okviru pratećeg programa 33. oktobarskog salona, ukazala je beogradskoj javnosti raspoznatljive vrednosti jednog broja novosadskih dizajnera i njihovih ostvarenja. Izloženi su plakati Ferenc Barata, Branke Božić i Ivana Lukića, Radula Boškovića, Branislava Dobanovačkog, Branislava Radoševića i Boška Ševa. U katalogu je zapisano:

“Ranijih godina novosadski kulturni plakat je nosio oznaku ‘Stojkov’ koja na izvestan način otkriva suštinu privrženosti sitoštampi i ‘Stojkovu’ kao realizatoru, umetniku ove štamparske tehnike. U procesu realizacije ulazilo se u dijalog sa štamparom, najznačajniji momenti odvijali su se kod ‘Stojkova’. On je bio i prvi kritičar i neizbežni saradnik. Jednostavno, novosadski kulturni plakat je zadržao naznake i tiražnog originala i savremenog vizuelnog sredstva komunikacije sa svim obeležjima i promenama koje su zapljuskivale naše prostore. Prihvatao je samo ono što nije bitno narušavalo uspostavljenu fizionomiju u jeziku i poruci celine i pojedinca” (Mušić, 1992).

Godinu dana kasnije, povodom tridesetogodišnjice *Štamparije Stojkov*, u *Galeriji savremene likovne umetnosti* u Novom Sadu, priređena je izložba *Retrospektiva grafičkog dizajna-Pogled kroz štampu Stojkov* koja je potpunije predstavila period si-toštampe (1963-1989). Na izložbi su dominirala ostvarenja novosadskih dizajnera, u žanru kulturnog plakata. Narednih godina izložba je predstavljena širom zemlje čime je pozicionirana slika o novosadskim stvaraocima i njihovim delima. Posebno interesovanje pobudile su i dve serije plakata ljubljanskog *Novog kolektivizma*. Jedna je rađena za *Srpsko narodno pozorište*, pozorišnu sezonu 1988/1989 (1989), a druga za *Koncertnu sezonu Vojvođanske filharmonije* 1990 (1989). Prva je predstavljena i na izložbi *High-Quality Design in Yugoslavia Posters* (100 kulturnih plakata) 1991. i 1992. godine u kulturnim centrima jugoslovenske države širom sveta (Mušić, 1991).

Zlatno doba novosadskog kulturnog plakata odvijalo se osamdesetih. Tih godina novosadskom scenom su dominirali Ferenc Barat, Branislav Dobanovački, Branislav Radošević i Radule Bošković.

Plakat je za Ferencu Barata i vizuelni šok i umetničko delo. Fotografija kao predložak, uz perfektnu tipografiju i mnoštvo akcenata, čini delo višeznačnim i u funkciji nosioca informacije i ujedno predstavlja umetnikov doživljaj. Ona se gotovo uvek javlja kao predložak unošenjem novih detalja, bilo da su oni fotografske prirode, bilo da su akcenti u vidu linije, povijene ili prave, jasno ukazuju da Barat ima redukovan, počesto i škrt, opor jezik grafičkog izražavanja. Direktno uranja u kompoziciju, izvlačeći u prvi plan detalj, a to su, pre svega, ruke čiji pokreti dovoljno kazuju (Mušić, 1987). Njegovi plakati, na izvestan način, sugerišu mir, spokoj, tišinu, a efekte postiže kontra-gestovima: velikim, čistim i tmurnim površinama. Iz *Kvadrature kruga*, jednog od stotine njegovih dela, proizlazi simbolika sa kojom uspostavlja komunikaciju. „On zaista kvadrira krug, kao čarolijom pretvara kvadrat u krug, srce u zvezdu, bodljikavu zvezdu u srce. (Oto Tolnai, 1987)“ Njegovi plakati *Gospođica Julija*, *Mindent a kertbe*, *Tango*, *Tabori piknik*, *Baal*, *Edes Ana*, *Totovi*, *Arečni princ*, *Heda Gabler*, *Bayer aspirin*, *Don Quijote 83*, *Ana*, *A Bohoc*, *Egy kis udvarhazban*, *A buszmegallo*, *Prosjačka opera*, *Pred ogledalom*, *Španska eroika* i *Uroboros* pripadaju antologijskim ostvarenjima kulturnog plakata.

Branislav Dobanovački s lakoćom gradi kompozicije prepoznatljivih sadržaja i razumljive simbolike. Njegove poruke su čitljive, nedvosmislene, rezultat su jedinstva vizuelnih mehanizama i teksta. Plakati *Muzika za violinu i orgulje*, *30 godina izdavačke delatnosti Matice srpske*, *15 godina Akademije umetnosti*, *Akademija umetnosti*, *18. novosadski salon*, *6. izložba pozorišnog plakata*, *Sterijino pozorje 1998*, *Izložba pozorišnog plakata i grafičkog oblikovanja*, *Međunarodna izložba pozorišne scenografije i kostima*, *Biti il ne biti–Sterijino pozorje* i *Pozorje mladih 2000* govore o visokim dometima oblikovanja.

Branislav Radošević pripada stvaraocima koji na postulatima simboličkog, karikaturalnog, počesto reskog uspostavljaju komunikaciju. Njegova vizuelna eksplisitnost pokreće čula, izaziva šok, nelagodu, oduševljenje i radost prepoznatog sadržaja. Po broju plakata, njihovim dometima i ukupnom delu daleko je ispred mnogih aktera na dizajnerskoj sceni u nas. Kada bi se pravila antologija novosadskog kulturnog plakata Barat i Radošević bi bili najzastupljeniji. Njegovi plakati za izložbu *Mirjane Stojanović Maurić, Igre sa suncem / Novosadsko leto, diptih Kemal Gekić, Forma, Jazz festival i Pozorje mladih*, reprodukovani su u *Štampariji Stojkov* do 1986. godine. Iste godine Radošević osniva atelje za štampu serigrafije u kojem pored sopstvenih otiskuje i plakate Branislava Dobanovačkog, Radula Boškovića, Doru Bosioka, Atila Kapitanja i desetine drugih koji su ostali verni tradiciji otiskivanja u sitoštampi. Na prošlogodišnjoj izložbi *Četvrt veka umetničke štampe atelja Radošević u Galeriji ITD (Petrovaradinska tvrđava)* videli smo deo produkcije koja je nastala u ovom studiju.

Ime Radula Boškovića, najčešće vezujemo za *Srpsko narodno pozorište* u Novom Sadu, gde od 1981. godine dizajnira grafičke materijale među kojima su i plakati. U oblikovanju se opredelio za univerzalni jezik, jezik simboličkog i sadržinskog datog kroz sliku prizora, scene ili događaja. Stilski, njegovi plakati pripadaju figuraciji. I kada napušta taj okvir, to je samo privid u kojem su zadržani obrisi prepoznatljivog. *Plakati 34. jugoslovenske pozorišne igre, Klementov pad, Heda Gabler, Don Žuan, Don Kihot, Luda igra, Boemi, Moć sudbine, Murlin Murlo, Grk Zorba, Rigoletto, Audijencija* i desetine drugih SNP-a na najbolji način ilustruju osobeni izraz ovog autora.

Antologijskim ostvarenjima novosadskog kulturnog plakata pripadaju i dela Boška Ševa (*Izložba 25 godina Sterijinog pozorja, 13. novosadski salon, Savremeni jugoslovenski pozorišni plakat, 5. izložba pozorišnog plakata*), Borivoja-Bore Popržana (*Sterijino pozorje/14. pozorje mladih*), Dragana Višekruna (*150 godina knjige Matice srpske, Karikatura 77*), Roberta Žemberija (*Dani fotografije, filma i televizije u Vojvodini, Velika plesna revija*), Vase Krčmara (*Dani arhitekture 1984*) i nekolicine drugih.

Na tradicijama novosadskog kulturnog plakata, kao i obrazovnog koncepta Branislava Dobanovačkog, jednog od osnivača *Studijskog programa grafičkih komunikacija* u okviru kojeg se odvija nastava iz predmeta plakat, stasala je grupa dizajnera koju predvode Atila Kapitanj (*Hamlet All Stars, Kad neko zazvoni, Hamlet mašina, Hair, Košmar, Sistem*) i Darko Vuković (*Galeb, Ujak Vanja, Zona centar, Drugovi umetnici: Zdravo, Dioniz*). Sledi ih grupa mlađih stvaralaca, obrazovanih na *Akademiji umetnosti u Novom Sadu*. Početkom novog milenijuma *Katedra za grafičke komunikacije Akademije* pokrenula je *Svetsko bijenale studentskog plakata*, manifestaciju koja iz godine i godine postaje sve značajnija širom sveta za propagandnu plakata kao medija.

*Literatura:*

Barnicoat, John. (1972), *A Concise History of Posters*. New York.

Bart, Rolan. (1982), *Retorika slike* (u), *Plastični znak*. Rijeka: Izdavački centar.

Bernik, Stane. (1989). *Plakat i znak, vodeće teme suvremenog slovenskog oblikovanja vizuelnih poruka*. Ljubljana: Art Directors Club Ljubljana/Revija Sinteza.

Bernik, Stane. (1987). *Slovenski plakat devedesetih let / The Slovene posters of the Nineties*, Ljubljana: DOS.

Denegri, Ješa. (1980). *Dizajn i kultura* (zbornik). Beograd: Radionica SIC.

Denegri, Ješa. (1985). *Dizajn i kultura*. Beograd: Radionica SIC.

Denegri, Ješa. (1982). *Savremeno grafičko oblikovanje u Srbiji* (katalog). Likovno rasti-  
višće Rihard Jakopič, Ljubljana: ULUPUDS/DOS.

*Ferenc Barat Plakati*, (2011), (katalog), Lazar Marković (ur), Novi Sad: Galerija likovne  
umetnosti poklon zbirka Rajka Mamuzića

Fruht, Miroslav, Rakić, Milan, Rakić, Ivica, (2004), *Grafički dizajn / Kreacija za tržište*,  
Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Horvat, Pintarić, Vera. (1970). *O vizuelnim komunikacijama u Jugoslaviji*. (u) *Obliko-  
vanje v Jugoslaviji*, Gregor Košak (ur). Ljubljana: Savez likovnih umetnika primenjenih  
umetnosti Jugoslavije.

Horvat, Pintarić, Vera. (1975). *O vizuelnim komunikacijama u Jugoslaviji*, Matko Me-  
štrović (ur), *Dizajn*, Bit international, broj 4, Zagreb; Galerija grada Zagreba.

Janičijević, Jasna. (2007). *Komunikacija i kultura*. Sremski Karlovci-Novı Sad: Izdavač-  
ka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Jeftović, Jefta. (1975). *Beogradski politički plakat 1944–74* (katalog). Beograd: Muzej  
primenjene umetnosti.

Kavurić, Lada. (2001). *Stoljeće hrvatskog plakata* (katalog izložbe). Hrvatska akademija  
znanosti i umjetnosti. Zagreb: Kabinet grafike.

Kljaić, Leposava. (1996). *Više od štampe*. Novi Sad: Matica srpska.

Kršić, Dejan. (2012). *Grafički dizajn i vizualne komunikacije 1950-1975* (u) *Socijalizam i modernost: umjetnost, kultura, politika 1950-1974* (ed) Ljiljana Kolesnik, Zagreb: IPU & MSU, 209-226.

Kon, Žan. (2001). *Estetika komunikacije*. Beograd: Clio.

Maksimović, Zoran. (2005). *Radule Bošković–umetnost pozorišnog plakata* (katalog). Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine i Srpsko narodno pozorište.

Mićanović, Zdravko. (2012). *Izvan zida u osamdeset osam slika/Istorija plakata*, Signum 6, Beograd: Fakultet primenjenih umetnosti.

Mikulek, A. Korda A. (2005), *Teorija i razumijevanje plakata kao sredstva vizualne komunikacije* (u), *Međunarodno savjetovanje tiskarstva, dizajna i grafičkih komunikacija Blaž Baromić*, <http://pdc-conference.grf.hr/dokumenti/>

McCoy, Katherine. (1990). *American Graphic Design Expression: The Evolution of American Typography, Design Quarterly 149*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Mušić A, Miroslav. (1987). *Plakati Barat*, Bograd: IT novine, 28. XII 1987. godine.

Mušić A, Miroslav. (1988). *Foto design Karlavaris&Design Radošević* (katalog). Galerija UPIDIV-a. Novi Sad: UPIDIV

Mušić A, Miroslav. (1991). *High-Quality Design in Yugoslavie Posters* (100 kulturnih plakata). Beograd: SPID–YU/YUZAMS.

Mušić A, Miroslav. (1992). *Novosadski kulturni plakat* (u) 33. Oktobarski salon, Likovna galerija KCB. Beograd: Kulturni centar Beograda.

Mušić A, Miroslav. (1993). *Pozorišni plakat* (u) Jugoslovenski pozorišni festival *Dani komedije*. Jagodina: Kulturni centar Jagodine.

Mušić A, Miroslav. (2007). *Svet slike Miodraga Miše Nedeljkovića* (katalog). Galerija Matice srpske. Novi Sad: UPIDIV

Mušić A, Miroslav. (2008). *Plakat u Vojvodini* (u) *Evropski konteksti umetnost u XX veku u Vojvodini*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine. 728-740.

Mušić A, Miroslav. (2010). *Plakat-slika stvarnosti* (katalog). 4. svetski bijenale student-skog plakata. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

Mušić A, Miroslav. (2012). *Slika kao vizuelna komunikacija* (katalog). 5. svetski trije-nale studentskog plakata. Novi Sad: Akademija umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

Mušić A, Miroslav. (2013). *Grafički otisci: Poluvekovna fascinacija porodice Stojkov* (u) Ponosni na svoje godine / Pola veka Stojkov štampe, Miroslav A. Mušić (ur), Novi Sad: Stojkov štamparija.

Mušić A, Miroslav. (2014). *Jasnovidost obrazovnog koncepta*. (u) *Dve decenije grafičkih komunikacija / Izložba nastavnika i saradnika Departmana likovnih umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu*. Novi Sad: Akademije umetnosti Univerzitet u Novom Sadu.

Mušić A, Miroslav. (2014/2015). *Kreativnost je put do uspeha*. (u) *Radošević / Crno na belo u boji* (katalog), Likovni salon Tribine mladih. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

Mušić A, Miroslav. (2015). *Slika prošlosti kao instrument saznanja*. Media Marketing, februar, 36-37, Sarajevo: No limit.

Paić, Žarko. (2008). *Vizuelne komunikacije-uvod*. Zagreb: Centar za vizuelne studije.

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

Popović, Vasić, Gordana. (2009). *Između straha i oduševljenja / Primeri grafičkog di-zajna u Srbiji 1950–1970* (katalog). Beograd: Grafički kolektiv.

Rickards, Moris. (1971). *Uspon i pad plakata*. Beograd: Borba i Jugoslovenska revija.

*Retrospektiva grafičkog dizajna / Pogled kroz štampariju Stojkov*. (1993). Grozdana Šar-čević (ur), Novi Sad: Galerija savremene likovne umetnosti / Štamparija Stojkov.

--(2014), *Četvrt veka umetničke štampe ateljea Radošević*. (katalog). Novi Sad: Galerija ITD.

Stojnić, Mirko. (1997). *Zaštita autorskih prava i naknade za dela primenjenih umetnosti i dizajna*. Novi Sad: UPIDIV.

*Trideset godina UPIDIV-a*, (1994), Ivan Karlavaris (ur). Novi Sad: Udruženje likovnih umetnika primenjenih umetnosti i dizajnera Vojvodine.

Tolnai, Oto. (1987). *Umetnost plakata Ferenc Barata*. (u) Ferenc Barat plakat (kata-log). Novi Sad: NIŠTO Forum

*UPIDIV 50 godina / Na ramenima velikana*. (2014). Zdravko Rajčetić, Vladimir Mitro-vić, Uroš Nedeljković (ur), Novi Sad: Udruženje likovnih umetnika primenjenih umet-nosti i dizajnera Vojvodine.



Vasić, Pavle. (1983). *Plakat i trend Borivoja Likića*. (u) *Boro Likić* (katalog), Beograd: Muzej primenjene umetnosti.

Vukić, Feđa. (2003). *Neka aktualna pitanja valorizacije dizajna*. *Prostor* 1(25), 67-74, Zagreb.

Vukić, Feđa. (2006). *Historijska gramatika oglašavanja, industrija identiteta*. (u) *Umjetnost uvjeravanja, oglašavanje u Hrvatskoj 1835-2005*(katalog). Zagreb: Muzej za umjetnost i obrt i Hrvatski oglasni zbor, 20-27.

Vukić, Feđa. (2010). *Dizajn*, Zagreb: Hrvatsko dizajnersko društvo, [www.dizajn.hr](http://www.dizajn.hr)

Džefkins, Frenk. (2003). *Oglašavanje*. Beograd: Clio.

*Škola za dizajn Bogdan Šuput Novi Sad / 50 godina postojanja*. (1998). Ivan Karlavaris (ur). Novi Sad: Škola za dizajn Bogdan Šuput.

### **Design Practices of the Second Half of the 20<sup>th</sup> Century: Novi Sad Cultural Poster**

**Abstract.** In the past few decades poster has imposed itself as a significant means of communicating messages, views and thoughts on current social and cultural life issues of the environment it originates in. It has tried to confirm by its rhetoric the engaged content in its own logical interrelation of the media: character/speech-sign-thought/message, placing emphasis on its genre feature: cultural poster. As the issue here is the means of development of ideas, critical thinking and social consciousness, in other words, the mediation of cultural values, I will try to shed some light on the phenomenon of cultural poster and to pinpoint its position among contemporary theoretical practices, as well as to point the ranges of design which have been created at the intersection of its artistic orientation and new commercial reality. One of the interesting and worthy practices, Novi Sad Cultural Poster, originated in the sixties and reached its stellar status in the seventies and eighties, and in the past few decades its long tradition has yielded new names and exemplary works of world class. Novi Sad Cultural Poster can be viewed as a stylistically unique practice regardless of the diversity of artistic and design principles of its practitioners, their age or ways of thinking. Despite the attempts of some designers and professional circles, it still lacks appropriate methodological research and evaluation.

**Key words:** graphic design, poster, cultural poster, aesthetic reception, design practice, *Novi Sad Cultural Poster*



**Vladimir Dimovski**

Srednja škola za dizajn "Bogdan Šuput"

Novi Sad

Pregledni rad

UDC 7.037/.038

7.01

## **Dadaistički manifest Tristana Care iz 1918.**

*Apstrakt.* U tekstu se razmatra manifest kao žanr, i njegova uloga u avangardnim pokretima prve polovine dvadesetog veka. Programski tekstovi se u tom periodu koriste u svrhe propagiranja i definisanja, a vrlo često i utemeljenja samog pokreta. Iako su pisani isključivo za pokret koji objavljuju, u njima su neretko razmatrani univerzalni problemi umetnosti, što ih čini uvek aktuelnom literaturom istoričara i teoretičara umetnosti. U manifestima ćemo lako prepoznati i opšte ideje avangarde – ratobornost, kritiku tradicije, kritiku institucija, prekid sa prošlošću...Posebno je analiziran *Manifest Dade 1918.* Tristana Care, ali i dadaističko shvatanje manifesta, način na koji ga dadaisti upotrebljavaju i drugi karakteristični elementi žanra.

*Ključne reči:* Tristan Cara, Manifest Dade 1918., avangarda, manifest, žanr

### *Uloga manifesta u avangardnim pokretima*

U avangardama prvih decenija dvadesetog veka uočavamo veliku potrebu za programskim tekstovima. Ključnim ličnostima avangardnih pokreta taj žanr služi kao snažno oružje u borbi koja se vodi na umetničkoj sceni. Avangarda se često koristi neumetničkim sredstvima i praksama, i u tom duhu poseže i za manifestom kao prvenstveno političkim sredstvom.

U programskim tekstovima je najčešće sadržan *kredo* pokreta ili pojedinca. Oni imaju snažan uticaj na posmatrača čak i danas, i izvesno je da njihovo čitanje utiče na posmatrača u procesu percepcije dela. Iz njih izbija neposrednost i ishitrenost, a ponekad nam ostavljaju utisak žustrog intervjua s umetnikom. Razlog tako čestog posezanja umetnika za manifestom može biti želja za direktnim obrazlaganjem nove poetike, iznošenjem namera i određivanjem svoje uloge u kulturi, društvu i istoriji. Svojom objavom, manifest nedvosmisleno ukazuje i na to kako bi trebalo tumačiti dela pokreta kojeg on zastupa, i kao da time ne dozvoljava drugačije tumačenje.

Ovi *dokumenti umetnosti* ostaju i danas aktuelni, jer su u njima verbalizovani mnogi aspekti umetničkog izražavanja, i s takvom tematikom pružaju mogućnost za nova čitanja. Izuzimajući ono utopijsko u njima, kao i veoma diskutabilan odnos proklamovanog i postignutog, manifesti – čitani danas – više ukazuju na univerzalne probleme umetnosti nego na stilske i koncepcijske razlike. Veliki broj njih „uspostavlja suštinski odnos između manifesta i avangarde, čineći ih narazdvojnim komponentama estetičke modernosti (aesthetic modernity) ranog dvadesetog veka“ (Hjartarson, 2007: 177).

U istraživačkom radu, manifesti nameću strukturalističke i poststrukturalističke metode, jer su one i u svom izvornom obliku primenjivane pretežno na tekst. Iz ovog razloga svaki pristup njima dobrim delom zalazi u polje teorije književnosti. Njih su najčešće i pisali književnici, ali oni postaju predmet istorije umetnosti onda kada svoj uticaj šire i na polje slikarstva i skulpture, što je nesumnjivo.

Ti tekstovi su izričito namenjeni javnom čitanju, njima je cilj da zadrže ili da zauzmu vladajuću poziciju u nekoj sferi društva. U avangardama prve polovine dvadesetog veka taj atribut će manifest kao žanr učiniti veoma privlačnim umetnicima.

### *Carino shvatanje manifesta*

Kao i za Marinetija, tako i za Caru možemo reći da su najvažniji njegovi tekstovi manifesti. Shvatanje umetnosti, i njene distribucije, dadaisti su velikim delom preuzeli od futurista. Na to upućuje i Jensen, i još kaže da je Cara taj koji je, kada je zauzeo mesto koje je u pokretu pripadalo Hugo Balu, preusmerio pažnju sa kabarea na manifest: „Cara je ponovo postavio komercijalnu avangardnu estetiku koju su Bal

i Hegins odbacili, tako što su odbijali da se ponašaju kao umetnici. Cara je pripremio put internacionalnoj distribuciji i promociji Dade“ (Jensen, 1988: 365). On je vrlo brzo počeo i prepisku s većim brojem francuskih umetnika, između ostalih i sa Bretonom, „papom“ nadrealizma i autorom tri ključna nadrealistička manifesta.

Pisci manifesta zauzimaju ulogu i osnivača i propagatora, najdoslednijih sledbenika i branilaca tih pokreta. Izabrati manifest kao medij puno govori i o onome ko ga piše. Takva ličnost mora biti nepomirljiva sa situacijom oko sebe, čvrstih uverenja, radikalna i ambiciozna. Mogli bismo reći da autor manifesta mora, jednom rečju, biti mlad. U vreme objavljivanja manifesta Cara je imao dvadeset i dve godine.

Pravo ime Tristana Care je Samjuel Rozenstok (Samuel Rosenstock), a poznati pseudonim je igra reči sa nekoliko značenja (na francuskom: *Triste Âne Tzara* – „žalosni magarac Cara“; na rumunskom: *trist în țară* – „tužan u državi“). Studirao je filozofiju, a u periodu pisanja manifesta „zabavljao se karikiranjem hegelovske misli“ (Bear & Karasu, 1997: 161). Cara je često isticao i značaj *volje*, čime je direktno ukazivao na važnu ulogu manifesta u avangardi.

*Kabare Volter* predstavlja početak dadaizma, to je i prvobitni naziv grupe umetnika pristiglih iz raznih zemalja u Cirihi. Cirihi je bio idealno mesto za takve poduhvate – grad pun stranaca, mnogobrojnih časopisa, slobode govora. Namera te grupe bila je da u prostoru kafane organizuju umetničke večeri, ali i da, kako saznajemo od Puhnera (146), vlasniku kafane poprave promet (što se u početku zaista i dogodilo) tako što će otvoriti jedan, kako su ga u oglasu sami definisali, „centar za umetničku zabavu“. Taj prostor će služiti i kao izložbeni, pozorišni, kao prostor za recitovanje pesama, objavljivanje manifesta, i sve druge akcije kojim je trebalo *zabaviti* umetničku publiku. Zato je teško postaviti okvire tom pokretu, čija organizacija predstavlja „sliku i priliku kontra-ustanove“, i koji je „crpao snagu iz elastičnosti svoje organizacije“ (Bear & Karasu, 1997: 167-168). Možda je tome uzrok nihilizam, koji je u srži ovog pokreta, ne predstavlja samo estetički stav, već je, u slučaju Dade, „totalitaran, integralan i metafizičan“ (Pođoli, 1975: 96).

Dada nije priznavala granice između umetničkih žanrova i upravo je to ono što manifest, kao žanr, čini sličnim s dadaizmom kao pokretom. I Bear i Karasu će doводити manifest i Dadu u direktnu vezu, oni kažu: „Dada neće ništa, osim da manifestuje svoje postojanje“ (Bear & Karasu, 1997: 88). Možda je najekstremniji čin tog manifestovanja slobode Dade, Baderovo prekidanje mise, kada je ovaj, samozvani *Princ Dade*, poručivao vernicima da će Dada spasiti svet.

Kraj Dade je važan trenutak najviše zbog toga što je nastupio zajedno s pojavom *Prvog manifesta nadrealizma*. U ovom slučaju, jedan manifest služi dvostrukom cilju. Breton je pre objave manifesta bio nezadovoljan Carinim akcijama, optuživao ga je da postaje monoton, i da se publika već navikla na Dadine akcije. Treba reći i da su sukobi sa Carom, koji će kulminirati oko 1920. godine, bili dobrim delom lični sukobi, iako će

ih Breton neuverljivo predstavljati kao „poslovne“. Ne samo Cara, već i Dada zajedno s njim, polako silazi sa umetničke scene avangarde početkom dvadesetih godina. On će nastaviti da piše, ali, kao što je Rozenberg rekao za Sezana da nije avangardan, ali da kubizam jeste, tako se može reći i da je jedino Dada mogla biti avangardna, ali ne i Cara kao pojedinac.

U pogledu žanra, čini se da manifesti Dade odstupaju od ostalih manifesta avangardnih pokreta, na isti način na koji i sama Dada, kao pokret, od njih odstupa (po koncepciji, ciljevima, organizaciji, ulozi pojedinaca...). Za razliku od Futurizma i Nadrealizma, Dada ne pridaje veliku pažnju nekom posebnom manifestu, koji bi se mogao shvatiti kao *Utemeljenje Dade* ili *Prvi manifest Dade*, ona kao da stalno ponavlja ovaj proces utemeljenja (v. Puchner, 2006: 158).

Puhner smatra da je i odnos prema manifestu ono što Dadu razlikuje od navedenih pravaca. Neki dadaistički manifesti otvoreno tvrde da i nisu manifesti, parodirajući time funkciju takvih tekstova. Marinetti nikada nije ovoliko eksperimentisao sa formom manifesta, i čvršće se držao okvira žanra. Za Caru, naprotiv, žanr ne predstavlja nešto nedodirljivo, i on će, čak u tekstu samog manifesta, isprobavati njegove mogućnosti. Cara nekada ide toliko daleko u ovim eksperimentisanjima, da manifest ostaje bez jasne poruke.

### *Manifest Dade 1918.*

*Manifest Dade 1918.* počinje poricanjem bilo kakve važnosti Dade, koje prati uputstvo za pisanje manifesta. Adresant bi ovakvim početkom mogao biti samo još više zbunjen, posebno krajem prvog pasusa, koji glasi: „Pišem ovaj manifest da pokažem kako se istodobno mogu obavljati najproturječnije akcije u jednom jedinom svježem dahu; ja sam protiv akcije a za stalno proturječje, ali sam i za tvrdnju. Nisam ni za ni protiv i ne želim nikome objašnjavati zašto mrzim zdrav razum.“<sup>1</sup> U delu manifesta koji nosi naslov *Dada ne znači ništa*, nalazimo mnogo veće poricanje – poricanje lepote. Cara objavljuje da je lepota mrtva, da umetničko delo ne može biti objektivno lepo, i da je zato i kritika „beskorisna“, odnosno da postoji samo subjektivna kritika. Pozicija pokreta je, posle ovih redova, jasno utvrđena.

U avangardnim manifestima, kao što su futuristički i nadrealistički, kao obavezan deo nalazimo *priču o rođenju*, narativ (ili diskurs) na koji je ukazala i Rozalind Kraus, ilustrujući ga upravo delom iz futurističkog manifesta (Krauss, 1981). Ona u svom tekstu analizira originalnost, kao temu unutar avangarde, i tu potrebu da se bude originalan Krausova dovodi u vezu sa parabolom o „apslutnom samo-stvaranju“ (*absolute self-creation*) koja se koristi i u manifestima.

1 Korišćen je prevod iz knjige De Michaeli, M. (1990). *Umjetničke avangarde XX stoljeća*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske

U Carinom manifestu nije opisan neki poseban trenutak u kojem se rađa Dada, ali stoji da se rodila „iz potrebe za neovisnošću, iz nepovjerenja prema zajedništvu“ (Krauss, 1981: 196). Na ovom mestu Cara počinje da se obraća adresantima manifesta u prvom licu množine – što nije nimalo slučajno – jer mu je sada potrebna snaga koju poseduje ovakva retorika. Posebno zato što će sada izneti i stavove o pokretima koji prethode Dadi, i u odnosu na koje je Dada superiorna: „Oni koji su s nama neka zadrže svoju slobodu. Mi ne priznajemo nikakve teorije. Dosta s kubističkim i futurističkim akademijama, laboratorijima formalnih ideja. Zar umjetnost služi zgrtanju novca i laskanju ljubaznim buržujima? Rime usklađuju svoj zvon s monedom, a muzikalnost klizi niz liniju trbuha viđenog iz profila. Sve grupe umjetnika završile su u toj banci, premda su jahale na različitim repaticama. Radi se o vratima otvorenim mogućnosti da se zavali u meke jastuke i za dobar stol.“

Cara kritikuje reifikaciju umetnosti, proces protiv kojeg će se pobuniti većina umetničkih pravaca dvadesetog veka. U *Manifestu komunističke partije* Karla Marksa, koji ujedno predstavlja primer prvog manifesta kroz koji se žanr formirao, nailazimo na autorovu interpretaciju istorije. I Cara pravi oštru reviziju kubizma i futurizma banalizujući ih: „Kubizam se rodio iz jednostavnog načina da se iznova promotri predmet: Cézanne je slikao šalicu dvadeset centimetara ispod razine svojih očiju, kubisti su je gledali iz višeg učinivši njezin oblik složenijim uz pomoć okomitog presjeka što ga spretno postavljaju uz nju. (...) Futurizam tu istu šalicu vidi u pokrenutom nizu predmetâ, kojemu zlobno dodaje poneku silnicu.“

Nastavljajući u tom duhu, autor manifesta određuje umetničko delo kao „beskorisno“, i u nastavku kaže da je, u tom slučaju, mnogo bolje da ono „barem bude čudovište koje će uplašiti robovske duhove a ne nešto slatkasto što će služiti kao ukras blagovaonica onih životinja u građanskom odijelu koje tako dobro ilustriraju ovu tužnu bajku o čovječanstvu.“ Autor očekuje od umetničkog dela isto ono što se očekuje i od manifesta – da zaprepasti adresanta, da ga ne ostavi ravnodušnim, da mu poljulja stavove o vrednostima, da ga, u nekom smislu, uplaši.

Posle ove konstatacije, Cara piše duhovitu *pohvalu relativizmu* (kako relativizmu u filozofiji, tako i u umetnosti), koja kulminira protivljenju bilo kakvom mogućem sistemu. Ovaj deo manifesta je, od trenutka kada je prvi put objavljen, pa sve do danas, ostao aktuelan – primenjiv možda i za vremena koja dolaze:

„Filozofija, to je pitanje: s koje strane valja početi gledati život, boga, ideju i sve drugo. Sve što se vidi lažno je. Ne vjerujem da je relativni rezultat važniji od izbora između kolača i trešanja na kraju ručka. Način da se hitno vidi druga strana neke stvari da bi se indirektno nametnulo vlastito mišljenje naziva se dijalektikom, to jest trgovanje duhom prženih krumpira uz koje se pleše ples metode.

Kad vičem:

IDEAL IDEAL IDEAL

spoznaja, spoznaja, spoznaja,  
bumbum, bumbum, bumbum,

dostatnom preciznošću registriram napredak, zakon, moral i sva druga lijepa svojstva o kojima su tolike pametne osobe raspravljale u tolikim knjigama da bi, na koncu, priznali kako je svatko, na isti način, samo plesao u ritmu vlastitog osobnog bumbum i da je savršeno u pravu s aspekta toga bumbum (. . .)

Ako su svi u pravu i ako su sve pilule Pink pilule, pokušajmo ne biti u pravu. Općenito se misli da se može racionalno, mišljenjem objasniti ono što se piše. Sve je to relativno. Misao je lijepa stvar za filozofiju, ali je relativna. Psihoanaliza je pogibeljna bolest, ona uspavljuje čovjekove protuzbiljske tendencije i buržoaziju čini sustavom. Nema konačne Istine. Dijalektika je zabavan stroj koji nas je na prilično banalan način doveo do mišljenja do kojih bismo bili u svakom slučaju došli.“

U većini avangardnih manifesta, priroda umetnosti se problematizuje, o njoj se raspravlja kao u nekom filozofsko-estetičkom tekstu. U Carinom manifestu nalazimo izjave kao što su „proглаšavamo umjetnost jedinom osnovom sporazumijevanja“, saznajemo da je umetnost „privatna stvar“ i da se umetnik „njome bavi za sebe sama“. U manifestima ćemo uvek lako prepoznati opšte ideje avangarde – ratobornost, kritiku tradicije, kritiku institucija, prekid sa prošlošću: „Valja obaviti velik, razoran, negativan posao. Pomesti, očistiti.“

Zatim sledi deo koji nosi naslov *Dadaističko gađenje*, iz kojeg čitalac lako može zaključiti da Dada obuhvata najrazličitije stavove i prakse, da njena sredstva mogu biti „svi predmeti“, da ona „ukida“ toliko toga, da je Dada „sloboda“, da je, kako stoji na samom kraju pasusa, „ŽIVOT“.

*Manifest o slaboj i o gorkoj ljubavi*, sadrži nekoliko delova označenih rimskim brojevima, u kojima Cara problematizuje manifest kao žanr. U drugoj „glavi“ stoji: „Manifest je objava cijelom svijetu u kojoj se samo želi otkriti sredstvo da se smjesta izliječi politički, astronomski, umjetnički, parlamentarni, poljoprivredni i književni sifilis.“ U osmoj, koja nosi naslov „DA NAPIŠETE DADAISTIČKU PJESMU“, Cara parodira smisao manifesta u avangardi, izjednačavajući ovaj žanr sa neakvim uputstvom za upotrebu:

„Uzmite novine,

Uzmite škare

Odaberite u novinama članak koji je dugačak koliko je dugačka vaša pjesma koju želite napisati.

Izrežite članak.

Potom pažljivo izrežite svaku pojedinu riječ članka i sve riječi stavite u vrećicu.

Nježno protresite.

Izvlačite riječ za riječju, raspoređujući ih redom kako ih izvlačite.

Pažljivo ih prepisite.(. . .)“

Manifesti se često završavaju pozivom na akciju, saopštenim idealističkim tonom, retorikom koja rasplamsava emocije. Setimo se kraja *Manifesta komunističke partije*, ili ushićenja na kraju Marinetijevog manifesta: „Stojeći na vrhu sveta još jednom bacamo naš izazov u susret zvezdama!“ *Manifest Dade 1918.* se ne završava ovako svečano. Cara bira drugačije sredstvo. On ponavlja reč „urlam“ skoro stopedeset puta. Efekat koji time postiže, u početku je jak, zatim polako postaje monoton, da bi na kraju čitaoca doveo u meditativno stanje poput onog u koji se dospeva ponavljanjem mantre. Šta znači ponavljanje te reči i koji je razlog Carinog urlanja? Da li to čini zato što shvata da je nemoguće biti dadaist *sto posto*?

Dadaistički manifest Tristana Care iz 1918. godine nosi sve odlike žanra u znatno slobodnijoj formi od one koju nalazimo u ključnim manifestima Marinetija i Bretona. Carin manifest je dadaistički u samoj svojoj koncepciji iako u njemu sasvim lako prepoznamo sve karakteristični elemente:

*uvod* - pisan tako da privuče pažnju, da “zahvati” adresanta, zatim sledi

*dijagnoza stanja*—opis situacije u kakvoj se nalazi ona sfera društva u kojoj manifest želi da deluje, a pored dijagnoze često i odlučan stav prema takvom stanju, sa ukazivanjem na neophodne promene, argumentujući tu neophodnost promena, pisac manifesta pristupa determinisanju pozicija „mi“ i „oni“, iznoseći *predlog nove poetike*, tehnike, društvenog uređenja itd. Osnovna ideja manifesta je uglavnom vrlo precizno definisana, teorijski celovita, a ponekad, kao u slučaju Bretonovog teksta, data u formi enciklopedijske odrednice. Na taj način autori i potpisnici manifesta pokazuju koliko im je važno da ideje i ciljevi pokreta budu pravilno shvaćeni, ostavljajući ponekad utisak da im nikad nije dovoljno objašnjenja, kao da je najgore što im se može dogoditi to da budu pogrešno protumačeni. Manifestom se svima mora staviti do znanja da se radi o autentičnom, jedinstvenom pokretu.

*plan, nacrt realizacije*— odnosno programski deo manifesta, kulminira predlozima za direktnu akciju koji su najčešće taksativno formulisani, bez jezičkih ukrasa, i

*završni deo*— naglašeno retoričan, kao borbeni usklik, poziv na akciju koji ostavlja utisak sigurnosti u ishod celog projekta. U nekim slučajevima na kraju manifesta stoje imena potpisnika, kao u nekom važnom državnom dokumentu.

U strategijama avangardnih pokreta prvih decenija dvadesetog veka manifesti su postali neophodni. U tom duhu će se dadaisti, sa Carom na čelu, služiti žanrom u cilju skretanja pažnje javnosti na svoje akcije, i prilagoditi žanr svojim potrebama i svojoj poetici. I pored svoje uloge u promociji pokreta, *Manifest Dade 1918.* ostaje jedan od najboljih Carinih tekstova. Čitajući ga danas, van konteksta dade, on nas i dalje poziva da promišljamo prirodu umetnosti i njen položaj u društvu.



*Literatura:*

Bear, A. i Karasu, M. (1997). *DADA-istorija jedne subverzije*. Sremski Karlovci-Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića

Hjartarson, B. (2007). Myths of Rupture. The Manifesto and the Concept of Avant-Garde; u A. Eysteinnsson i V. Liska (prir.): *Modernism*, Amsterdam: John Benjamins

Jensen, Robert. "The Avant-Garde and the Trade in Art", *Art Journal*, Vol. 47, No. 4, Revising Cubism (Winter, 1988), 360-367.

Krauss, Rosalind., "The Originality of the Avant-Garde: A Postmodernist Repetition", *October*, Vol. 18 (Autumn, 1981), 47-66.

Podoli, R. (1975). *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd

Puchner, M. (2006). *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes*. Princeton University Press

### **Tristan Tzara's Dada Manifesto 1918**

*Abstract.* The paper views the manifesto as a genre and looks into its role in avant-garde movements in the first half of the twentieth century. At the time, programme texts were used to promote, define and, very often, to establish a movement. Although they were written solely for the movement they declare, universal issues of art were often discussed in them, which makes them topical literature for historians and art theorists at all time. Some of the general ideas of avant-garde will always be found in manifestos – belligerence, criticism of tradition, criticism of institutions, rapture with the past, etc. Special attention is devoted to the analysis of *Dada Manifesto 1918* by Tristan Tzara and to Dada comprehension of the manifesto, the manner Dadaists used it and other elements of the genre.

*Key words:* Tristan Tzara, Dada Manifesto 1918, avant-garde, manifesto, genre



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

**Весна Крчмар**  
 Универзитет у Новом Саду  
 Академија уметности  
 Департман драмских уметности

Стручни рад  
 UDC 792.08  
 792(497.11)

## Позориште као документ нашег времена

*Анстракт.* Позоришне представе, реализоване на професионалним сценама у Србији, последњих пет-шест сезона, као да су ваљана илустрација позоришта као документа о нашем времену.

Ратови деведесетих година, који су довели до распада Југославије, оставили су великог трага и инспиративно деловали на младе редитеље да стварају нове представе. Такође и огромна емиграција, бројни проблеми поводом транзиције, проблем незапослености, лечења и одвикавања од болести зависности и још обиље пратећих потреса трауматизованог друштва довели су до настанка актуелних позоришних представа које у врло богатом распону одсликавају све те “документе” овог и минулог времена.

У широком спектру редитељских рукописа, (млађе генерације), систематизовани су: рад Бориса Лијешевића – *Чекаоница*, *Плодни дани*, *Елијахова столица*; политички театар Оливера Фрљића – *Кукавичлук*, *Зоран Ђинђић*, *Александра Зеџ*; Дина Мустафића – *Рођени у Ју*; Ане Григоровић – *Педесет удараца*; Бобана Скерлића – *Трпеле*; Сање Крсмановић Тасић – *О с(а)вести...*

Поменуте представе можда и не одражавају у потпуности коначан број представа, насталих у друштву опхрваном бројним проблемима и противуречностима, али су свакако показатељ да је документ из самог живота проналазио свој сценски израз.

Утешно је да друштво у кризи ствара добро и занимљиво позориште.

*Кључне речи:* документарно позориште, редитељи млађе генерације, представе: Чекаоница, Плодни дани, Елијахова столица, Педесет удараца, Трпеле, О с(а)вести... Кукавичлук, Зоран Ђинђић, Александра Зеџ

Актуелни позоришни репертоар у Србији на упечатљив начин илуструје тезу да позориште може да буде прави документ времена. Од 2010. године примећује се наглашена појава документарног театра. Документарни израз у позоришту подразумева уметникову потребу да истину директно драматизује на сцени, да изрази крупне друштвене проблеме непосредно, отворено, без заклањања иза драмских ликова. Све те представе су истраживачког карактера и подразумевају ангажман публике. Позоришно стварање обично проистиче из доживљаја ситуације. Документарно позориште нема измишљених ствари, оно преузима аутентичан материјал који поново даје на сцени.

Посматране су представе редитеља млађе генерације из Босне и Херцеговине, Хрватске, Србије: Дина Мустафића, Оливера Фрљића, Бориса Лијешевића, Сање Крсмановић Тасић, Ане Григоровић и Бобана Скерлића. Њиховим представама не исцрпљује се списак представа које су документ времена, које припадају тој врсти театра, али саме се издвајају успешношћу и упечатљивошћу сценског изрази.

У већини представа осећа се повратак на прошлост и ратне страхоте деведесетих. То чини полазиште документарних представа Оливера Фрљића; Дина Мустафића, на одређен начин и Бориса Лијешевића у представи Елијахова столица и посредно О с(а)вести Сање Крсмановић Тасић.

Друштвено-политички терети и ужаси приказују се из личног угла. Не појављују се политичке пароле, већ појединачна лична искуства, дата у фрагментима, граде мозаичну слику рата и распада једне (дивне) земље – Југославије. Лично лако прераста у политичко, јер су све представе утонуте у друштвена питања и проблеме. Документарне представе, ако пођемо од претпоставке да су политичке, моћно делују на разбијање илузија код гледалаца, али мења се и позиција гледалаца, који више нису пасивни и инертни посматрачи. Тиме се мења традиционални статус гледаоца. Гледаоци тих документарних представа постају гледаоци, али и учесници.

Одавно је знано да је позориште идеалан инструмент, идеална слика колективног памћења. Посматране документарне представе покрећу савест и критичко мишљење, чувајући прошлост од заборавља.

\*\*\*

Првом корпусу представа припада представа која говори о болном искуству губитка дивне земље Југославије. Представа *Рођени у Уи*, премијерно је изведена у Југословенском драмском позоришту у Београду 12. октобра 2010. у режији Дина Мустафића.

Настала је по принципу “можеш људе истерати из Југославије, али не можеш Југославију из људи” (Обрадовић, 2010: 45), састављена је од документарног материјала и интимних сећања глумаца на ближу и даљу прошлост, драматуршки

уобличена у исповедној форми. Тема је СФРЈ сагледана са глумачком дистанцом. Представа је истовремено убедљива, слојевита, духовита и трагична. Најбољи пример те врсте “огољавања” јесте завршна сцена (монолог Мирјане Карановић у којем позива на сахрану Југославије), где се завршава у пренаглашеној патетици. Поједини критичари наглашавају да је представа истраживачке форме (Тасић, 2010), није стварана на основу унапред одређеног драмског текста, већ текст настаје у процесу стварања представе, на основу реалних аутобиографских детаља из живота актера. Драматуршки тим чине: Милена Богавац, Маја Пелевић, Филип Вујошевић, Божо Копривица, Милош Кречковић. “Њихове мисли, сећања и осећања поводом живота у Југославији, као и у постјугословенском времену, стварају живи мозаик, естетски обликован документ друштва које се постепено распало док сасвим није нестало, претворивши се у распршену прашину која је отворила ране и створила плодно тло за рађање бескрајне носталгије” (Тасић, 2010: 12).

Представа је изазвала реакцију публике, несвакидашње дирљиво препознавање, па и катарзу. На почетку, када ансамбл пева химну (некадашње) Југославије *Хеј, Словени*, сви гледаоци моментално устају из својих седишта и певају химну с глумцима. То заједништво између извођача и публике, повезивање кроз игру и песму, непосредност комуникације, су драгоценост коју једино театар има. Представа *Рођени у Ју* (ауторски пројекат Дине Мустафића), представља стилизовани облик исповести и интервјуа с глумцима и глумицама, који су живели у држави која је (заувек) нестала.

\*\*\*

Следећи корпус представа чине представе Оливера Фрљића, једног од најинтригантнијих редитеља нове генерације: *Кукавичлук*, *Зоран Ђинђић*, *Александра Зец*, *Избрисани*.

*Кукавичлук* је настао у Народном позоришту / Непсинхаз у Суботици, премијерно изведен 10. децембра 2010. Представа почиње одређеном врстом документарног пролога о пореклу и карактеру представе, сценом у којој, “као кад у сну субјект преузима личност свог узора, осморо глумица и глумаца настоји да се ушанчи у улогама осморо уметница и уметника некадашњег КППТ-а, што им је грубо онемогућено. Приморани су, дакле, да на сцени играју сами себе” (Паковић, 2011). Тема *Кукавичлука* јесте помањкање грађанске храбрости, немогућност да се призна злочин у недавном рату вођеном на простору бивше Југославије. У последњој сцени, глумци силазе са позорнице, која је у мраку, а цело гледалиште је осветљено. Глумац, аналогно прологу на почетку, најављује да предстоји изговарање 505 имена сребреничких жртава, чији су есхумирани посмртни остаци, накнадно сахрањени 2006. године. Наглашава да се ће то бити у интервалу између једанаест и дванаест минута.

Оливер Фрљић се појављује као комплетан аутор, јер потписује: текст, режију, концепт сцене и костима. Представа је мозаички обликовала документ, анализирајући догађаје из наше недавне прошлости, као и текуће проблеме – НАТО бомбардовање, петооктобарска дешавања, независност Косова ....

Критичарка Политике закључује: “Фрљићев *Кукавичлук*, на сваки начин, намерава да нас истера из илузија и безбедног позоришног мрака, гура нас под светло стварности, на поље конфронтације са истином, инсистирајући на нашем учешћу и одговорности у креирању позоришта и, наравно, друштва” (Тасић, 2010: 12).

Представа *Зоран Ђинђић*, такође ауторски рад Оливера Фрљића, премијерно је изведена у Атељу 212, 18. маја 2012. У поднаслову представе *Зоран Ђинђић*, налази се синтагма “У потрази за уметничком храброшћу”. У програму представе цитира се Бертолт Брехт: “Најгора од свих врста неписмености јесте политичка неписменост. Политички неписмена особа не чује, не говори, нити учествује у политичким дешавањима. Она зна да трошкови живота, цена пасуља, риба, брашна, станарине, ципела, лекова, зависи од политичких одлука...” У српском друштву постоје две струје: једна која све негира, ниподаштава и друга која све глорификује. Редитељ каже да је у свом раду покушао да заобиђе и једну и другу парадигму и настојао да проговори адекватним сценским језиком.

У представи *Зоран Ђинђић* почетни моменат је атентат на трагично настрадалог премијера. Посредно проговара о Србији данас и различитим хипотекама које то друштво носи. У подтексту представе, као и целокупног рада младог редитеља Оливера Фрљића избија пренаглашена моћ позоришта. Позориште се сматра изузетно ангажованим у једном друштву, јер: позориште може оно што политика неће, оно што суд не може, оно што нема доказа. Уметнички докази су изнад свих доказа. Представа оптужује оне који су криви за смрт Ђинђића, али у оптужници нису само окривљени, већ и сви они који су тај процес посматрали као да је у питању телевизијска серија.

Наравно, то су редитељске идеје, намере, жеље. Чињеница је да је представа *Зоран Ђинђић* била данима поприште различитих вредносних судова, оспоравања, одобравања, осуђивања. Замерали су јој недостатак одређене позоришне естетике, али је неоспорно да представа никога није оставила равнодушним, јер делује директно, што подразумева активно учешће гледалаца.

И после свих питања, анализа, конкретних позоришних остварења, остаје питање да ли позориште заиста толико моћно?

Сасвим на том трагу, Оливер Фрљић је радио представу о једном од највећих злочина у Хрватској почетком рата, убиство породице Зеџ у Загребу. Представа *Александра Зеџ* премијерно је изведена у Ријеци 18. априла 2014. У току извођења било је оспоравања и протеста хрватских ратних ветерана.

“Александра Зеџ је наша жртва, била је наша суграђанка. Зна се ко ју је убио, ко је направио процедуралну грешку због које су убице пуштене на слободу, а зна се и ко је одликовао једног од њих”, изјавио је Оливер Фрљић за портал Хрватска алтернатива поводом представе *Александра Зеџ* изведене у Хрватском културном дому у Ријеци.

И ту представу је Оливер Фрљић радио у знаном маниру, на основу документа, судских процеса, изјава сведока, али и на основу објављене књиге Тамаре Опачић, која говори, бележи све написе са суђења и хронологију догађаја. Оливер Фрљић је на представљању књиге рекао да је зачуђујуће што се жртве, и после две деценије деле по националној припадности.

Представом Александра Зеџ Фрљић је желео да подсети на убиство српске породице Зеџ у Загребу 1991. и неодговорност Хрватске према том злочину. “Пет припадника резервног састава полиције, под командом Томислава Мерчепа, упало је у кућу породице Зеџ у Загребу. У дворишту су убили оца Михајла, а супругу Марију и 12-годишњу ћерку Александру одвели на Сљење, пуцали им у потиљак и бацили их у јаму за смеће.

Синиша Римац и још четворо припадника тзв. Мерчеповаца ослобођени су због процедуралних грешака током истраге – признање су дали без присуства адвоката.

Бивши хрватски председник Фрањо Туђман је Синишу Римца, означеног као извршиоца, одликовао за ратне заслуге. Томислав Мерчеп, ухапшен 2011. и оптужен за убиство породице Зеџ, негирао је кривицу” (Политика, 18. IV 2014).

“Убиство Александре Зеџ није инцидент, као што се све ове године представљало, него резултат политичког пројекта који је јасно зацртао на који постотак треба свести број хрватских грађана једне националне заједнице, а чију ренесансу гледамо ових дана у десничарском дивљању, ломљењу плоча са ћириличним натписима и раније споменутом прикупљању потписа за референдум о забрани употребе ћирилице, све, наравно, дириговано од стране католичке цркве.

Ту је и срамотни судски процес у којем је направљено све како се кривци за убиство Александре Зеџ, без обзира на њихова признања и материјалне доказе, не би процесуирали”, изјавио је Оливер Фрљић. Поента Фрљићевих представа може се сажети у синтагму да ни злочин, а ни жртве – немају националност. Зато ту представу редитељ посвећује “свој деци жртвама рата, било где у свету”.

Критичар НИН-а бележи да Александра Зеџ и њени родитељи нису били криви и њихово мучеништво “зацепљује уста свакоме, с ове или оне стране Дрине, ко из било којег разлога пожели да мрзи” (Муњин, 2014: 63). Сав патос постиже се редуцираним сценским средствима: у дубини позорнице је хрпа земље довољна за гроб, а у средини се налази сто што је симбол породичног окупљања. Већ у



следећој сцени све се распада. На самом крају представе редитељ изводи четири девојчице од дванаест година, које откопавају Александру Зец и разговарају с њом о свакодневним ситницама. Основно осећање, које представа побуђује, јесте туга, туга огромних размера.

На истој матрици ангажованог редитеља настала је и представа *Избрисани* у позоришту у Крању, у Словенији. Редитељ веома потресно приказује судбине, прогоне и ужасе преко двадесет хиљада (не)Словенаца који у Словенији, без обзира на године живота и рада, нису добили документа, нису имали елементарна права на живот, одсецана им је струја, укидана вода, избацивани су из станова... Тај проблем још живи... Представа је с великим успехом приказана на овогодишњем Стеријином позорју, као и на осталим бројним фестивалима.

\*\*\*

Почетком рата на просторима бивше Југославије, деведесетих година убијена је новинарка Дада Вујасиновић. Ни после двадесет година то убиство није расветљено. После двадесет година пријатељица Сања Крсмановић-Тасић реализовала је представу *О с(а)вести* (есеји у покрету) у Битеф театру 9. априла 2014.

У другом стилу је рађена представа о убиству новинарке Дуге – Даде Вујасиновић 1994. Никада нису разјашњене околности под којима је новинарка страдала. Резултат истраге показао је да је било самоубиство. Томе се интимно противе сви они који су је познавали. Представа говори о неразјашњеним околностима у којима је живот изгубила Дада Вујасиновић, новинарка Дуге и ауторкина пријатељица из детињства. Пријатељица трагично преминуле новинарке, кроз есеј у покрету, наративни сценски исказ с критичким промишљањем, говори о свом личном болу, али и остацима једног времена, времена које прекрива проблеме, покушавајући да иде даље. Та представа припремана је двадесет година, јер је Сања Крсмановић-Тасић желела да тој личној и тешкој причи дâ и друштвено-политички контекст. Прича је искрена и болна, али и ангажована.

“Дада је била непоткупљива, радила је онако како јој је дубока унутрашња моралност говорила да треба. Верујем да је то нешто што се покупи из куће. Од родитеља. Дадини родитељи су изузетни људи, пуни животне мудрости”, прича Сања (Радић, 2014: 16-17).

Представа моћно делује, јер после представе се ћути, од шока, од бола, од срамоте од тога где и у каквом друштву живимо. На крају се сви запитају: “А шта смо ми радили двадесет година када смо дозволили да се овако нешто деси и не реши у нашој средини”. Ауторка је двадесет година представу сањала. У раду се ишло системом елиминације, много материјала је отпало, јер се трагало за суштином.

Представа жели да од инертног гледаоца и пасивног посматрача учини саучесника, актера у креирању представе. Публика је та која бира редослед од четрнаест фуснота. Оне се не откривају све, јер је убиство још увек неразјашњено. До краја истраге, биће тако – сматра ауторка представе. Она такође представу посматра као живи организам који се стално мења. Сваки пут је представа другачија. “Не може се поверовати да је Дада извршила самоубиство, па ако такав закључак донесе нова истрага, кроз саму представу ће се још јасније борити за истину. Порука представе, која је свима у гледалишту јасна, може се сажети у следеће: Дада је постојала, била дивно људско биће које је погинуло због своје храбрости и то не сме да се понови. Сања Крсмановић Тасић, ауторка представе, наглашава да је она уметница и да је њен задатак да кроз представу укаже на проблем, да пробуди емоцију, да повеже публику са темом представе” (Радић, 2014: 16-17).

У запису после премијере Веран Матић се пита – зар нам је заиста требало двадесет година за настанак представе. “Када човека сведемо само на случај његове смрти, изнова добијамо његов живот. Двадесет година се бавимо тиме како је умрла Дада Вујасиновић, чиме изнова поништавамо њен веома интензиван живот, вредно новинарско наслеђе, етичност, љубав, њен глас, осмех, прецизне дијагнозе, смиона предвиђања.

Догодила се амнезија и игнорисање, догодила се Олуја, догодило се бомбардовање СР Југославије, Косово, заборав, потискивање, понижење и срамота. И ту срамоту сам осетио и читајући књигу Сведочења из (обешчашћене земље) са текстовима и писмима Даде Вујасиновић, које је у Канади објавила Дадина сестра још 1995. године, гледајући представу *О с(а)вести*, читајући садржај досијеа са документима из истраге” (Матић, 2014: 12).

\*\*\*

Млади, веома успешан и награђиван редитељ Борис Лијешевић бави се документарним театром из свог угла, бави се посредно последицама рата, али и проблемима транзиције у специфичној режији вербатим драме.

*Елијахова столица* (Југословенско драмско позориште, 16. октобар 2010), на мало другачији начин, од претходно посматраних представа, бави се ратним Сарајевом. Представа је овенчана наградама на престижним фестивалима, попут Битефа, сарајевског МЕСС-а, захваљући неоспорној чињеници да је то једна од бољих и врло необичних представа која се бави темом рата у бившој Југославији.

“Око социјалног и друштвеног контекста Сарајева 1992. испреплетена је интимна прича о аустријском писцу Рихтеру (Светозар Цветковић) који долази у ратно Сарајево да нађе оца за кога је тек сазнао да постоји, а његов нестанак је повезан са добро познатом ‘психологијом масе’ коју смо имали прилике да видимо и у свом комшилуку почетком деведесетих.

То је потрага изгубљеног уметника за својом прошлошћу и трагична, директна, намерна референца на Хомо-фабера Макса Фриша...” (City magazine, 17. XI 2010: 22).

Сам редитељ Борис Лијешевић наглашава да се Штиков роман Елијахова столица бавио нечим што се догодило пре двадесет година, “али је врло брзо наишао на одобравање, у њему се нешто стекло, јер се раније није толико говорило о ратном Сарајеву. Ратни тужитељи и браниоци о много чему говоре, али Сарајево се често прескаче. А некако та се тема не може заобићи. И било је питање када ће сарајевска тема да оживи” (Гвозденовић, 2011: 56).

Представа *Чекаоница* (Атеље 212 и Културни центар Панчево, премијера 23. јануар 2010), којој Јован Ћирилов, проналази узор у формули немачког писца Клауса Пола који је дао основну матрицу и пола наслова – Чекаоница Немачка. Београдска представа већ је стекла и жанровску одредницу “вербатим театар” (Ћирилов, 2010: 20). Текстурална основа вербатим позоришта настала је од вербатим драме, која представља драмски текст настао драматуршком адаптацијом низа снимљених уверљивих животних прича.

Чекаоница је саздана од стварносних прича живих људи по чекаоницама предузећа. Та представа је у нашој традицији поимања критичког позоришта, које озбиљне проблеме сценски уобличава у хуморној форми. То је веома добро знано код нас, од давнина, још од Стерије. Може се говорити о комедиографском приступу вештих глумаца који хуморном игром горку суштину преобликују у самокритички доживљај.

Текст *Чекаонице* потписују Борис Лијешевић и Бранко Димитријевић, што представља почетак вербатим драме као основе нашег вербатим позоришта. У основи је облик документарног драмског текста који настаје прилагођавањем бројних разговора аутора с људима, који причају своје животне приче. Критичарка Политике сматра да представа даје верну слику преживљавања у Србији данас, “сучавање са бруталном безличношћу (пост) капиталистичких принципа иницира један нови, пост или турбо, драмски дискурс, мрачнији и безизлазнији од оног Бекетовог” (Тасић, 2010). Осликано је губљење ослона савременог човека, посртање и пад под теретом нове бирократски изобличене стварности.

Представа *Чекаоница* представља значајну коту нашег позоришта данас, је по писању Ивана Јовановића (Јовановић, 2010: 25): глумци говоре текстове у годоовској чекаоници. Чекаоница је симболичка равна и оквир представе. Бесконечност чекања на сцени у жељи да нам свима буде боље. Исповедни драматуршки тон у позоришту употребљен је као занимљив драматуршки експеримент. Уверљивост глумачке игре постиже се аутентичношћу исказаних животних прича, јер су глумци њихови власници. У Чекаоници се преплиће монолог и дијалог у коме наступају Бранка Шелић, Небојша Илић, Бојан Жировић и Јелена Тркуља. Из те ревије занимљивих решења, “способношћу да својим јунацима (сваки глумац тумачи неколико ликова) подари право на живот, нарочито се издваја Небојша Илић. Својом игром он успева да губитницима које

тумачи удахне ону врсту лепоте и духовитости због које лични код кроз лавиринте транзиције сваког гледаоца није немогућ” (Јовановић, 2010).

*Плодни дани* Бориса Лијешевића и Јелене Кисловски (Атеље 212 и Културни центар Панчево), рађени су у истом кључу као и *Чекаоница*, а премијерно су изведени 18. марта 2012. Стилски и жанровски можемо је означити као сестру близанкињу изузетно успешне *Чекаонице*. Иако тема *Плодних дана* није универзална као у претходној представи, може се рећи да успевају да успоставе општији значај, захваљујући томе што битно универзализују тему.

Редитеља Бориса Лијешевића интересује документарно позориште и непосредно тумачење времена, по чему је постао знак препознавања наше позоришне сцене. У једном од интервјуа поводом награде “Бојан Ступица” за режију, редитељ објашњава: “Интересује ме позориште које настаје из документарног материјала и разговора с људима, јер се увек бавим неким важним темама и имам прилику да директно проговорим о нечему што се свих нас тиче. Моја представа *Плодни дани* проистекла је из првенца *Чекаонице*, јер говори о друштву које транзиција одводи у неплодност” (Стругар, 2014: 20-21).

*Плодни дани* говоре о савременом начину живота у којем физички сусрет није услов ни живота, ни дружења, па чак ни репродукције. И ова је представа истраживачког карактера, настала по сличном принципу као претходна Лијешевићева представа *Чекаоница*. У *Чекаоници* су биле муке са послом, а у *Плодним данима* са родитељством. Редитељ Борис Лијешевић, објашњавајући своју потребу да се бави документарним театром, наглашава да он то чини зато што је у сталном додиру са горућим питањима, са садашњим тренутком. Документарно позориште настаје из приче саговорника, у којој се каже шта га боли, шта му је узрок несанице. Актуелног гледаоца највише дирају теме из свакодневног живота.

“А стварајући документарну представу, стално си у контакту са оним што људе мучи сад. Бављење документарним театром је можда лакши пут, јер му не треба прошлост да би тумачио садашњост, него то чини директно, из садашњег тренутка. Видим доста представа које почивају на документима и налазе снажан пут до свог гледаоца. Једино што оне не могу дуго да трају, али позивам се на Брука који каже да једна представа заправо траје неких четири-пет година, јер се стварност мења” (Гвозденовић, 2011: 56).

И на крају редитељ истиче да је “схватио да стварање не иде из знања, него из доживљаја ситуације. Да би стварао, мораш да доживиш оно што се дешава на сцени”.

\*\*\*

Представа *Педесет удараца* Тамаре Барачков и Ане Григоровић, (Атеље 212, Сцена “Петар Краљ”, премијера 4. јуна 2013), одсликава живот у постратном друштву. Андреј се после петнаест година боравка у Канади враћа у родну Србију да би присуствовао сахрани Ивана, пријатеља из детињства, који је извршио самоубиство након неразрешених проблема с алкохолизмом и траумама

задобијеним у верским лечилиштима. Драма је инспирисана стварним догађајима и прецизно исцртава сукобе између различитих генерација и погледа на свет, разматра улогу цркве у друштву, однос државе према институционалној религији.

У сценском читању текста Тамаре Барачков, редитељка Ана Григоровић одлучила је да у костур фиктивне грађе уведе документарне материјале, па се тако у представи стално преплићу документарни и фиктивни делови. Извођење документарних сцена се одвија под упаљеним светлима у Сали, за разлику од фиктивних делова који се играју у мраку, а њихова коегзистенција је ефектан драматуршко-редитељски избор, битна интервенција у сценском тумачењу полазног текста, посебно у погледу друштвене важности представе. Неоспорно је добра идеја да се емитују (документарни) аудио снимци, разговара са жртвама насиља, као и оптужених за злочине, али би они били ефектнији да је направљена јача селекција и да их је мање.

Необична је коинциденција, и потврда о изузетној друштвеној актуелности представе, то што је недавно почело суђење свештенику Браниславу Перановићу, који је у јавности познат по бруталном спровођењу насилних метода у лечењу наркоманских зависника у манастиру Црна Река. Ток и исход тог суђења ће показати степен зрелости и спремности друштва да се обрачуна с опаким и назадним обичајима.

\*\*\*

Представа *Трпеле* Милене Деполо и Бобана Скерлића, у режији Бобана Скерлића премијерно је изведена у Београдском драмском позоришту 18. октобра 2013. Имала је великог успеха на фестивалима у Новом Саду на Стеријином позорју и на фестивалу у Младеновцу. Комад *Трпеле* настао је као исповест седам жена које су се суочиле са насиљем и не видећи излаз из зачараног круга и саме су узвратиле насиљем. Није важно из ког друштвеног миљеа долази, а ни степен образованости није битан, јер насиље може задесити сваку жену сваког дана.

Милена Деполо као драматург представе *Трпеле* наглашава да је полазиште за представу био материјал који су добили од Хелсиншког одбора, двадесет исповести жена које су претрпеле насиље, од којих су изабрали седам. Направили су седам прича, седам жена од крви мяса које су позоришни карактери, које позоришним језиком, на позоришни начин причају страшно истините приче. Редитељ Бобан Скерлић објашњава да су узели потресне приче о насиљу које се збивају око нас. Нису писали драмски текст *Трпеле*, већ су се ослонили на документарну грађу, на исповест жена које робијају, јер су убиле своје злостављаче. Интервенција је била само у позоришном смислу на оригиналним исповестима жена које су преживеле насиље. Радило се у оквиру радионице: глумице, драматург и редитељ. Текст јесте био документаран, али се уобличавао кроз рад. Била је јасна редитељева замисао како представа треба да изгледа, коју поруку ће носити, какав сценски језик ће користити. Олакшавајућа околност је што су све жене завршиле у затвору. Оне су нашле свој мир иза решетака. Иако

представа говори о насиљу над женама, овде је нађена права доза естетизације, неопходна да се тако брутална тема ублажи. Иако су се ослонили на документарну грађу, циљ је био да направе позоришну представу. Глумице у свом сценском језику примењују различите позоришне теорије: од Брехта и Станиславског и физичког театра. Представа сигурно да не може да промени систем, али може да утиче на појединца. Редитељ сматра да је живот сам по себи смешан и да су понеке ситуације толико апсурдне да могу само да изазову смех.

\*\*\*

*Забележено на крају...*

Можемо скромно дописати да су све представе полазиле од документа у жељи да га редитељски уобличи и сценски представе на различите начине у основној намери да активно укључе гледаоца у саму представу. Ту се битно мења позиција гледаоца, неутралног посматрача. Превласт документарног театра на позоришним сценама Србије у последњих четири-пет година говори да је друштво бременито бројним проблемима. Главнина представа окреће се теми распада дивне земље, оличене у имену Југославије, стравичном ратном распаду деведесетих година, постратном периоду, свим проблемима транзиције и губитка идентитета. Редитељски рукописи се битно разликују. Један од најотворенијих, који верује у апсолутну моћ театра јесте редитељ Оливер Фрљић. Он се бавио најтежим темама наше ратне и поратне историје, говорећи снагом огољеног документа о свим болним проблемима разорене Југославије, кроз представе: *Александра Зеца, Избрисани, Кукавичлук, Зоран Ђинђић*. Распад Југославије кроз поетичнију исповест глумца и свих аутора представе осликава редитељ Дино Мустафић у представи *Рођени у Ју*. Сања Крсмановић-Тасић гради представу *Ос(а)вести* као есеј у покрету са четрнаест фуснота, двадесет година после убиства новинарке Даде Вујасиновић. Борис Лијешевић говори о две болне теме данашњег живота: незапослености и проблемима родитељства у представи *Чекаоница* и *Плодни дани*, негујући нови вид драме вербатим драме и вербатим позоришта. *Педесет удараца* Тамаре Барачков и Ане Григоровић је такође представа која кореспондира са несрећним случајем у манастиру за лечење од наркоманске зависности у Црној Реци. Представа *Трпеле* Милене Деполо и Бобана Скерлића, једна од новијих представа која је освојила бројне домаће фестивале говори о злостављаним женама, које су свој смирај нашле у затвору. И та представа је настала на основу документа.

Све поменуте представе показују да документарни израз у позоришту проистиче из уметникове потребе да истину директно драматизује на сцени, да искаже крупне друштвене проблеме непосредно, отворено, без заклањања иза драмских ликова.

Снага документарног позоришта састоји се у томе да из “фрагмената стварности састави употребљив узорак, модел актуелних догађања” (Рњак, 1985/86: 26). Оно није у центру догађаја већ се налази у позицији посматрача и аналитичара. Исецањем уочљивих појединости из хаотичног материјала

спољашњег света, као и конфронтацијом супротстављених детаља скреће пажњу на конфликт, кога на основу сакупљених података, претвара у предлог решења, у апел или суштинско питање. “Оно што би у јавној импровизацији политички обојеног хепенинга довело до дифузне напетости, до емоционалног саучествовања и илузије о ангажману у савременом догађају, у документарном позоришту се обрађује пажљиво, савесно и с размишљањем” (Рњак, 1985/86: 26). Основна моћ документарног позоришта је у алтернативи, да би се стварност објаснила у свим појединостима, ма како изгледала неприступачно.

### *Литература:*

Gvozdenović, Nataša . (2011). Teatar paradoksa, Intervju: Boris Liješević. Vreme, 10. XI, 56.

Igor Štiks / Darko Lukić, Elijahova stolica, režija Boris Liješević. Beograd: City magazine, 17. XI, 22.

Jovanović, Ivan. (2010). B. Liješević i B. Dimitrijević, Čekaonica. City magazine, 3. III, 25.

Jovanović, Željko. (2010)U loncu tranzicije. Blic, 28. I 2010.

М.Ђ. (2014). “Александра Зец” о убиству српске породице. Политика, 18. IV.

Матић, Веран. (2014)Зар је требало двадесет година, После представе О с(а)вести, есеја у покрету о Дади Вујасиновић у Битеф театру. Политика, 9. IV, 12

Муњин, Бојан. (2014). Александра Зец Оливера Фрљића, Интимна трагедија. НИИ, 24. IV, 63.

Obradović, Slobodan. (2010). JDP, Рођени у Ју. Yellow Cab.Beograd, 11, 45.

Paković, Zlatko. (2011). Imena žrtava, Kukavičluk. Danas, 31. V.

Радић, Милијана. (2014). Представа коју сам сањала. Моја Србија, 24, јул – август, 16-17.

Рњак, Душан. (1985/1986). Документарно позориште III, Тезе Петера Вајса. Нови Сад: Позориште, 4/5, децембар 1985/ јануар 1986, 26.



Стругар, Вукица. (2014). Театар као тумач времена, Редитељ Борис Лијешевић, добитник награде “Бојан Ступица”, о признању и уметнику чије име носи, југословенском простору, документарном позоришту. Новости, 5. VII, 20-21.

Тасић, Ана. (2010). Мрачни тунел транзиције. Политика, 15. X, 12.

Тасић, Ана. (2010) Храбро политичко позориште. Политика, 15. XII, 12

Тасић, Ана. (2010). Аскеза игре и истина живота. Политика, 25. I.

Ćirilov, Jovan. (2010). Aktualnost s merom. Blic, 30. I, 20.

### **Theatre as a document of our time**

*Abstract.* Theatre performances, produced on the professional scene in Serbia in the past five or six years, seem to be a fine illustration of the theatre as a document of our time.

The wars of the nineties that lead to the disintegration of Yugoslavia left traces in young directors and inspired them to create new plays. Furthermore, the massive emigration, a number of problems of the transitional period, the problems of unemployment, addiction-related treatment and rehabilitation, and an abundance of accompanying turmoil of the traumatised society led to creation of current theatre plays which, in a broad range, depict all those ‘documents’ of present and past time.

From the wide spectrum of (younger generation) directors’ personal styles, the following have been systematized: the works by Boris Liješević – The Waiting Room, Fertile Days, Elijah’s Chair; the political theatre of Oliver Frlić – Cowardice, Zoran Đinđić, Aleksandra Zec; Dino Mustafić’s work – Born in YU; Ana Grigorović’s – Fifty Blows; Boban Skerlić’s – They Have Suffered; the work of Sanja Krsmanović Tasić – About the Conscience and Consciousness, and others.

Although the aforementioned plays may not completely reflect the overall number of plays created in the society weighed down by many a problem and contradiction, they surely are an indicator that a document from the life itself has managed to find its dramatic expression.

What is reassuring is that the society in crisis makes a good and interesting theatre.

*Key words:* documentary theatre, younger generation directors, plays: The Waiting Room, Fertile Days, Elijah’s Chair, Cowardice, Zoran Đinđić, Aleksandra Zec, Fifty Blows, They Have Suffered, About the Conscience and Consciousness

**Marijana Prpa Fink**  
Univerzitet u Novom Sadu  
Akademija umetnosti  
Departman dramskih umetnosti

Stručni rad  
UDC 792.01"19"  
792.08

## **Uticaj Mejerholjdove biomehanike na pozorište XX veka- princip ekvivalentnosti**

*Apstrakt.* Biomehanika Mejerholjda (Мейерхольд Э. В.), kao tehnika glume u pripremnom radu na ulozi i izvođenju pred publikom, nastala je dvadesetih godina XX veka i predstavlja autentičan način rada, s obzirom da je proistekla iz autentičnosti same ličnosti Mejerholjda.

Potreba istraživanja značaja i uticaja biomehanike Mejerholjda na pozorište XX veka proizlazi iz značaja opusa koji je ostvario Vsevolod Emiljevič Mejerholjd kao i iz pretpostavke da je rad koji su ostvarili reditelji XX veka, Ježi Grotovski (Grotowski, J.), Euđenio Barba (Barba, E.) i Piter Bruk (Brook, P.), u velikoj meri bio zasnovan na principima biomehanike na kojoj je Mejerholjd dugi niz godina zasnivao svoj rad sa glumcima u pozorištu.

Princip *ekvivalentnosti*, jedan je od principa u knjizi *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije*, autora Euđenija Barbe i Nikola Savarezija (Savarese, N.), i pomaže u tumačenju uticaja Mejerholjdove biomehanike na pozorište XX veka i autore Grotovskog, Barbu i Bruka.

*Ključne reči:* Biomehanika, Mejerholjd, ekvivalentnost, glumac, gledalac

Biomehanika kao fenomen, podrazumeva skup elemenata, koji u fiziološkom i antropološkom, zatim biomehaničkom i kvalitativnom smislu, tumače funkciju mehanizma celog tela glumca, u scenskoj akciji i njihovo dejstvo na gledaoca. Ova tehnika imala je snažan uticaj na Mejerholjdov rad u pozorištu, jer je nudila mogućnost suštinski novog oblika glumačkog izraza u cilju stilizacije i pronalaženja novih scenskih formi, te je odgovarala na Mejerholjdov zahtev za novo pozorište na koje može da odgovori samo novi glumac.

Mejerholjd je smatrao da glumac stvara na sceni svojom krvlju i svojim ritmom. Njegovo lice i telo i život su materijal za njegovu umetnost. Zbog toga on na sceni mora da egzistira u dualizmu. Jedan njegov deo je pijanista, a drugi instrument koji svira. Mejerholjd ovaj dualizam naziva "prvo ja" i "drugo ja", ili "kreativni proces" i "tehnika". Stoga glumac mora da usavršava svoju tehniku, kako bi biomehanizam mogao da ostvari ideje imaginacije.

Potruga za teatralnošću glumačkog izraza vodila je Mejerholjda ka velikim pozorišnim epohama, a naročito *komediji del' arte*. Na osnovama različitih pozorišnih kultura, pre svega japanskog *No* pozorišta i kineske *Pekinške opere*, Mejerholjd je napravio vežbe-etide, koje su imale za cilj unapređenje stila glume. Govorio je da treba uvek učiti od istoka, a geografska pozicija Rusije između istoka i zapada omogućila mu je da već 1902. godine upozna *No* pozorište, na njegovom gostovanju u Moskvi. (Leach, 1989)

Potruga za novim formama na temeljima tradicionalnih pozorišnih tehnika tela, zapadne i orijentalne pozorišne kulture, bio je dobar način u prevladavanju naturalističkog pozorišnog modela.

Ovaj Mejerholjdov rad, s obzirom na uspeh koji je imao u Rusiji, pre, u vreme i posle revolucije, ostavio je dubok trag u pozorišnom radu drugih reditelja, njegovih naslednika, a među kojima je najpoznatiji Ejzenštajn (Эйзенштейн М.С.).

Nesumnjivo je njegov rad u pozorištu ostvario veliki uticaj na pozorišne stvaraoce druge polovine XX veka u Rusiji i van nje, i na osnovu njihovog rada možemo da sagledamo uticaj biomehanike Mejerholjda na rad reprezentativnih pozorišnih reditelja XX veka, kao što su: Grotovski, Barba i Bruk i njihov rad sa glumcima, u pozorišnim laboratorijama, na reprezentativnim primerima pozorišnih predstava, na planu ekvivalentnosti.

Suština Mejerholjdovog istraživanja biomehanike tiče se odnosa između glumaca i gledalaca. Za taj odnos je bitno kako glumac, kao celina, deluje na gledaoca, koje akcije podstiču refleks kod gledaoca i kako neposredno učestvuje u radnji glumca, a na osnovu analiziranog možemo da zaključimo da kvalitativna analiza može da omogućiti klasifikaciju i interpretaciju materijala dubinskim prepoznavanjem fenomena i rezultatima lako prepoznatljivim u praksi.

Mejerholjdov rad na biomehanici imao je veliki uticaj na pozorišne umetnike XX veka. Mejerholjdovo istraživanje bitno je uticao na njihovo shvatanje uloge glumca u pozorištu, na značaj odnosa glumac – gledalac i značaj uloge pozorišta u društvenoj zajednici.

Principi koje je ustanovio Euđenio Barba u knizi *Tajna umetnost glumca: Rečnik pozorišne antropologije*, autora Euđenija Barbe i Nikola Savarezija (Savarese, N.), koji se oslanjaju na Mejerholjdove principe: *nestabilni stavovi, opasna ravnoteža, dinamika suprotnosti, ples energije...*, dokazuju direktan uticaj na rad Euđenija Barbe. U ovom radu analizirani su praktični primeri reprezentativnih predstava autora Ježi Grotovskog Akropolis, Euđenija Barbe *Kula Holstebro* i Pitera Bruka *Višnjik*.

U analizi principa ekvivalentnosti glumačke akcije, odabrani su fenomeni koji su analizirani u svakom primeru kroz studiju slučaja, zatim po principima biomehanike, i na kraju kvalitativnom metodom analize.

### *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*

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* (prilog 1), Euđenija Barbe *Kula Holstebro* (prilog 2) i Pitera Bruka *Višnjik* (prilog 3), po principima koji se nalaze u osnovi *biomehanike Mejerholjda*, a izvedeni su iz knjige *Tajna umetnost glumca: Rečnik 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.

## EKVIVALENTNOST

Umetnici su inspiraciju za svoju umetnost oduvek pronalazili u prirodi, u nameri da njihova umetnost bude ekvivalent prirode, a ne njena rekonstrukcija. Tačnije, da umetnost poseduje istu vrednost kao i priroda, a da ipak bude različita.

### 1. Tenzija koja animira

*Tenzije svakog dela tela moguće je animiranjem i pretvaranjem svakodnevnih tenzija tela, preoblikovati u kodifikovani scenski jezik.*

„Sve o čemu mi ovde govorimo, na neki način je u vezi sa veštinama – one su povezane sa radom na biomehanici i uzimaju znatnu količinu vremena da bi se razvile do profesionalnog nivoa, a iznenađujuće je kako brzo mogu da napreduju.“ (Pitches, 2003: 113)



Glumica u predstavi *Akropolis* tenzijama oko ose kičme gradi pokret koji je jednak snazi sukoba sa partnerima. Držanjem haljine obema rukama i tenzijama u laktu i zglobovima i prstima šake, ona pojačava tenzije, odnosno sukob.

Izrazitost pokreta glumice u sceni, postignut je u statičkoj ravnoteži, kombinacijom rotacija u momentu sila, na planovima ose kičme, ramena i trupa. Ugaona inercija u toku rotacije koja nastaje kada

gornji deo tela pruža otpor, tako što se istežu ruke i kičma i tom prilikom akumulira energiju.

Izvođač koristi moment sile u toku rotacije tela da bi postigao tenziju koja animira.



Pokreti glave sa tenzijama u vratu odgovaraju ekvivalentu negiranja poziva, a pokreti stopala, ekvivalentu poziva.

Tekst predstave glumica na sceni gradi, statičkom ravnotežom rotirajući vrat, kukove i stopala. Njena energija je akumulirana u istezanju vrata i stopala.

Energija koju glumac stvara dok se rotira u statičkoj ravnoteži omogućava tenzije koje animiraju.



U sceni se tenzije tela prenose sa jednog plana tela na drugi. Sa ruku na kukove, pa na stopala, a zatim ponovo na ruke. Sa očiju na usne i dalje do ruku i nogu, izražavajući tako uznemirenost tela koje čeka.

Glumci promenom ravnoteže iz statičke u dinamičku, neprekidnim rotacijama planova tela postižu kinetički lanac pokreta koji odgovara njihovim strepnjama, željama, iščekivanjima. Građenje kinetičkog lanca pokreta doprinosi pojačavanju odgovarajuće tenzije koja animira.

## 2. Umetnost kao ekvivalent prirode

*Za umetnika je izazov da dostigne snagu i preciznost produkta prirode. Bogatstvo oblika i mogućnosti u kojima se priroda javlja, teško je postići u scenskom jeziku, kao što je teško izbeći rekonstrukciju ili oponašanje.*

*„...naučio nas je da na scenu treba donositi samo ono glavno, ‘kvintesenciju života’ kako je to govorio Čehov, i otkrio nam razliku između reprodukcije stila na sceni i stilizacije scenskih situacija.“ (Mejerholjd, 1976: 64)*



Ritam ruku i nogu glumaca koji odgovara ljubavnom činu, odgovara i scenskom jeziku kao ekvivalentu prirode.

Glumica u statičkoj ravnoteži, rotirajući stopala partnera, isteže mišiće njegovih nogu i akumulira energiju u njima.

Akumulacija energije u prenošenju tenzije u igri glumaca je način kako bi bio postignut ekvivalent prirode.



Oči i usta na koja su stavljeni cvetovi predstavljaju metaforu koja je ekvivalent pogleda na svet koji je drugačiji od svakidašnjeg.

Telo glumice u dinamičkoj ravnoteži, čini rotacije tela odgovarajućim brzini pokreta, a inercija gradi otpor u promeni položaja tela.

Glumica koristi mogućnosti inercije tela u prostoru da bi gradila ekvivalent prirodi.



Oponašanje igre bilijara takođe je dobar primer kako umetnost može da oponaša prirodu.

Glumci u statičkoj ravnoteži i dinamičnoj promeni tenzija rotacijama gornjih planova tela i istezanjem mišića ruku u povijenom položaju tela, grade energiju na planu tenzija u rukama, koje su deo ugaone inercije sa značajnim promenama kinetičkog lanca u naglim promenama položaja tela. Sila reakcije zemlje upravo

deluje u izduženom položaju tela glumca koji gotovo paralelno sa zemljom, izvršava radnju. Glumac teži da zauzme položaj koji je najpribližniji prirodnom položaju.



### 3. Igra nesvakidašnjih tenzija

*Odgovarajuće tenzije se mogu postići korišćenjem ravnoteže tela u prostoru i uspostavljanjem odnosa funkcija različitih delova tela izvođača, kreacijom koja nije ni proizvoljna ni neočekivana.*



„Groteska bez kompromisa prenebregava detalje i stvara (u „uslovnoj neverovatnosti“, naravno) svu potpunost života “ (Mejerholjd, 1976: 122).

Stalnom promenom tenzija različitih grupa mišića, glumica postiže dinamiku promene nesvakidašnje ravnoteže.

Dinamička ravnoteža glumice koja prelazi u statičku, koristi momenat sile tela na planu stalnih naizmeničnih rotacija svih delova tela u

stvaranju elastične energije i smenjivanju istegnutih mišića tela. Koordinacija pokreta čini kinetički lanac, koji je neprekidno aktivan u promeni brzine pokreta. Ovaj način građenja scenskog jezika kroz telo glumca podrazumeva stalnu igru nesvakidašnjih tenzija.



Prenošenjem tenzije sa tela izvođača na objekat u igri, kao što je glava skeleta, a koja oponaša živ govor, demonstrira se sposobnost upravljanja tenzijama glumačkog tela.

Građenje lika skeleta u ovoj sceni, podrazumeva statičku ravnotežu u minimalnim pokretima, koji stavlja akcenat na vilice skeleta.

Energija koju je glumica akumulirala u predelu tela koji je nevidljiv za gledaoca, a koja omogućava da skelet „govori“, predstavlja igru nesvakidašnjih tenzija.



U igri tenzija tela dve glumice, uočavamo držanje gornjeg dela kičme koje je nepromenljivo, u odnosu na položaj kičme, dok glava i ruke menjaju položaj. Ovo je rezultat njihovog preciznog posmatranja stvarnosti koju nastoje da predstave. Statička ravnoteža koja je konstantna u položaju tela glumice na sceni, ima blage rotacije u predelu glave, vrata i ruku. Inercija koja je locirana oko ose tela glumice, gradi kinetički lanac minimalnih pokreta.

Zahvaljujući minimalnom otporu oko ose tela, glumica gradi igru nesvakidašnjih tenzija u kinetičkom lancu koji ima za posledicu niz emocija.

#### 4. Organska upotreba tela

*Organska upotreba tela daje mogućnost izvođaču da negirajući realnost, traga za ekvivalentnim sredstvima i pomoću njih gradi drugu realnost.*

„Ljudsko telo – elastično pokretljivo, pošto stane u red „izraza“ zajedno sa orkestrom i dekorom, počinje da uzima aktivno učešće u opštem kretanju na sceni.“ (Mejerholjd, 1976: 101) „Garin je naglasio da glumac mora biti tehnički spreman i insistirao da njegova tehnika treba da bude unapređena kroz vežbe biomehanike, koje je on imao u radu sa Mejerholjdom.“ (Pitches, 2003: 60, prema Leach, 1989: 76-77)



Korišćenje sredstva kao što je predmet pomoću kog glumac gradi novu realnost, predstavlja osnovu za organsku upotrebu tela glumca u prostoru.

Glumačko telo kao sklop biomehaničkih procesa, u ovoj sceni gradi odnos prema predmetu pomoću statičke ravnoteže i rotacije ruke i šake. Istegnuto savijeno telo, ima kinetički lanac pokreta sa krajem u šaci, koju koristi pri udarcu čekića. Ugaona inercija kod glumca i linearna kod glumice, stvaraju otpor

tela koji u položaju u kom se nalaze daju poseban ritam pokretu.

Glumac koristi inerciju tela u prostoru kako bi gradio organsku upotrebu tela.



Plešući sa skeletom kao partnerom glumica koristi sva sredstva igre kao da pleše sa živim bićem. Tenzije tela i koncentracija nadopunjuju odsustvo živog partnera.

Dok je u kontaktu sa objektom, dinamička ravnoteža glumice, omogućuje dominantnu rotaciju oko ose tela, a istežanjem vrata unazad ona se priprema za sledeći zagrljaj. Pokret oka glumice, koji usmerava pažnju gledaoca na prisustvo skeleta,

gradi jednu od karika u kinetičkom lancu pokreta glumice.

Pomoću kinetičkog lanca pokreta, ona može da gradi scensko prisustvo, što predstavlja organsku upotrebu tela na sceni.



Glumac koristi, ležeći, sedeći, stojeći, pa ponovo ležeći, položaj tela, gradeći scensku realnost posebnog psihofizičkog stanja lika, pri organskoj upotrebi tela glumca.

Iz statičke ravnoteže, glumac uvodi telo u dinamičku ravnotežu, s promenama položaja koje ukazuju na brojne rotacije tela od glave, vrata i ruku, do kukova i grudnog koša, kako bi se telo dovelo u željenu emocionalno-fizičku poziciju, vodeći ga kroz linearni otpor tela u prostoru.

Kroz rotacije tela u linearnoj inerciji, glumac dolazi do organske upotrebe tela kako bi što bolje izrazio stanje lika koji tumači.

##### *5. U potrazi za ekvivalentnošću izvođač proširuje mogućnosti svoga tela*

*Da bi postigao ekvivalentnu tenziju i snagu, izvođač proširuje mogućnosti svoga tela do maksimuma.*

„Zato ceo scenski lik glumca treba da bude umetnički izmaštan; ponekad može da se osloni i na realističku osnovu, ali u krajnjem rezultatu on se ostvaruje u liku koji ni izdaleka ne naliči onome što vidimo u životu.“ (Mejerholjd, 1976: 101)



Proširivanje mogućnosti tela izvođača podrazumeva i korišćenje predmeta koji omogućavaju pojačavanje manifestacije određene tenzije tela.

Ekvivalentna emocija koju glumac gradi u odnosu na gledaoca padajući na zemlju, i svirajući instrument, donosi kvalitet do kog je došao snažnim rotacijama gornjih delova tela u kinetičkom lancu pokreta koji je rezultirao brzim pokretima, a istezanje mišića ruku i nogu kriju energiju koja je ključna u održavanju ekvivalenta sukoba između likova.

Da bi dosegao puni ekvivalent izraza, koji želi da tumači, glumac bira snažna sredstva u produžavanju tela kao što su pad ili instrument.



Različitim tenzijama tela izvođač proširuje telo u vremenu i prostoru. Tenzije u glasnim žicama menjaju oblik i zvuk tonova, te proširuju glas u vremenu, a koristeći tehničke mogućnosti mikrofona, proširuju ga u prostoru.

Ekvivalent glasu skeleta u sceni, predstavlja elektronski ton koji prenosi glas glumice. Modifikacija njenog izraza preko tenzija u glasnicama, predstavlja proširivanje tela izvođača na oneobičen način.

Način na koji izvođač koristi tenzije i istezanje mišića kako bi postigao ekvivalent govoru, predstavlja proširivanje njegovog tela u prostoru.



Koristeći predmet da bi izrazio određen odnos sa partnerom u sukobu, glumac tenzijama dovodi telo do maksimalne ekspanzije u izvođenju radnje.

Cveće koje se koristi kao sredstvo kojim se iskazuje ljubav, dodatno komplikuje odnos partnera, ali je ta radnja izrazita zbog smene statičke i dinamičke ravnoteže, koje su praćene odgovarajućim rotacijama delova tela glumaca, naročito ruku i šaka. Istegnuta ruka sa cvećem održava energiju, a svaki glumac na sceni ima odgovarajući kinetički lanac pokreta, u datoj situaciji koji odgovara njegovom liku.

Produžavajući telo, glumci produžavaju emocije kroz pokrete koje izvode, a ovi pokreti su u skladu sa smislom koji radnja nosi.

## 6. Pokreti se 'čuju', a zvuci 'vide'

*Prevođenjem svakodnevnog pokreta u nesvakidašnji, izvođač prekida automatizam svakodnevnog gesta i gradi njegov ekvivalent menjajući vizuelni doživljaj za zvučni i obrnuto. Ejzenštaj je primetio da se u japanskom pozorištu pokreti 'čuju', a zvuci 'vide'.*

„Glumac muzičke drame treba da dosegne suštinu partiture i da sve finese orkestracije prevede na jezik plastičnog crteža.“ (Mejerholjd, 1976: 101)



Sublimacija pokreta izvođača i zvuka instrumenta njegovog partnera s kojim je u sukobu, grade doživljaj zvuka koji se vidi. Zaustavljanjem pokreta izvođača i nastavljanjem zvuka violine, pokret je produžen u vremenu.

U kombinaciji dinamičke i statičke ravnoteže izvođači dinamično rotiraju mišice, glave, vrata, ramena, kukova i stopala. Njihov kinetički lanac koji menja brzine pokreta čini radnje oneobičenim.

Izvođač ima mogućnost da izborom pokreta odredi energiju kojom će delovati na partnera i gledaoca, a energija tog pokreta nosi čujnost i vidljivost radnje koju izvodi na sceni.



Asinhronost između pokreta i zvuka, produžava delovanje i jednog i drugog. Tako kroz kontrapunkt izvođač čini pokret čujnim, a zvuk vidljivim.

Izuzetna dinamička ravnoteža, koju prate rotacije svih delova tela i ugaona i linearna inercija gradi kinetički lanac koji rezultira oneobičavanjem pokreta izvođača.

Inercija izvođača ima snagu njegove mase i određuje brzinu njegovog pokreta, te je važna u tumačenju čujnosti njegovog pokreta i vidljivosti zvuka koji on pretvara u pokret.





Glumica pokreće telo kao da je ono pro-  
žetak zvuka ili sam zvuk.

Dinamičnost ravnoteže glumice na sceni,  
kao i rotacija njenog tela u pravcu zvuka i ak-  
tivnost kinetičkog lanca njenih pokreta, s iner-  
cijama u pravcu svih rotacija tela, čine celinu  
njenog pokreta gotovo zvučnim.

Zvučnost pokreta izvođača, zavisi direktno  
od rotacija njegovog tela, koje kroz prostor pru-  
žaju otpor srazmeran brzini zvuka.

### 7. Sklopljene i otklopljene ruke sugerišu drugačije priče

*U igri tenzija tela izvođača, položaj njegovih nogu i torza može biti isti, ali sklo-  
pljene i otklopljene ruke sugerišu drugačije priče.*

„Biomehanički trening može da se poredi sa studiranjem pijaniste (...) Tehnika  
imaginacije ruku.“ (Pitches. 2003:67. prema: Schmidt, 1996: 41)



Položaj ruku izvođača definiše nameru koju  
sprovodi pokret njegove kičme.

Dinamička ravnoteža izvođača na sceni, s  
momentom sile u snažnim rotacijama ramena  
i trupa, formira položaj kičme koji nastavlja  
tenziju u rukama, dok one otklopljene grade  
ugaonu inerciju. Istezanje kičme kada su ruke  
sklopljene, akumulira energiju za novo otvara-  
nje ruku u ramenima.

Od sklopljenih i otklopljenih ruku zavisi  
inercija tela izvođača na sceni. Taj otpor gradi  
stil igre po kom se razlikuju predstave, kao i izvođači.



Igra ruku može biti u potpunoj harmoniji s  
pokretima nogu i može usložnjavati sukob koji  
nastaje između partnera, čak i onda kada je taj  
partner publika.

Dinamička ravnoteža glumice, sa snažnim  
momentom sile u trupu i kukovima, rukama i  
nogama, smenjuje linearnu inerciju s ugaonom  
i prati istezanje tela u predelu kičme, koje se na-  
stavlja u igri otklopljenih i sklopljenih ruku.

Otklopljene ruke sugerišu prepoznatljivost  
snage ritma, dok sklopljene pričaju priču, kori-

steći deo kostima i rekvizit.

Sklopljene i raširene ruke kao sredstvo u igri glumca, sugerišu različita emotivna stanja  
lika koji glumac tumači.



Statička ravnoteža koja dominira, stavlja akcenat rotacije na vrat i ramena glumca. Njegove sklopljene ruke predstavljaju krajnju tačku kinetičkog lanca pokreta, koji ima minimalne rotacije.

Emotivno stanje glumca rezultira zatvaranjem kinetičkog lanca pokreta sklapanjem ruku, pri čemu se akumulira energija koja je potrebna za sledeći pokret.

#### 8. Dinamika tela koja karakteriše tenziju luka

*Igra suprotnosti koja pomaže izvođaču da izrazi dinamiku svog pokreta, oteľovľuje se u formi odapinjanja strele.*

„Zar telo, njegove linije, harmonični pokreti, sami po sebi ne pevaju isto onako kao zvuci?“ Kad na to pitanje Blokove Neznanke odgovorimo potvrdno, kad u umetnosti groteske, u borbi forme i sadržaja, bude likovala forma, tada će duša scene postati duša groteske.“ (Mejerholjd, 1976: 125)



Povijena kičma sa istezanjem, koje podseća na položaj luka, krije energiju, koja se nalazi u graničnim položajima kičmenog stuba.

Povijeno telo glumaca na sceni koje sugerise dinamičku ravnotežu, pravi rotacije različitih brzina različitih planova tela. Brzine rotacija ruku i nogu, ili vrata i kukova jednog izvođača razlikuje se u odnosu na ostale izvođače koji zajedno grade dinamiku različitim brzinama rotacija tela pri kretanju.

Istezanje kičme u oblik luka sugerise snažnu energiju koja se očituje u svakom sledećem pokretu tela izvođača.



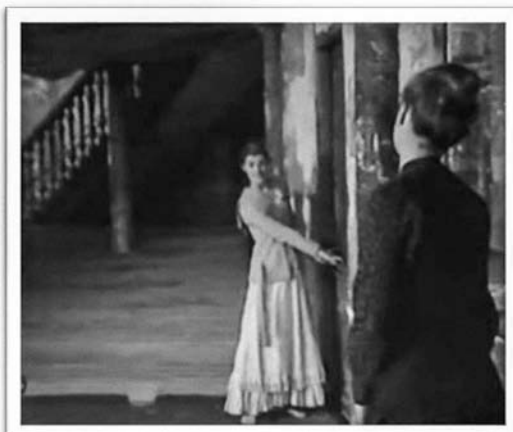


Luk kičmenog stuba završava se tenzijama i položajem glave, vrata, ramena s jedne strane i nogu i stopala, s druge.

Povijanje kičme u statičkoj ravnoteži, sugerije rotacije na planu vrata i ramena, a dalji tok igre vodi ka dinamičkoj ravnoteži, gde se ugaona inercija transformiše u linearnu.

U transformaciji kičme pri pokretu i građenju kinetičkog lanca pokreta, koji formira položaj tela, ugaona inercija omogućava otpor koji zavisi

od mase tela glumca koja je srazmerna transformaciji kroz radnju.



Luk izvođač može da gradi u odnosu na neku površinu, koja mu nudi oslonac, da bi mogao da oslobodi energiju, koju emituje od kičme do glave i stopala.

Povijanje kičme glumice u sceni, pri zatvaranju vrata posledica je kinetičkog lanca pokreta koji ona dovodi u statičku ravnotežu. Ispružena ruka akumulira energiju u ramenu, a sila reakcije zemlje akcentuje rotaciju u kukovima.

Sila reakcije zemlje deluje na položaj tela izvođača tako da mu omogućava najkraći put do željenog pokreta, odnosno položaja kičme u obliku luka.

*Literatura:*

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

Leach, R. (1989). *Vsevolod Meyerhold*. Cambridge: Cambridge University press.

Мейерхольд Э. В. (1976). *O pozorištu*. Beograd: Nolit

Pitches, J. (2003). *Vsevolod Meyerhold*. London & New York: Routledge.

**The Influence of Meyerhold's Biomechanics on 20th Century Theatre – the Principle of Equivalence**

*Abstract.* Meyerhold's biomechanics (Мейерхольд Э. В.), as an acting technique in preparation for a role and performance in front of the audience, originated in the 1920s. It represents a genuine way of work, as it derived from Meyerhold's authentic personality.

The need to research the importance and influence of Meyerhold's biomechanics on the 20th century theatre stems from the importance of the opus that Vsevolod Emilevich Meyerhold produced, as well as from the assumption that the output of the 20th century directors Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Peter Brook was largely founded on the principles of biomechanics, which Meyerhold had based his work on with theatrical actors for years.

The principle of equivalence is one of the principles in the book *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* by Eugenio Barba and Nicola Savarese. It provides help with the interpretation of the influence that Meyerhold's biomechanics had on the 20th century theatre and the authors such as Grotowski, Barba and Brook.

*Key words:* Biomechanics, Meyerhold, equivalence, actor, theatregoer

Милица Стојадиновић  
Универзитет у Новом Саду  
Академија уметности  
Департман музичке уметности

Стручни рад  
UDC 78.071:929 Puccini G.  
78.03

## Пучинијев откључани глобус- Пучинијеве хероине од Далеког истока до Дивљег запада

*Анстракт.* Иако је у писмима која је слао са својих многобројних путовања, наглашавао колико му тешко пада раздвојеност од куће и од свог родног места, Пучини је управо, захваљујући сталним посетама светским позорницама, имао прилике да види популарне комаде тог времена и да иде у корак са трендовима који су владали најзначајнијим позоришним сценама Европе и Америке. Тако је међу мноштвом његових савременика и он био освојен егзотизмом и оријентализмом, правцима који су муњевито стекли популарност у европској уметности. Као уметник с веома израженим осећањем за театар, одмах је проценио колико ће те „различитости“ у визуелном, а и у музичком смислу бити привлачне за публику, па су тако настале његове „егзотичне“ опере *Мадам Батерфлај*, *Девојка са Запада* и *Турандот*.

*Кључне речи:* Пучини, хероине, fin-de siècle, европски роман, Дивљи запад, Далеки исток

Крајем XIX века, како каже Гомбрих (1980), „ствараоци у свим областима уметности нашли су се у некој врсти креативног ћорсокака“ (Гомбрих, 1980: 184). Створила се потреба за нечим новим, још „ненасликаним“, „ненаписаним“. Тако се поново јавило интересовање за Далеки исток и „егзотични тренд“ који је муњевито освојио читаву Европу. Ниједна уметност није остала имуна на помодне трендове, а опера, као синтеза музичке, драмске и ликовне уметности је на тај начин обогаћена могућношћу да се „смести“ у сасвим нове и необичне дестинације, још невидјене пејзаже, да се извођачи одену у раскошне и егзотичне костиме, а композитору је на располагање стављено и богатство новог звучног колорита.

### *Појава егзотизма у европској књижевности*

Средином деветнаестог века роман у Енглеској најпре постаје најпопуларнији, а убрзо и најцењенији вид књижевног стваралаштва. Јачању уметничког дигнитета романа понајвише су допринели водећи викторијански писци „главног тока“, попут Дикенса (Charles Dickens), Текерија (William Makepeace Thackeray) и Џорџа Елиота (George Eliot, тј. Mary Ann Evans). Њима, дакако, припада и велики део заслуга за вртоглав пораст популарности романа као књижевне форме, али су тој популарности далеко више допринели писци забавних, махом авантуристичких романа. Једну од најважнијих новина у њима, истовремено и једну од најизразитије препознатљивих карактеристика представљала је склоност ка измештању радње у далека, егзотична поднебља. Узроци настанка тог новог вида „ескапизма“ могу се у основи свести на два фактора. Први је проистицао из велике експанзије знања о другим и другачијим световима, до које је дошло, захваљујући, пре свега, колонијалним освајањима. Други фактор је био психолошке природе и темељио се на засићености викторијанске публике романескним тематизовањем свакодневице, односно на жељи да се из често баналног материјализма епохе побегне у суштински различите светове.

Енглески роман је све до половине деветнаестог века био дубоко укореван у енглеску стварност и сводио се на њено мање или више маштовито и духовно подражавање. Негде од средине века, међутим, почиње „путовање у егзотику“, које је у променљивим видовима опстало све до данас. Писци попут Балантајна (Ballantyne), Стивенсона (Robert Louis Stevenson) или Киплинга (Rudyard Kipling) су својим романима *Корално острво*, *Острво с благом* и *Књига о џунгли* проширили постојеће мапе романсијерске имажинације и исцртали нове.

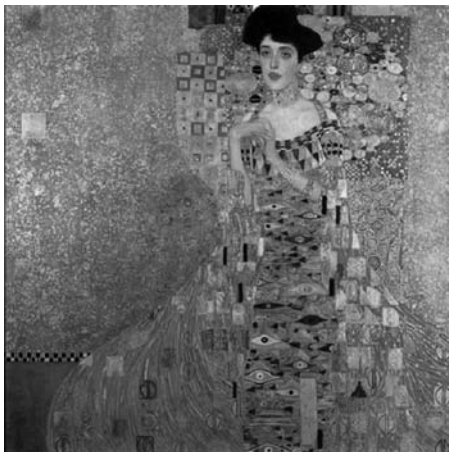
У француској литератури је било слично. Тежња за егзотичним била је све израженија и све више су се у романима дочаравале друге културе и непознате

земље, наравно, увек с нагласком на томе колико су све оне инфериорне у односу на западњачку културу. Осим у романима забавног и популарног жанра, и у интелектуалним и књижевним круговима се такође одомаћила идеја о егзотичном, а почела су и много чешће да се појављују дела која су настала из пишевог личног искуства с егзотичним земљама него само на основу њихових фантазија о далеким пределима. Самим тим почела су да имају карактер далеко интимнијег тона, јер је то био литерарни жанр који је директно проистекао из сазнања о животу у колонијама и у којем је протагониста—неретко сам аутор—сведочио о директном учешћу у конфликтним ситуацијама између западне културе и оријенталне „различитости“<sup>1</sup>.

### *Ликовне и примењене уметности*

Отварање ка свему што је имало примесе егзотичног је узело маха и у другим уметностима. На Светској изложби у Паризу 1867. први пут је представљен Јапан. Пет година касније, Светски сајам у Бечу осим технике и технологије из Јапана представља и уметничка дела, украсне предмете и уметничке рукотворине. Нарочито интересовање су изазвали павиљони посвећени вртларству с патуљастим дрвећем, мостићима и водопадима. Такође се појављују и вредни предмети од порцелана, керамике, лакираног дрвета, осликана свила. Домаћи сликари не пропуштају да искористе помодно интересовање за Оријенталне мотиве, па зато средња Европа постаје преплављена уметничким сликама са мотивима егзотичних женских фигура. Композиције тих слика не представљају аутентични Јапан, него тадашњу представу која о Јапану влада у Европи, па тако на платнима углавном доминирају егзотични пејзажи и детаљи који су плод маште уметника. Европски сликари не пропуштају да искористе велику опчињеност богатог слоја људи Оријентом, па настаје мноштво радова инспирисаних управо том темом. Аустријски сликари Оскар Кокошка (Kokoschka), Егон Шиле (Schiele) и Густав Климт (Klimt) сликају жене у кимонима, оријенталне параване, егзотичне чајанке и лепеце. Једна од најпознатијих слика које представљају моду јапанске естетике је Климтова слика *Адела Блох-Бауер I* из његове „златне“ фазе.

1 Више о томе видети укњизи Едварда Саида *Оријентализам*, која представља једно од кључних дела на које се позивају сви који озбиљније проучавају ту тему. У свом надалеко чувеном делу Едвард Саид нам предочава историју и природу ставова Запада према Истоку, дефинишући Оријентализам као снажну европску идеолошку творевину, као начин на који се писци и филозофи суочавају са „различитошћу“ источне културе, са њеним обичајима и веровањима.



Густав Климт - *Адела Блох-Бауер I*<sup>2</sup>

Творац импресионизма, француски сликар Клод Моне (Monet), такође не одолева овом тренду. Чувена је слика његове супруге у раскошном кимону, с лепезом у руци и с декорацијом у виду мноштва лепеза распоређених око ње.



Клод Моне-*Камил у кимону*<sup>3</sup>

2 <http://www.klimtgallery.org/>

3 [http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-\(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume\).html](http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume).html)

Литерарни жанр популарно-егзотичних новела је имао изузетно снажан утицај на француску оперу, трасирајући логичан пут од егзотичног романа до егзотичног либрета, што је у последњим деценијама века резултирало великим бројем опера које су се појавиле на сценама француских оперских кућа. Својим маштовитим, необичним и изразито колоритним инсценијама оне су увелико допринеле западњачкој романтичној и егзотичној слици о Оријенту, па и није чудно да су све, без изузетка, доживеле невероватан успех. Међу многим оперским ствараоцима ево само неколико композитора и њихових карактеристичних егзотичних дела: Жорж Бизе (Georges Bizet) - *Ћамиле*, *Ловци бисера*, *Кармен*; Камил Сен – Санс (Camille Saint- Saëns)-*Жута принцеза*, *Самсон и Далила*; Жил Масне (Gilles Massenet) –*Иродијада*, *Таус*; и Лео Делиб (Leo Delibes) *Лакме*.

Италијански композитори су у последњим деценијама XIX века подлегли општем тренду оријентализма и егзотизма који у музици насталој на подручју Италије и Аустрије и није био сасвим нов. Надовезао се на тзв.тренд „турских“ опера популарних у XVIII веку, као што су Моцартова *Отмица из Сараја* и Росинијеве опере *Мехмет II* и *Италијанка у Алжиру*, као имне друге. Пратећи помодно интересовање за све што потиче из Турске (одећу, намештај, слаткише) и заплети у операма су са европских дворова премештени у далеке земље, у калифове и султанове дворе и хареме.

### *Пучини-патриота и грађанин света*

Пучини је премашио границе Италије већ са својом трећом опером, *Манон Леско*, која је убрзо, након премијере, стекла интернационалну славу. Његова дела су почели да постављају на најпретижнијим оперским сценама широм Европе. Тако је и сам маестро почео да путује, пратећи припреме за премијерна извођења својих дела по светским престоницама. Своја путовања је неретко користио за обиласке тамошњих позоришта и упознавање с новим драмским комадима, па је на тај начин пронашао и већину драмских дела која су довољно потакла његову стваралачку енергију да на основу њих напише опере.

Дешавања Пучинијевих опера су била смештена широм земаљске кугле. Од његових дванаест опера, само три имају радњу која је смештена у Италију, „колевку опере“. *Тоска* се дешава у Риму, *Сестра Анђелика* је смештена у један самостан у Тоскани, а *Ђани Скики*<sup>4</sup> је лоциран у Фиренци 1299. године. Пет његових опера су писане на основу француских литерарних дела, од тога су четири и смештене у Француску (*Боеми*, *Манон Леско*, *Ластавица* и *Плашт*). Да се не помињу многа дела француске литературе, која је разматрао као теме за либрета својих будућих

<sup>4</sup> Пучинијева једина комична опера, чији либрето је настао на основу Дантеове *Божанствене комедије*



опера, па је на крају из различитих разлога одустао од њих. Није зато ни чудо да су Пучинија често називали италијански Масне, наводећи ту тврдњу као још један „доказ кривице“ од стране оних критичара који су га оптуживали за претерани интернационализам.<sup>5</sup>

*Преглед Пучинијевих опера по хронолошком реду*

| Година премијере | Наслов                                  | Место и време дешавања                       | Либретиста                                                                           | Хероина 1                | Хероина 2 |
|------------------|-----------------------------------------|----------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------|-----------|
| 1884.            | <i>Виле</i>                             | Црна шума, средњи век                        | Фердинандо Фонтана                                                                   | Ана                      |           |
| 1889.            | <i>Едгар</i>                            | Фландрија, 1302.                             | Фердинандо Фонтана                                                                   | Фиделија                 | Тиграна   |
| 1893.            | <i>Манон Леско</i>                      | Париз, затим пустиња у Луизијани             | Р.Леонкавало, Марко Прага, Доменико Олива, Ђузепе Ђакоза, Луиђи Илика, Ђулио Рикорди | Манон                    |           |
| 1896.            | <i>Боеми</i>                            | Париз, XIX век                               | Луиђи Илика, Ђузепе Ђакоза                                                           | Мими                     | Мизета    |
| 1900.            | <i>Тоска</i>                            | Рим                                          | Луиђи Илика, Ђузепе Ђакоза                                                           | Флорија Тоска            |           |
| 1904.            | <i>Мадам Батерфлај</i>                  | Нагасаки, Јапан                              | Илика, Ђакоза                                                                        | Ћо-Ћо-Сан                | Сузуки    |
| 1910.            | <i>Девојка са запада</i>                | Калифорнија у доба златне грознице           | КарлоЗангарини, Гуелфо Ћивинини                                                      | Мини                     | (Нина)    |
| 1917.            | <i>Ластавица</i>                        | Париз, француска ривијера                    | Ђузепе Адами                                                                         | Магда                    | Лизета    |
| 1918.            | <i>Плашт Сестра Анђелика Ђани Скики</i> | Париз, Сена Тоскана, самостан Фиренца, 1299. | Ђузепе Адами, Ћовакино Форцано                                                       | Ђорђета Анђелика Лаурета | (тетка)   |
| 1926.            | <i>Турандот</i>                         | Древни Пекинг                                | Ђузепе Адами, Ренато Симони                                                          | Турандот                 | Лиу       |

<sup>5</sup> Италијански музиколог Фаусто Торефранка (Fausto Torrefranca) је 1912. написао дело *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (Пучини и интернационална опера) у коме, осим што негира евидентне вредности његових дела, веома оштро напада Пучинија оптужбама за „феминизирање“ италијанске културе.

*Мадам Батерфлај*

Пучини је својој опери *Мадам Батерфлај* додао поднаслов *Јапанска трагедија*<sup>6</sup>. Ипак, ако узмемо у обзир да је то италијанска опера и да је настала из пера три Италијана<sup>7</sup> који никада нису посетили Јапан, питање је колико она заиста може бити „јапанска“? Њен настанак је био Пучинијев одговор на моду „јапанизма“ која је обузела целу Европу.

Усред свог рада на опери *Мадам Батерфлај* Пучини пише свом либретисти Луиђију Илики (Писса) да већ има мноштво музичког материјала, који су пријатељи са Истока, спремили за њега. Писмо је послато два дана пре представе на којој је извођено неколико Кабуки комада које је у Милану у оквиру своје европске турнеје извела Краљевска јапанска позоришна трупa (Japan Imperial Theatrical Company). Међу осталим изворима који су Пучинију служили да дочара локални колорит су и народне песме које му је у септембру 1902. певала Ојама Хисако, жена јапанског амбасадора у Италији, као и плоче популарне јапанске музике које му је амбасадор набавио. Постоје и његови документовани захтеви за јапанским песмама које ће користити у својој новој опери. Није желео да она буде само површни приказ Јапана као што је то била опера *Ирис* Пјетра Маскањија (Mascagni) у којој су јапански киднапери немаштовито названи Осака и Кјото. Такође је желео да избегне начин на који је Дејвид Беласко (Belasco) у својој драми приказао Јапанце, са говором који подразумева крајње поједностављен, пун грешака, помало и пародирани енглески језик.<sup>8</sup> Желео је да направи оперу која би приказивала „прави Јапан“, па се потрудио не само да упозна источњачку музику и обичаје, него и њене више него специфичне нормe понашања. Од првог момента кад уводи на сцену нежну Ђо-Ђо-Сан, Пучини нас уводи у неки тајанствен и далеки свет који наша, западњачка филозофија уопште не може да схвати. Једноставност с којом малена Јапанка прича о себи и о томе како је морала да игра као гејша да би забављала друге, као и понос са којим једно по једно вади из рукава свог кимона сву своју имовину уз одлично оркестрирану сцену представљања сваког детаља њеног овоземаљског „блага“, лепезе, огледалцета, лутки за молитву у којима се налазе душе предака је сцена на коју публика увек топло и емпатично реагује. Тако и појава Шарплеса у другом чину доноси један од најлепших и најтоплијих дуета целокупне оперске литературе. У његовом драматуршком обликовању исказано је и одлично познавање источњачких обичаја. Наиме, за разлику од западњачких норми понашања и опхођења, где је довољно разменити неколико

6 *Tragedia giapponese* (у преводу на српски језик, поднаслов је увек погрешно наведен као *Трагедија једне Јапанке*)

7 Либретисти су били Илика и Ђакоза, такође Италијани

8 „pidgin English“

конвенционалних реченица и одмах се може „прећи на ствар“, на истоку се такав начин опхођења сматра изузетно непристојним и потпуно неприхватљивим. То је и разлог зашто Ћо-Ћо-Сан четири пута прекида конзула у његовој намери да јој изложи разлог свог доласка. Први пут, питајући за здравље породице, други пут, хвалећи лепо време, затим нудећи га лулом, па након тога „америчким“ цигаретама. Читава сцена одаје Пучинијево сјајно познавање психологије, јер текст који Ћо-Ћо-сан изговара по својој лежерности потпуно одудара од усплахирености коју осликава музички текст који је потпуно у сагласју с њеним душевним стањем у том тренутку. Мала Јапанка и поред учтивих норми, одлагања озбиљног разговора и брбљања тривијалности којима упада конзулу у реч, гори од нестрпљења да чује шта се дешава с њеним „мужем“, јер у својој наивности верује да је међу њима склопљен прави брак и да ће јој се он вратити, не знајући да је она, Батерфлај, само уговором унајмљена, заједно с кућом и намештајем. Иако је опера доживела потпуни фијаско на премијери, касније је постала једна од најпопуларнијих опера на свету, па и данас, после више од сто година од свог настанка, не престаје да побуђује интересовање публике широм света.

### *Девојка са запада*

Боравећи 1907. године у Њујорку да би надгледао припреме за америчку премијеру опере *Мадам Батерфлај* у Метрополитен опери, Пучини је био у прилици да погледа извођења три Беласкова комада: *Мајстор за музику*, *Ружа са ранча* и *Девојка са златног запада*. Овај трећи, који је написао, продуцирао и режирао сам Дејвид Беласко, са великим успехом је извођен у старом Беласковом позоришту од премијере 1905. године и то чак 224 пута. Пучини, иначе уметник веома изоштреног театарског нерва, био је импресиониран раскошном и модерном продукцијом *Девојке са златног запада*. Одмах му је била визуелно интересантна и привукла га је својом необичношћу. Нарочит утисак је на њега оставило модерно решење сценографије на точкићима која је кратким замрачењем сале за само неколико тренутака уводила публику из рударског кампа у планини директно у бар под именом *Полка салун* чија је власница главна јунакиња Мини. Још више га је одушевила сцена у Мининој колиби за коју је коришћено неколико машина за производњу снега и ветра. Већ дуго је тражио погодну тему на основу које би написао нову оперу, али је био прилично неодлучан у одабиру, по свој прилици због болног искуства које му је донела неуспела премијера опере *Мадам Батерфлај* у Миланској скали 1904<sup>9</sup>. Био је веома заинтересован да погледа Беласков комад,

9 Микеле Ђирарди наводи да је Пучини у периоду између 1903. и 1907. разматрао више од тридесет различитих сижеа за своју следећу оперу (Girardi, 2000).

јер је осећао да има сличне позоришне афинитете као он.<sup>10</sup> Пошто је погледао комад и веома се загрејао за њега, вративши се у Лондон успео је да пронађе италијански превод. Након што га је прочитао, контактирао је Беласкоа и замолио га да преточи комад у форму либрета.



Енрико Карузо као Дик Џонсон – фотографија са премијере опере *Девојка са запада* (Метрополитен 1910)<sup>11</sup>

Чим је добио материјал, 1908. године, са својим либретистом Карлом Зангаринијем (Zangarini), почео је рад на новој опери *Девојка са запада* чија је радња била смештена у Калифорнију у време златне грознице. Као и увек, приступио је стварању новог дела веома студиозно. Прикупио је нов музички материјал, каубојске песме и индијанске успаванке и искористио их у дочаравању атмосфере. Био је то за њега један потпуно нови приступ опери, авантура која се дешава на Дивљем западу, стварање једног новог типа хероине какав се до тада није појављивао у његовим операма – жене која води салун и коцка се, окружена искључиво грубим копачима злата, жене која носи панталоне и са пушком у руци спасава свог вољеног од разуларене гомиле, спремне да га линчује. Мими (Minnie) је била сушта супротност нежној Мими, крхкој Батерфлај и страственој диви Тоски! А и сама сценографија представљала је потпуну новину и сушту

10 Погледавши комад *Мадам Батерфлај* у Лондону, такође Беласков, Пучини је остао затечен сјајним и до тада невиђеним ефектом игре светла на позорници. Сцена је представљала 14 минута тишине у којој је само игром светлости пропраћено целоноћно чекање Батерфлај и свитање дана. На основу тог снажног утиска је компоновао свој чувени троминутни хор „затворених уста“ којим се завршава II чин опере.

11 [http://www.fanciulla100.org/fan\\_virtualmuseum.html](http://www.fanciulla100.org/fan_virtualmuseum.html)

супротност сликању Париза, Нагасакија и Рима на сцени. Опера је у Америци доживела огроман успех, посвећене су јој странице и странице престижних дневних листова, али без обзира на првобитни топао пријем од стране европске публике, њена популарност у Европи није била дугог века, па се са ове стране океана прилично ретко изводи.



Пучинијев аутограф теме Мини са посветом Њујорк Тајмсу<sup>12</sup>

### *Турандот*

*Турандот* је дело у коме се Пучини први пут огледа у маниру „Гранд опере“, с велелепним хорским масовним сценама, с бајковитом монументалном сценографијом и раскошним источњачким костимима. Све то је у потпуној супротности са његовим целокупним дотадашњим опусом који је био фокусиран на мале људе и њихове велике љубави и патње. У свакој његовој опери су најбројније и најупечатљивије управо лирске сцене, док се у грандиозне хорске сцене до тада није упуштао. У писму упућеном пријатељу и либретисти Адамију (Adami) и сам каже: „Створен сам за мале ствари...“ цитирајући своју најдражу јунакињу, малу гејшу То-То-Сан<sup>13</sup>. Одабиром бајке за сјже своје опере, потпуно се удаљио од веризма. Одбацујући једну по једну тему за коју би се првобитно загрејао<sup>14</sup>, његов избор је на крају пао на *Турандот*<sup>15</sup>, комад италијанског писца Карла Гоџија (Carlo

12 [http://www.fanciulla100.org/fan\\_1910worldpremiere.html](http://www.fanciulla100.org/fan_1910worldpremiere.html)

13 „Noi siamo gente avevamo alle piccole cose...“ Батерфлај, дует, I чин

14 последња у низу је био роман Виктора Игоа *Звонар Богородичине цркве*

15 Бајка *Турандот* је обрађена у више наврата. Карл Марија фон Вебер (Weber) је 1813. написао музику за Шилерову (Schiller) адаптацију Гоџијевог комада, а међу неколико опера значајније су Туранда Антониа Базинија (Bazzini) из 1867. год. и Бузонијева (Busoni) *Турандот* из 1917.

Gozzi 1720-1806) чија је радња узета из персијске збирке бајки *Аранске ноћи*, а смештена је у Пекинг у древној Кини. Написан је као један од комада из Гоџијеве збирке фантастичних комедија у чијем саставу је био и комад *Заљубљен у три наранџе* на основу којег је Прокофјев написао своју оперу.

Та колекција венецијанских комедија дел арте (commedia dell'arte) је била директан одговор на популарне комедије Карла Голдонија (Goldoni). Гоџи и Голдони су водили јавну битку око драмских форми. Гоџи је био репрезент старије, „отменије“ форме ренесансне комедије дел арте, док је Голдони фаворизовао реалистичне комедије које су у то време биле веома популарне у Француској. Гоџијеве ликове из комедије дел арте (Brighella, Truffaldino, Pantelone, Tartaglia), Пучини је претворио у дворске министре с именима – Пинг, Панг и Понг не би ли добио на „аутентичности“ опере чија је радња смештена у древно Пекинг. То је прича о окрутној принцези леденог срца која од својих просаца захтева да дају одговор на три питања.<sup>16</sup> Казна је страшна – ко буде погрешио, макар само један одговор, биће му одрубљена глава. Угледавши принцезу, потпуно опчињен њеном лепотом, Калаф се ударцем у гонг пријављује као следећи просац. Одана робиња Лиу га моли да то не чини. Иако су елементи приче заједнички, начини на који комад третирају Гоџи и Пучини су потпуно различити. Пучини уместо татарске принцезе Аделме, омиљене робиње принцезе Турандот, уводи лик робиње Лиу. За разлику од Гоџијеве верзије, у којој Аделмау наступу љубоморе издаје Калафа, огорчена што он уместо да побегне с њом радије бира Турандот и поред могућности да при томе изгуби живот, у Пучинијевој верзији верна робиња Лиу чак ни под најстрашнијим мукама не одаје име свога господара, него радије сама себи одузима живот. Много је прича исплетено око тог лика. Већина биографа прихвата теорију да је лик Лиу маестро и створио да би га посветио несрећној служавци Дорији Манфреди, која је дигла руку на себе, не могавши да поднесе срамоту коју су јој наносиле тешке оптужбе Пучинијеве љубоморне супруге Елвире. Да све буде страшније, обдукцијом је утврђено да је несрећна девојка била невина и Елвира је осуђена на казну затвора. Уз помоћ веза и уз велику суму исплаћену породици Манфреди тужба је повучена и Елвира ослобођена, али су тај скандал и суђење месецима пунили ступце свих италијанских новина, што је условило један период застоја у компоновању. Многи аналитичари Пучинијевог дела иду толико далеко да приписују принцези Турандот Елвирине особине, окрутност и безосећајност. У сваком случају, у овом делу Пучини не само да је у лику Турандот направио лик који потпуно одступа од његовог доташњег сликања топлх и крхких хероина, него је направио и отклон од свог веристичког стваралачког приступа, одлазећи у сасвим другу крајност, у бајку.

<sup>16</sup> у свим културама, па и у нашој, у бајкама је увек потребно решити три задатка или три загонетке

Последње четири године свог живота Пучини је посветио стварању опере *Турандот*. Па ипак, није поживео довољно дуго да би успео да заврши своју једину „грандиозну“ оперу. У октобру 1924. је отишао у Брисел на операцију рака грла и у новембру је умро од срчаног удара. Након композиторове смрти опера је остала недовршена. Остале су само 24 скице за финални дует на основу којих је требало написати крај. Поставило се питање ко ће завршити оперу. После разматрања многобројних кандидата за тај незахвални посао, на крају су диригент и пријатељ Тосканини (Toscanini) и Пучинијев син Тонио заједно одлучили да то буде маестров ученик Франко Алфано (Alfano). На првом извођењу у Миланској скали, после сцене смрти робиње Лиу, Тосканини је прекинуо извођење и, поштујући Пучинијеву жељу, тихо се обратио публици речима: „Овде се опера завршава, на овом месту је маестро спустио своју палицу.“<sup>17</sup> Био је то опроштај од великог маестра, а уједно и опроштај од златне ере италијанске опере која се, по оцени свих историчара музике, завршила управо опером *Турандот*.

#### *Литература:*

Adami, Giuseppe and Puccini, Giacomo. (2008). *The Letters of Giacomo Puccini: Mainly Connected with the Composition and Production of His Operas*. Kessinger Publishing Rare Reprints.

Ashbrook, William and Powers, Harold. (1991). *Puccini's 'Turandot': the End of the Great Tradition*. (Princeton Studies in Opera) Princeton University Press.

Baragwanath, Nicholas. (2011). *The Italian Traditions & Puccini-Compositional Theory & Practice in Nineteenth Century Opera*. Bloomington. Indiana University Press.

Budden, Julian. (2002). *Puccini: His Life and Works*. Oxford University Press.

Berger, William. (2005). *Puccini Without Excuses: A Refreshing Reassessment of the World's Most Popular Composer*. Random House Digital.

Carner, Mosco. (1958). *Puccini: a Critical Biography*. Gerald Duckworth.

---

<sup>17</sup> *Турандот* је извођена у интегралној верзији са Алфановим завршетком тек од другог извођења, дан након премијере, све до 2002. године кад је Луђано Берио (Berio) написао нови завршетак опере. Од тада се изводи равноправно у те две верзије, али не престаје спор око тога која је верзија „аутентичнија“, тј. која више наликује Пучинијевом музичком рукопису.



- Dry, Wakeling. (1905). *Giacomo Puccini*. London & New York: John Lane.
- Edwards, Jeoffrey and Edwards, Ryan. (2003). *Verdi & Puccini Heroines*. The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Maryland, and Oxford.
- Fisher D., Burton.(2004). *Puccini Companion: The Glorious Dozen*.Florida:Opera Journeys Publishing, Miami.
- Girardi, Michele. (2000).*Puccini: His International Art*.Chicago: The University of Chicago Press.
- Gross, Arthur. “Return of the native: Japan in Madama Butterfly/ Madama Butterfly in Japan”, in: Cambridge Opera Journal, Cambridge, Cambrige University, Vol. 1, no. 2, Juli 1989.
- Legerman, David. (1962).*A Treasury of Opera Librettos*.New York: Doubleday&co, Garden city.
- Said, Edward. (1977). *Orientalism*. London: Penguin.
- Gombrih, E.H. (1980).*Umetnost i njena istorija*. Beograd: Nolit.
- Locke, P. R. (2009).*Musical Exoticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilson, Alexandra. (2007). *The Puccini Problem: Opera, Nationalism, and Modernity*. Cambridge University Press.
- Klimt, Gustav. The Complete Works, <http://www.klimtgallery.org/Portrait-Of-Adele-Bloch-Bauer-I.html>(17.II2015.)
- Monet, Claude Oscar,The Complete Works, [http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-\(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume\).html](http://www.claudemonetgallery.org/La-Japonaise-(or-Camille-Monet-in-Japanese-Costume).html) (13. II 2015.)
- Giacomo Puccini’s La Fanciulla del West 100th Anniversary of World Premiere, [http://www.fanciulla100.org/fan\\_1910worldpremiere.html](http://www.fanciulla100.org/fan_1910worldpremiere.html) (14. XII 2014.)

**Puccini's unlocked globe –  
Puccini's heroines from Far East to Wild West**

*Abstract.* Although in the letters he sent from his numerous journeys, he emphasised how difficult he was finding his separation from home and his birthplace, it was precisely for these frequent visits to world theatres that Puccini had an opportunity to see popular pieces of the time and keep pace with the trends of the most important stages in Europe and America. This is the reason Puccini, like many a contemporary, was captivated by Exoticism and Orientalism, the movements that became popular in European art with lightning speed. As an artist with an exquisite sense of theatre, he immediately realised how attractive to the audiences these “differences” would be, both in visual and music sense, and created his “exotic” operas *Madama Butterfly*, *La fanciulla del West* and *Turandot*.

*Key words:* Puccini, heroines, fin-de siècle, European novel, Wild West, Far East

**Елизабета Видицки**  
Универзитет у Новом Саду  
Академија уметности  
Департман музичке уметности

Стручни рад  
UDC 784.9:681.816

## **Примена клавира у процесу интонирања тонално лабилне и вантоналне мелодике у настави солфеђа**

*Анстракт.* Питање адекватне примене клавира са аспекта методике наставе солфеђа заиста је релевантно. Будући да је клавир присутан у готово свим музичким активностима, било да се примењује као основни извор звука –у виду хармонске пратње приликом вокалног репродуковања, или у некој другој активности, примени овог музичког инструмента треба приступити промишљено, и у методолошком смислу исправно.

У раду на тонално лабилној и вантоналној мелодици клавир се, као наставно средство, првенствено користи у својству клавирске пратње, односно, акордске подршке. У складу с тим, битно је размотрити у којим ситуацијама, на који начин и с којим циљем ће се клавир применити, као и указати на одређене аспекте који су од значаја за разумевање и прецизно интонирање оваквог типа мелодике.

*Кључне речи:* настава солфеђа, клавир, хармонски подтекст, интонативна подршка, тонално лабилна мелодика, вантонална мелодика

Развијање музичког слуха свих категорија један је од примарних циљева наставе солфеђа. У овом процесу, који траје читаво музичко школовање – од периода пре музичког описмењавања до завршетка академских студија, примена музичког инструмента је неопходна, и самим тим изузетно важна. Као универзални музички инструмент, у наставној пракси се најчешће користи клавир. Због својих карактеристика, од којих пре свега треба споменути велики звучни капацитет и темперовани систем, клавир се сматра најадекватнијим инструментом када је у питању рад на васпитавању музичког слуха. Осим тога, чињеница да је клавир истовремено мелодијски, ритмички и хармонски инструмент, даје му предност у односу на остале музичке инструменте<sup>1</sup>.

У педагогији солфеђа клавир се примењује првенствено у виду *хармонске*, тј. *акордске подршке* и *клавирске пратње*. Под *хармонском подршком* се подразумева спорадична примена акорада, у одабраним моментима у току вокалног репродуковања, а њена примарна функција је пружање интонативне помоћи. Друга врста пратње, тзв. *клавирска пратња*, подразумева лепо профилисану и стилски уобличену пратњу, која може бити приложена уз песму или мелодијски пример од стране њеног аутора, или је наставник може осмислити на основу његових личних музичких афинитета. Оба вида пратње се примењују, у складу с постављеним циљевима на часу – хармонска пратња се у настави знатно чешће примењује у односу на клавирску, а задатак наставника јесте да пажљиво промисли у којим ситуацијама ће се одредити за један, односно, други вид пратње. Осим тога, веома је битно да наставник, осим позитивног педагошког приступа и доброг познавања стручне материје, добро познаје остале музичке дисциплине (као што су хармонија, контрапункт и др.), као и да солидно влада клавирском техником и да буде вешт у осмишљавању клавирске пратње.

Функционално музичко мишљење<sup>2</sup> засновано на дурској и молској лествичној основи представља полазну тачку у раду на развијању музичког слуха.

- 1 Свакако, ово не искључује примену других музичких инструмената коју могу итекако да допринесу да настава солфеђа буде занимљива. Осим тога, у почетној фази рада на развијању музичког слуха не треба занемарити улогу наставниковог гласа, нарочито приликом илустровања одређеног мелодијског саджаја и преузимања интонације, будући да је ученицима потребно извесно време да се навикну на боју звука клавира.
- 2 Функционални начин музичког мишљења подразумева да се тон, интервал и акорд перципира пре свега на основу његове функционалне припадности, односно, места у лествици и тоналитету. За разлику од тога, код *интервалског начина музичког мишљења* тон, интервал и акорд се посматрају као самосталне акустичке појаве, а слушне представе о њима се изграђују искључиво на основу њихових акустичких карактеристика. Један од крајњих циљева наставе солфеђа је интеграција та два типа музичког мишљења, при чему се музички слух оспособљава да, у зависности од музичког материјала који треба да изведе, без потешкоћа активира и један и други.

У почетној фази рада, фонд акорада који се примењује у пратњи је ограничен на класични тоналитет<sup>3</sup>, с врло јасном тоналном афирмацијом. Када ученици интонативно овладају дијатоником, уводе се алтерације, затим модулације, а касније и друге лествице (модалне, лествице специфичне грађе итд.). С обзиром на то да крајњи циљ наставе солфеђа подразумева оспособљавање појединца да протумачи и изведе музику свих стилова и епоха, прелазак са тоналне на вантоналну мелодику представља логичан наставак ка остварењу овог циља. Рад на тонално лабилној и вантоналној мелодици на нашем простору се, према наставном програму, препоручује за академски узраст, на коме се очекује висок ниво развијености музичког слуха свих категорија.

Под *тонално лабилном мелодиком* подразумева се мелодијски ток у чијој структури није присутна јасна тонална афирмација, тј. чија мелодијска кретања и латентно хармонски односи у недовољној мери исказују тонални центар. Оваква мелодика углавном садржи кретања која на кратко асоцирају на одређену лествично-тоналну основу, али су неретко вишезначна, те се могу протумачити на различите начине.

*Вантонална мелодика*, с друге стране, подразумева мелодијско кретање ослобођено функционалне припадности било којој организованој тонској целини – лествици, или тоналитету. То не значи да овакав тип мелодике представља скуп насумице изабраних, неорганизованих тонских висина. Наиме, са психолошког аспекта, људски слух примајући сукцесивне звучне утиске непрестано врши упоређивање истих, и на тај начин ствара хијерархију тонских висина, што је у складу с акустичким законитостима, али је и резултат рада на развијању функционалног начина музичког мишљења. У складу с тим, вантонална мелодика представља специфичан вид тонске организације, у којој су присутни, пре свега, интервалски односи, али, у којој појава функционално организованих тонских група није у потпуности искључена.

У методици наставе солфеђа неопходно је диференцирати вантоналну и атоналну мелодику. Под атоналним музиком подразумева се пре свега музика XX века у којој се циљно избегава било каква тонална конотација (нпр. Музика заснована на техници додекафоније и интегралног серијализма). Акордске конструкције у атоналној музици су изразито дисонантне, а акорди терцне грађе се избегавају. Имајући то на уму, рад на вантоналној мелодици у настави солфеђа је, са аспекта релативног слуха, заступљенији и, свакако, примеренији, у односу на атоналну мелодику.<sup>4</sup>

3 Тј. тоналитет са стилским особеностима епохе класицизма.

4 Са даровитијим студентима који поседују високо развијен релативни слух или, пак, апсолутни слух је могуће радити и теже мелодијске примере, који излазе из оквира вантоналности, у којима се циљно избегавају било какве тоналне асоцијације.

Један од основних предуслова за прецизно интонирање *тонално лабилне мелодике* јесте адекватно тумачење мелодијске структуре, односно, њено аналитичко сагледавање. Интонирање „од тона до тона“ са методолошког аспекта је неприхватљиво, и у крајњој линији немогуће (са аспекта релативног слуха), па је, у складу са тим, приликом тумачења неопходно:

- уочити целине које се могу интонирати са ослоном на одређени тоналитет (у питању је, свакако, шири контекст тоналности који подразумева сублимацију слушних представа о различитим лествицама – дурским, молским, модалним, фолклорним и др, уз примерну алетрованих тонова итд; нпр. *in c*, *in Vi* сл.)<sup>5</sup>
- опазити и препознати мелодијске фрагменте као врсте (интервал, низ, акорд и др.)
- сагледати латентно-хармонски подтекст мелодије.

Након детаљне анализе мелодијске линије приступа се извођењу, а значај адекватне примене клавирске пратње може се сагледати управо у овом тренутку. Наиме, клавирска пратња има задатак да интонативно подржи вокално репродуковање, као и да одговарајућим одабиром акорада сугерише хармонски подтекст мелодије, и, уколико је мелодијска структура вишезначна, тј. може се тумачити на више различитих начина, елеминише остале могућности тумачења.

У следећој осмотактној целини (пр. бр. 1а и 1б), заснованој на тонално лабилној мелодици, клавиру је поверена улога тумача латентне хармоније. С обзиром на неодређеност, тј. тоналну вишезначност мелодије, дате су две верзије хармонизације, те је, у складу са тим, приликом интонирања и њена перцепција другачија.

---

5 У даљем тексту ће се појам тоналитета и тоналности користити у оваком, ширем контексту.

Пример бр. 1а

*Dolce* (♩. = 40)

Е. Видицки

3

6

*mf*

*mp*

*cresc.*

*rit.*

*p*



Пример бр. 16

*Dolce* (  $\text{♩} = 40$  ) Е. Видицки

The musical score is written for a voice and piano. It is in 4/4 time and the key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked *Dolce* with a quarter note equal to 40 beats per minute. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line starting with a half note, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment starts with a half note chord. The second system shows the vocal line continuing with a melodic phrase, and the piano accompaniment with chords. The third system shows the vocal line ending with a half note, and the piano accompaniment with chords. Dynamics include *mf*, *mp*, and *cresc.* Tempo markings include *rit.* and *a tempo*.

Следећи пример (пр. бр.2) представља фрагменат мелодијске етиде из актуелног уџбеника за солфеђо *Интонација*, аутора Боривоја Поповића.<sup>6</sup> Будући да је такође заснована на тонално лабилној мелодици, извођењу етиде би требало да претходи детаљна анализа – рашчлањивање тонске структуре, што подразумева дефинисање мелодијских елемената и целина који се могу интонирати у оквиру једне тоналне сфере, на основу функционалног начина музичког мишљења, као и фрагмената који не подлежу законитостима тоналног кретања, који ће се интонирати уз помоћ интервалског начина музичког мишљења. Као што је речено, приликом осмишљавања мелодијских покрета веома је значајно уважити латентну хармонију: прва два такта етиде се, упркос некарактеристичном почетку (октавни скок на III лествичном ступњу), могу одслушати *in g*, што је сугерисано у клавирској пратњи.

Иако је један од основних задатака клавирске пратње интонативна подршка, да не би дошло до „пасивизације“ музичког слуха, што подразумева потпуну зависност од пратње, на вишем ступњу музичког школовања пратња може да буде редукована – осмишљена тако да оставља простор за самостално интонирање и осмишљавање мелодијских целина. На пример, акорд у првом такту пратње је циљно изостављен, како би студенти на основу задате интонације (тона *b*) озвучили почетни тоналитет. У 5. такту је у пратњи изостављена терца акорда, како би се оставио простор за озвучавање дурског сектакорда, а потом и скока у *d2*, који се перципира у датом тренутку као елеменат мутације.

---

6 Поповић, Б. (1992). *Интонација*. Београд: Универзитет уметности у Београду.

Пример бр. 2

Б. Поповић  
Е. Видицки

*Andante*

*mf*

*mf*

*cresc.*

*cresc.*

итд.

Иако не подлеже принципима тонално-функционалне организације, *вантонална мелодика*, као што је већ раније напоменуто, представља организовани мелодијски ток, где је повезивање тонских висина и довођење истих у међусобне односе приликом интонирања од кључног значаја. Зато од почетка рада у оквиру вантоналне мелодике треба инсистирати на детаљном тумачењу мелодијске структуре према могућем хармонском подтексту и сугерисати памћење и репродуковање појединих интервала као саставних делова тонских комплекса – акорада, у односу на њихове акустичке карактеристике, као и, тамо где је то могуће, функционална обележја. Приликом интонирања таквог типа мелодике, музички слух „користи“ и функционални и интервалски начин музичког мишљења, а улога клавира у том процесу је да прати мелодијску линију и, сугерисањем хармонског подтекста, каналише мелодијски слух ка најлогичнијим решењима.

Следећи пример (пр. бр.3), преузет из збирке *Solfeggio I* Беате и Натка Девчића<sup>7</sup>, намењен је студентима високих школа са циљем утврђивања интервала чисте кварте. Клавирска деоница у дисканту у потпуност прати мелодијску линију и тиме представља интонативни ослонац приликом интонирања. Одабир хармонских средстава у инструменталној пратњи при појави интервала чисте кварте у вокалној деоници је занимљив и веома промишљен, те су евидентне следеће ситуације:

- тонови чисте кварте улазе у склоп консонантних трозвука као квинтни и основни тон (3. и 14. такт - први и други тактов део), чак, на кратко, са тоналном афирмацијом (у смислу тоничне функције)
- тонови интервала кварте (почетни такт етиде) недвосмислено се везују за лествичну функцију I и IV ступња, пошто су у пратњи подржани акордом тоничне и субдоминантне функције
- тонови узлазних чистих кварта (7. и 9. такт – прва два тактова дела, крај 16. и почетак 17. такта, 19. и 20. такт итд.) испољавају се, на тренутак, као функционална веза, доминанта – тоника (с обзиром да је први акорд дисонантног звучања)
- узлазне (две) кварте у мелодији (11. и 12. такт) су хармонизоване четворозвучима који се смењују по принципу елипсе (с применом алтерованог акорда хроматског типа).

7 Девчић Б. и Н. (1979). *Solfeggio, svezak I, Intervali (vježbe i studije)*. Загреб: Музичка академија.

Пример бр. 3

*Andante* (♩ = 72)

Б. и Н. Девичић

The musical score is written for voice and piano. It begins with a tempo marking of *Andante* and a metronome indication of 72 quarter notes per minute. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-6) shows the vocal line and piano accompaniment, with a piano (*p*) dynamic marking. The second system (measures 7-12) continues the vocal line and piano accompaniment, with mezzo-forte (*mf*) dynamic markings. The third system (measures 13-18) concludes the piece, with piano (*p*) dynamic markings. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clef).

Осим дидактичких циљева које испуњава, примена лепо обликоване клавирске пратње у великој мери ће обогатити наставу солфеђа, и допринети естетском доживљају. Примери као што је овај (пр. бр.3)<sup>8</sup>, у том смислу превазилазе инструктивну димензију, те их је пожељно често користити у настави.

У следећем примеру (пр. бр.4), који је заснован на вантоналној мелодици, клавирску пратњу сачињавају акорди који се налазе у терцном сродству (дијатонском, хроматском и скривеном). Иако акорди у пратњи у потпуности прате мелодијску линију, за разлику од претходног примера, дискант пратње је слободније конципиран. Наиме, методолошки је сасвим оправдано да у извесним моментима пратња омета вокално репродуковање, јер се тиме потенцира самосталност у извођењу, односно, избегава „пасивизација“ мелодијског слуха.

<sup>8</sup> Пратњу је креирао хрватски композитор, пијаниста и музички педагог Натко Девчић.

Пример бр. 4

Е. Видицки

The musical score is written for a voice and piano. It consists of four systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The time signature is 8/8. The key signature has one sharp (F#). The dynamics are marked as *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), and *rit.* (ritardando). The score ends with a double bar line and repeat dots.



Мелодијске примере засноване на вантоналној мелодици је на академском нивоу могуће осмислити и тако да се у мелодији, а нарочито и пратњи, циљно избегне било каква тонална конотација. Следећи пример (бр. 5) представља фрагменат мелодијске етиде која је засновна на целостепеној лествици. Приликом интонирања, музички слух се ослања пре свега на интервалски начин музичког мишљења, а пратња је заснована на дисонантним акордима слободније структуре.

Пример бр. 5

*Lento* (♩ = 55)

The musical score is written for a single melodic line and piano accompaniment. The tempo is marked *Lento* with a quarter note equal to 55 beats per minute. The key signature has one sharp (F#). The melody begins with a series of eighth notes, followed by a triplet of eighth notes, and then a series of quarter notes. The piano accompaniment consists of a series of chords, some of which are triplets. The score includes dynamic markings such as *f*, *mp*, *a tempo mp*, *cresc.*, *decresc.*, and *rit.*. There are also performance instructions like *Pea* and *rit.* in the piano part. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 5. The melody in the second system includes a triplet of eighth notes and a series of quarter notes. The piano accompaniment in the second system includes a series of chords, some of which are triplets. The score ends with a double bar line.

Вешто осмишљена клавирска пратња, односно, акордска подршка ће приликом вокалног репродуковања јасно указивати на тонске структуре које се могу репродуковати у оквиру одређених мелодијско-хармонских целина, а применом хармонски шаролике и креативно осмишљене пратње се истовремено непосредно утиче на развој хармонског слуха. Применом таквих и сличних примера у настави солфеђа студентима се сугерише да у процесу вокалног репродуковања уважавају хармонски подтекст мелодије, као и да активирају хармонски слух, који представља битан фактор прецизне интонације, како тоналне, тако и тонално лабилне, али ивантоналне мелодике.

*Закључак:*

С обзиром на то да је клавир, као очигледно средство, заступљен у готово свакој музичкој активности, његова улога у процесу развијања музичког слуха је од суштинске важности: промишљена примена клавира ће, са једне стране, бити од значаја у смислу доживљавања и опажања различитих музичких појава, и допринети да знања буду трајна, док ће прекомерна употреба тог музичког инструмента, с друге стране, имати за резултат недовољно развијен музички слух, односно, његову „пасивизацију“.

У раду на тонално лабилној и вантоналној мелодици значај адекватне примене клавира се може сагледати с неколико аспеката:

- са аспекта мелодијског слуха, клавирска пратња подразумева интонативну подршку, пратећи мелодију и каналишући музичко мишљење у складу с латентно-хармонским подтекстом
- са аспекта хармонског суша, присуство пратње је од прворазредног значаја, у смислу могућности примене широког спектра хармонских средстава, који ће допринети обогаћењу фонда хармонско-слушних представа
- са аспекта емоционалног доживљаја ученика, односно, студената, примена лепо обликоване и стилски уобличене клавирске пратње додаће квалитет настави солфеђа, и учинити да буде занимљивија

У том смислу се наглашава значај адекватног методолошког приступа наставника солфеђа, као и креативност истих у осмишљавању интересантне, као и стилски и жанровски разнолике клавирске пратње.

*Литература:*

Васиљевић, Зорислава. (1983). *Методика наставе солфеђа II*. Београд: Универзитет уметности у Београду.

Девчић, Беата и Натко. (1979). *Solfeggio, svezak I, Intervali (vježbe i studije)*. Загреб: Музичка академија.

Деспић, Дејан. (1997). *Теорија музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Деспић, Дејан. (1997). *Хармонија са хармонском анализом*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Јовчић, Ливија. (2010). *Минијатуре за солфеђо*. Нови Сад: Л. Јовчић.

Јовчић, Ливија. (2004). *Улога и значај хармоније и хармонског мишљења у процесу перцептирања и репродуковања једногласних мелодија*. (магистарска теза). Нови Сад.

Кршић-Секулић, Весна. (1990). *Клавијр као наставно средство у педагогији солфеђа*. Београд: Факултет музичке уметности.

Пантовић, Љиљана и Кршић-Секулић, Весна. (1996). *Функционалност интервала и акорада*. Београд: Marcompanу.

Поповић, Боровоје. (1992). *Интонација*. Београд: Универзитет уметности у Београду.

Радичева, Дорина. (2000). *Методика комплементарне наставе солфеђа и теорије музике*. Цетиње, Нови Сад: Музичка академија, Академија уметности.

Радичева, Дорина. (2008). *Увод у методику наставе солфеђа*. Нови Сад: Универзитет у Новом Саду, Академија уметности.

### **Piano in the intonation process of tonally unstable and non-tonal melodies in teaching Solfège**

*Abstract.* The question of utilising the piano from the aspect of Solfège teaching methodology is indeed a relevant one. Since the piano is present in almost all music activities, whether it is used as a primary source of sound, i.e. as a harmonic accompaniment to vocal reproduction, or in any other activity, the use of this musical instrument should be approached with great consideration, and methodologically correct.

In practising tonally unstable and non-tonal melodies, piano, as a teaching tool, is primarily used as piano accompaniment, i.e. as chord support. Thus, it is important to consider the situations, ways and aims of the use of piano, as well as to point to certain aspects relevant to understanding and accurate voicing of these types of melody.

*Key words:* tonally unstable melody, non-tonal melody

# **PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD**

*Pregled pripremile:* Kristina Kovač, Kristina Koprivšek i Bojana Borković  
Služba za organizaciju, marketing i međunarodnu saradnju

## **OKTOBAR 2013.**

### **KONCERTNA SEZONA U MULTIMEDIJALNOM CENTRU AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, oktobar–decembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan

Realizacija projekta *Koncertna sezona u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti* nastavljena je u školskoj 2013/2014. godini, pri čemu je do kraja 2013. održano ukupno pet koncerata:

- Laura Levai Aksin, flauta i Iris Kobal, klavir (10. oktobar 2013);
- Gudački kvartet TAJJ - Aleksandra Krčmar Čulibrk, violina; Jovanka Mazalica, violina; Jelena Filipović, viola i Timea Kalmar, violončelo – sa gostima – Adam Radetić, saksofon i Milan Novaković, glumac (7. novembar 2013);
- Sax Solo & Electronica – Gordan Tudor (3. decembar 2013);
- Rita Kinka, klavir (12. decembar 2013);
- Marko Josifoski, violina i Milan Miladinović, klavir (21. decembar 2013).

Projekat je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

### **SVEČANO URUČENJE DIPLOMA**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 11. oktobar 2013.**

U Multimedijalnom centru Akademije umetnosti održana je promocija diplomaca. Diplome su svečano uručene generacijama studenata koje su osnovne akademske studije upisale 2006. i 2007. godine, kao i studentima koji su master studije upisali 2006, 2007, 2008, 2009. i 2010. godine.

### **IZLOŽBA „MASTERI“**

**Kulturni centar Novog Sada, 14. oktobar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Bosiljka Zirojević Lečić, vanr. profesorka, šefica Departmana likovnih umetnosti

Nakon postavljanja izložbe „Masteri“ (školske 2012/2013. godine) u Kulturnom centru Novog Sada Akademija je iste večeri, u znak protesta zbog cenzurisanja jednog rada od strane direktora Kulturnog centra Andreja Fajgelja, skinula celu postavku. Događaj je u narednim danima izazvao veliku medijsku pažnju kao i brojne reakcije kako umetnika tako i društvene zajednice uopšte.

### **PROJEKAT ARTORIUM**

#### **UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA POZORIŠNOM FESTIVALU U BANSKOJ BISTRICI**

**Banska Bistrica (Slovačka), 17–20. oktobar 2013.**

Studenti master studija studijskog programa *Gluma na srpskom jeziku* u klasi prof. Ljuboslava Majere i prof. Predraga Momčilovića gostovali su na međunarodnom festivalu pozorišnih škola *Projekt Artorium* u Banskoj Bistrici (Slovačka), u organizaciji tamošnjeg Fakulteta dramskih umetnosti Akademije umetnosti. Izveli su predstavu *Mravljí metež* Aleksandra Popovića u režiji prof. Majere i prof. Momčilovića. Troškove puta i boravka studenata u potpunosti je pokrila Akademija umetnosti u Banskoj Bistrici.

#### **SVEČANA PROMOCIJA PRVOG BROJA ZBORNIKA RADOVA AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 29. oktobar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** prof. dr Vesna Krčmar

U Multimedijalnom centru Akademije umetnosti održana je promocija *Zbornika radova Akademije umetnosti* (glavni urednik prof. dr Vesna Krčmar). U *Zborniku* je predstavljeno bogato i raznoliko delovanje Akademije, a događaj je bio utoliko značajniji što se ova publikacija pojavila u 39. godini postojanja Akademije.

Projekat su podržali Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine i Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

### **NOVEMBAR 2013.**

#### **PROSLAVA 10 GODINA RADA KATEDRE ZA AUDIOVIZUELNE MEDIJE**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 4. novembar 2013.**

Katedra za audiovizuelne medije proslavila je 10 godina rada. Svečanosti su prisustvovala brojne zvanice iz javnog života grada Novog Sada, partneri i saradnici Akademije, bivši i sadašnji studenti studijskih programa koji se izvode u okviru ove Katedre. U ime domaćina goste je pozdravio prof. Siniša Bokan, prodekan, a poseban značaj postojanja ove Katedre istakao je u svom obraćanju gđin Slaviša Grujić, potpredsednik Vlade AP Vojvodine i pokrajinski sekretar za kulturu i javno informisanje.

**GOSTOVANJE KVARTETA AMERNET (SAD) NA AKADEMIJI UMETNOSTI  
Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 5. novembar 2013.**

Kvartet Amernet iz Sjedinjenih Američkih Država u sastavu: Misha Vitenson – violina; Marcia Littley – violina; Michael Klotz – viola i Jason Calloway – violončelo, održao je radionicu *Savremena muzika za kvartete – kritičko čitanje s lista muzike pisane za kvartete* za studente Akademije i koncert za širu publiku. Na koncertu, uz Amernet kvartet, nastupila je pijanistkinja Katarina Pipović Mišić.

Gostovanje kvarteta Amernet na Akademiji umetnosti u Novom Sadu realizovano je u saradnji sa MAP – Music Art Project iz Beograda.

**GODIŠNJI KONGRES EVROPSKE ASOCIJACIJE MUZIČKIH AKADEMIJA/  
FAKULTETA (AEC)**

**Palermo (Italija), 7–10. novembar 2013.**

Dekan Akademije prof. Zoran Krajišnik prisustvovao je Godišnjem kongresu i Generalnoj skupštini AEC-a koja je održana na Konzervatorijumu „Vinčenco Belini“ u Palermu. Tom prilikom ostvareni su brojni kontakti s institucijama kao što su Konzervatorijum iz Trsta i Departman za muziku Norveškog univerziteta za nauku i tehniku u Tronhejmu. Akademija umetnosti Novi Sad član je ove asocijacije dugi niz godina.

**A-FEST**

**Majstorski kurs klavira Kemala Gekića i Festival studenata Departmana muzičke umetnosti**

**Akademija umetnosti, Petrovaradinska tvrđava, 11–14. novembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan

Akademija umetnosti organizovala je Intenzivni majstorski kurs klavira, koji je održao renomirani pijanista i dugogodišnji profesor Akademije – Kemal Gekić.

**Akademija umetnosti, 12–22. novembar 2013.**

U okviru Festivala studenata Departmana muzičke umetnosti realizovano je ukupno devet koncerata studenata Akademije umetnosti kao i gostiju – studenata Muzičke akademije u Sarajevu, Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju, Fakulteta umetnosti u Nišu i Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Festival je započeo otvaranjem izložbe „Swing de Paris“, organizovane u saradnji sa Francuskim institutom u Srbiji, Ogranak u Novom Sadu. Program Festivala obuhvatio je i šest predavanja i jednu radionicu za decu.

Projekat je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

## **BORAVAK FULBRAJTOVOG STIPENDISTE AARONA LANDSMANA (SAD) U SRBIJI**

**Akademija umetnosti, 15-30. novembar 2013.**

Aaron Landsman, dramski pisac i gostujući profesor iz SAD, održao je niz predavanja studentima Dramaturgije kao i jedno predavanje otvoreno za širu publiku.

## **PROSLAVA 20 GODINA POSTOJANJA STUDIJA ETNOMUZIKOLOGIJE Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 20. novembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** prof. dr Nice Fracile, šef Katedre za muzikologiju i etnomuzikologiju

Katedra za muzikologiju i etnomuzikologiju proslavila je 20 godina rada i postojanja studija Etnomuzikologije. Program u izvođenju studenata etnomuzikologije i saradnika Katedre realizovan je u okviru Festivala studenata Departmana muzičke umetnosti A-FEST. Master akademske studije Etnomuzikologije unapređuju se u okviru Tempus projekta InMuSWB (2011-2014).

## **NABAVKA MUZIČKOG INSTRUMENTA**

Akademija umetnosti je nabavila bariton saksofon od firme „Vincero“ iz Ljubljane (sa specijalnim popustom). Instrument je nabavljen uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine.

## **PRVI FESTIVAL STUDENTSKOG POZORIŠTA**

**Novi Sad, 28. novembar – 2. decembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan

Akademija umetnosti je inicirala i organizovala prvi Festival studentskog pozorišta na kome se okupilo osam dramskih fakulteta/akademija iz regiona (Ljubljana, Zagreb, Sarajevo, Cetinje, Skoplje, Beograd, Rijeka, Novi Sad) koje su u četiri dana festivala prikazale deo svoje pozorišne produkcije. Program je realizovan u saradnji sa Srpskim narodnim pozorištem. Projekat su podržali Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine i Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada. Gdin Slaviša Grujić, pokrajinski sekretar za kulturu i javno informisanje, zvanično je otvorio festival.

## **DECEMBAR 2013.**

**TEMPUS PROJEKAT „StudAVP – Development of higher education and society by creating a collaborative environment in the field of arts and media through regional student partnership in production of audio/video content“ (2013 – 2016)**

**Trajanje projekta: 1. decembar 2013 – 30. novembar 2016.**

**Rukovodilac projekta:** mr Olivera Gračanin, vanr. prof.



Projekat je osmišljen na način da unapredi obrazovni proces studenata i da ih poveže s profesionalnim medijskim okruženjem, prevashodno televizijom i radijem. Stvarajući posebnu sinergiju između medijskih kuća i obrazovnih ustanova, projekat planira da uspostavi nove puteve komunikacije i mogućnosti za studente i bivše studente, da nauče i steknu praktičnija iskustva te da se medijskim kućama predstavljaju kao potencijalni budući zaposleni. Projekat je u skladu s evropskom strategijom 2020, Strateški okvir za evropsku saradnju u obrazovanju i obuci unutar bolonjskog procesa.

## **MUZIČKI MARATON POVODOM OBELEŽAVANJA GODIŠNJICA VELIKIH KOMPOZITORA**

**RAHMANJINOV – PROKOFJEV – PULANK**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 6. decembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Iris Kobal, red. profesorka, šefica Departmana muzičke umetnosti

Muzički maraton povodom obeležavanja godišnjica kompozitora Sergeja Rahmanjinova, Sergeja Prokofjeva i Fransisa Pulanka obuhvatio je tri koncerta. Na prva dva, dela ovih kompozitora izvodili su studenti, dok su na trećem nastupili saradnici Departmana muzičke umetnosti Robert Lakatoš – violina; Marko Miletić – violončelo i Valentina Nenaševa – klavir.

Muzički maraton je realizovan kao nastavak aktivnosti Festivala studenata Departmana muzičke umetnosti A-FEST.

## **KONCERT SIMFONIJSKOG ORKESTRA AKADEMIJE UMETNOSTI, VOJVODANSKOG MEŠOVITOG HORA I MEŠOVITOG HORA AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Sinagoga, 8. decembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan

Orkestrom i horovima dirigovao je prof. Andrej Bursać. Kao solisti su nastupili Darija Olajoš Čizmić (sopran) i Vasa Stajkić (bariton). Nastup Mešovitog hora Akademije umetnosti za koncert pripremio je docent Božidar Crnjanski.

Koncertu su prisustvovali i dekani odnosno predstavnici muzičkih akademija, partnera u pripremi projekta *Odjeci glazbenog prijateljstva*. Projekat su podržali Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada i Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

## **MEĐUNARODNA IZLOŽBA KVARNER ISPOD I IZNAD POVRŠINE MORA I VENECIJA**

**SPC Vojvodina, 10. decembar 2013.**

Međunarodna izložba *Kvarner ispod i iznad površine mora i Venecija* otvorena je u

SPC „Vojvodina“, uz prisustvo Valentine Šarčević, opunomoćene ministarke Ambasade Republike Hrvatske u Beogradu.

#### **ČETVRTO SVETSKO BIJENALE STUDENTSKE FOTOGRAFIJE**

**Srpsko narodno pozorište, 11. decembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** dr Dubravka Lazić, vanr. prof, prodekan za umetnički rad  
Četvrto svetsko bijenale studentske fotografije je zvanično otvorio gđin Slaviša Grujić, pokrajinski sekretar za kulturu i javno informisanje, u holu Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu. Projekat je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

#### **PREDAVANJE LAND ART – DEFINICIJA, ISTORIJSKI PREGLED, ISKUSTVA Akademija umetnosti, 11-12. decembar 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Dragan Živančević, red. prof.

Nikola Simanić, docent Fakulteta vizuelnih umjetnosti u Podgorici, održao je predavanje pod nazivom *Land art – definicija, istorijski pregled, iskustva*, koje je realizovano u okviru projekta *Panonski put umetnosti – osnaživanje saradnje i umrežavanje visokoobrazovnih institucija na području umetnosti i ekologije*.

#### **ČETVRTI SHORTZ – INTERNACIONALNI FESTIVAL KRATKOG VIDEA I FILMA**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 13-15. decembar 2013.**

**Rukovodioci projekta:** mr Dragan Živančević, red. prof.

U okviru SHORTZ – Internacionalnog festivala kratkog videa i filma prikazano je više od 20 kratkih filmova i video-radova domaće i strane produkcije pod objedinjenim nazivom *Mala prodavnica socijalnih strahota*. Festival je obuhvatio i 3D radionicu za studente Akademije umetnosti. Poslednjeg festivalskog dana studenti Departmana dramske umetnosti, studijski program Produkcija u audio-vizuelnim medijima, realizovali su interaktivni bioskop. Na inicijativu i u organizaciji Katedre za nove likovne medije, projekat je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

#### **POSETA PREDSTAVNIKA MOSKOVSKE ŠKOLE NOVOG FILMA**

**Akademija umetnosti, 16. decembar 2013.**

Akademiju umetnosti posetili su predstavnici Moskovske škole novog filma (Moscow School of New Cinema). Goste je predvodio prof. Ilja Šerstobitov, dekan Moskovske škole, a ispred domaćina sastanku su pristustvovali prof. Aleksandar Davić i prof. Silard Antal. Razmatrane su mogućnosti saradnje te dve ustanove.

## **POZORIŠTE PROMENA – SCENA MLADIH UMETNIKA**

### **Akademija umetnosti, tokom 2013.**

**Rukovodilac projekta:** mr Vesna Ždrnja, vanredna profesorka, šefica Katedre za glumu  
Projekat je relizovan tokom cele 2013. godine javnim izvođenjem ispitnih predstava studenata glume i režije. Predstavljene su ispitne i diplomatske predstave studenata svih godina osnovnih studija glume na srpskom i mađarskom jeziku i osnovnih studija režije, u klasama: prof. Jasne Đuričić, prof. Borisa Isakovića, prof. Ljuboslava Majere, prof. Nikite Milivojevića, prof. Đerđa Hernjaka, prof. Šandora Lasla i prof. Aleksandra Davića.  
Projekat je podržao Pokrajinski sekretarijat za kulturu i javno informisanje AP Vojvodine.

### **JANUAR 2014.**

## **GOSTOVANJE PROF. DR ALEŠA NAGODEA (TEMPUS PROJEKAT INMUSWB)**

### **Akademija umetnosti, 14–18. januar 2014.**

**Rukovodilac projekta:** dr Ira Prodanov Krajišnik, van. profesorka

Dr Aleš Nagode, profesor Filozofskog fakulteta Univerziteta u Ljubljani (Departman za muzikologiju), održao je četiri predavanja iz muzikologije. Gostovanje je realizovano u okviru Tempus projekta InMuSWB (2011-2014).

## **IZLOŽBA UMETNIKA IZ SRBIJE U ŠVAJCARSKOJ**

### **Ženeva, Galerie Nest, 28. januar – 9. februar 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Bosiljka Zirojević Lečić, van. profesorka, šefica Departmana likovnih umetnosti

Akademija umetnosti i Muzej savremene umetnosti Vojvodine bili su partneri na projektu, u okviru koga su Galerija „Bel Art“ i Fondacija „Mali princ“ iz Novog Sada organizovale izložbu savremene srpske umetnosti u Ženevi. Izložba pod nazivom *Srbija 2013, kulturno bekstvo: ka boljem svetu* obuhvatila je, između ostalih, radove umetnika Milana Blanuše, Bosiljke Zirojević Lečić, Stevana Kojića, Ljubeta Vučinića, Borisa Lukića, Aleksandra Bunčića i Jelene Bulajić.

Prezentacija projekta u Novom Sadu održana je dana 21. februara, u Galeriji „Bel art“.

### **FEBRUAR 2014.**

## **KONCERT STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI U BEOGRADU**

### **„MUZIKA BETOVENA“**

**Kulturni centar Beograda, 17. februar 2014.**

Na koncertu u galeriji Artget Kulturnog centra Beograda nastupili su studenti Uglješa Brkljač, klavir; Nikola Jančić, klarinet; Vladimir Bogdanović, violončelo; i Natalija Mijović, klavir.

## **GOSTOVANJE PROF. MINDAUGASA URBAITISA (TEMPUS PROJEKAT INMUSWB)**

**Akademija umetnosti, 18–21. januar 2014.**

**Rukovodilac projekta:** dr Ira Prodanov Krajišnik, van. profesorka

Kompozitor Mindaugas Urbaitis, profesor Litvanske akademije za muziku i pozorište u Vilnjusu (Litvanija) održao je tri predavanja posvećena litvanskoj muzici i njegovom vlastitom stvaralačkom opusu. Gostovanje je realizovano je u okviru Tempus-projekta InMuSWB (2011-2014).

## **GOSTOVANJE STUDENATA DEPARTMANA MUZIČKE UMETNOSTI U HRVATSKOJ**

**Pula, 21. februar 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan

Studenti Departmana muzičke umetnosti Akademije umetnosti održali su koncert na Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, na kome su nastupili: Radica Đedović, violina; Igor Subotin, violina; Tanja Radulović, violina; Georg Šefer, viola; Irena Josifoska, violončelo; Ela Banković, klavir, i Filip Milisavljević, klavir.

## **OTVORENA KATEDRA CENTRA ZA ISTRAŽIVANJE UMETNOSTI AKADEMIJE UMETNOSTI**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, februar–maj 2014.**

**Rukovodilac projekta:** prof. dr Živko Popović, prodekan za naučno-istraživački rad  
U okviru *Otvorene katedre* Centra za istraživanje umetnosti Akademije umetnosti u Novom Sadu održana je serija predavanja posvećena aktuelnim istraživanjima u umetnosti:

- Dr Radovan Popović: *Umetnost kao načelo i norma – teorija umetnosti u doba klasicizma* (24. februar 2014);
- Dr Radovan Popović: *Sentiment i doživljaj – umetnost kao doživljajna neposredovanost u preromantizmu i romantizmu* (3. mart 2014);
- Dr Marina Milivojević Mađarev: *Uticao teorije drame Gustava Frajtaga 'dobro skrojenih komada' na savremenu filmsku dramaturgiju oličenu u delu 'The Writer's Journey' Kristofera Voglera* (10. mart 2014);
- Dr Tamara Đorđević: *Novosadska umetnička avangarda '70-ih (Druga avangarda) – Nova praksa umetnosti* (17. mart 2014);
- Goran Pavlović: *Utopijski svet Pavla Peperštejna* (24. mart 2014);

- Dr Vlatko Ilić: *Savremeno pozorište i izvođačke umetnosti* (31. mart 2014);
- Goran Pavlović: *Prisustvo ruske avangarde u časopisu „Zenit“* (7. april 2014);
- Dr Predrag Terzić: *Arhivska slika i video instalacije* (14. april 2014);
- Mr Miroslav Mušić: *Dizajnerske prakse druge polovine XX veka: novosadski kulturni plakat* (28. april 2014)
- Dr Ana Vilenica: *Umetnost i nove klasne geografije grada: Slučaj Savamala* (5. maj 2014);
- Dr Milica Konstantinović: *Jedan pogled na avangardno pozorište u Srbiji 21. veka* (12. maj 2014);
- Rajko Radović: *Japanski triler između „filma noara i špageti vesterna“* (19. maj 2014).

## MART 2014.

### **RADIONICA ZAPISI ISPOD KOŽE**

**Akademija umetnosti, 16–17. mart 2014.**

**Rukovodilac projekta:** Dijana Kozarski, vanr. profesorka

Radionicu je održao predavač SašaKrga.

### **DODELJENE STIPENDIJE VLADE REPUBLIKE AZERBEJDŽANA U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 17. mart 2014.**

Prema Ugovoru o stipendiranju darovitih studenata Departmana muzičke umetnosti Ambasada Republike Azerbejdžan stipendirala je (ukupnim iznosom od 4.050 EUR) u školskoj 2013/2014. godini sledeće studente: Nikolu Begović, IV godina OAS, gitara; Bogdana Bikickog, III godina OAS, klarinet; i Nikolu Bastu, MAS, solo pevanje.

## APRIL 2014.

### **UČEŠĆE STUDENATA DEPARTMANA DRAMSKIH UMETNOSTI NA 64. FESTIVALU PROFESIONALNIH POZORIŠTA VOJVODINE**

**Subotica, 8–12. april 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Vesna Ždrnja, vanredna profesorka, šefica Katedra za glumu Na 64. festivalu profesionalnih pozorišta Vojvodine u Subotici učestvovali su studenti III godine glume na mađarskom (klasa prof. Đerđ Hernjak) i studenti III godine glume na srpskom (klasa prof. Jasna Đuričić) sa predstavama *Telo i duh* i *Klub Joneskov brod*. Profesori Akademije su predstavili sva tri departmana učenicima Gimnazije „Svetožar Marković“ u Subotici. Na zatvaranju Festivala nastupili su studenti glume sa mjuziklom *Be our guest* pod rukovodstvom prof. Agote Vitkai Kučera.

## PROSLAVA 40 GODINA POSTOJANJA AKADEMIJE UMETNOSTI

Novi Sad, 14–29. april 2014.

**Rukovodilac projekta:** mr Zoran Krajišnik, red. prof, dekan

- U okviru proslave kojom se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu u Sinagogi je održan koncert studenata Departmana muzičke umetnosti (14. april 2014);
- U okviru ciklusa događaja kojima se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu pijanistkinja i nastavnica stručnih predmeta Branka Parlić održala je koncert pod nazivom *Metamorfoze – Sati i posle njega* (14. april 2014);
- U okviru proslave kojom se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu u Sinagogi je održan koncert profesora Departmana muzičke umetnosti, a u Multimedijalnom centru Akademije koncert studenata kompozicije (15. april 2014);
- U okviru proslave kojim se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu na Akademiji je održana promocija *Alumni albuma članova Alumni udruženja Akademije umetnosti. Alumni album* je realizovan kao jedna od aktivnosti Tempus projekta InMuSWB (2011-2014) (16. april 2014);
- Otvorena je izložba radova nastavnika i saradnika Departmana likovnih umetnosti povodom 40. godišnjice rada Akademije u Galeriji likovne umetnosti poklon-zbirci Rajka Mamuzića (16. april 2014);
- Program proslave nastavljen je u Sinagogi, izvođenjem koncerta studenata Departmana muzičke umetnosti (16. april 2014);
- U okviru proslave kojom se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu na Akademiji održan je koncert studenata etnomuzikologije (17. april 2014);
- Program proslave nastavljen je u Sinagogi, realizacijom koncerta profesora Departmana muzičke umetnosti (17. april 2014);
- **Koncert Kamernog orkestra „Camerata Academica“,** povodom 40 godina postojanja Akademije umetnosti u Novom Sadu, održan je u Sinagogi. Kao solisti su nastupili profesori Akademije Laura Levai Aksin, flauta; Marko Josifoski, violina i Nikola Aleksić, violina (21. april 2014);
- **U SNP-u je održana Svečana akademija povodom proslave 40. godišnjice Akademije umetnosti u Novom Sadu (22. april 2014);**
- **Koncert Simfonijskog orkestra Akademije umetnosti, Vojvodanskog mešovitog hora i Mešovitog hora Akademije umetnosti u Sinagogi.** Pod dirigentskom palicom maestra Andreja Bursaća izvedena su dela I. Tanjejeva i P. I. Čajkovskog (22. april 2014);

- **Svečana dodela nagrada Fondacije „Mali princ“.** Uz prisustvo jednog od osnivača Fondacije „Mali princ“ gospođe Aleksandre Veđeci Boškov i direktorke Fondacije gospođe Ksenije Blažić, jedanaestoj generaciji najuspešnijih studenata Akademije dodeljene su vredne nagrade Fondacije. Dobitnici nagrade za vrhunske rezultate iz oblasti umetnosti u školskoj 2013/2014. godini su sledeći studenti: Vladimir Bogdanović (Departman muzičke umetnosti), Marija Mandić (Departman likovnih umetnosti) i Uroš Mladenović (Departman dramskih umetnosti) (23. april 2014);
- Program proslave nastavljen je izvođenjem predstave *Klub Joneskov brod* studenata glume u klasi prof. Jasne Đuričić (23. april 2014);
- U okviru proslave kojom se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu na Akademiji je realizovan program *Kaleidoskop*, u izvođenju studenata glume, a uz stručno vođenje prof. Dijane Kozarski, docenta Dragana Stojmenovića i docentkinje Tanje Grujić (24. april 2014);
- U okviru proslave kojom se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu na Akademiji je izvedena predstava *Bure baruta* studenata glume u klasi prof. Borisa Isakovića (25. april 2014);
- U okviru proslave kojom se obeležava 40 godina postojanja Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu na Akademiji je izvedena predstava studenata glume na mađarskom jeziku u klasi prof. Đerđa Hernjaka pod nazivom *Telo i duh* (27. april 2014);
- Centralna proslava povodom obeležavanja 40. godišnjice Akademije završena je izvođenjem programa pod nazivom *Be our guest*. Pesme junaka iz Diznijevih crtanih filmova izvodili su studenti glume, a program su pripremili prof. Agota Vitkai Kučera i njeni saradnici (29. april 2014).

Proslava 40 godina postojanja Akademije umetnosti realizovana je uz podršku Pokrajinskog sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine.

## UČEŠĆE NA RADIONICI O PREDUZETNIŠTVU U UMETNOSTI

**Mastriht, 24-27. april 2014.**

Prof. Dubravka Lazić i Bojana Borković prisustvovala su radionici o preduzetništvu u umetnosti u Mastrihtu, Holandija, u okviru projekta *Train Transnational Program* koji organizuje Univerzitet za film i televiziju „Konrad Wolf“ iz Postdam-Babelsberga (Nemačka) i Zuyd Univerzitet primenjenih nauka (Holandija). Radionici su pored predstavnika pomenutih institucija prisustvovali i predstavnici Eindhoven Univerziteta tehnologije iz Holandije i PXL Univerzitetskog koledža Limburg iz Belgije. Tema radionice je bio razvoj instrumenata i metodologije adekvatne za stimulisanje poslovnog potencijala studenata završnih godina umetničkih akademija. Između ostalog, razgovoralo se i o mogućnostima dalje saradnje Akademije umetnosti i ovih institucija kao i o zajedničkom radu na budućim projektima.



**MAJ 2014.**

### **ČLANSTVO U EVROPSKOJ LIGI OBRAZOVNIH UMETNIČKIH INSTITUCIJA – ELIA**

Od maja 2014. Akademija umetnosti Novi Sad aktivna je članica Evropske lige obrazovnih umetničkih institucija (European League of Institutes of the Arts – ELIA), sa sedištem u Amsterdamu, Holandija.

### **UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA FESTIVALU DRAMSKIH ŠKOLA U MAĐARSKOJ**

**Bekešćaba, 1–5. maj 2014.**

Studenti I godine glume na mađarskom jeziku u klasi prof. Lasla Šandora i studenti I godine glume na srpskom jeziku u klasi prof. Ljuboslava Majere učestvovali su na Festivalu dramskih škola u Bekešćabi (Mađarska).

### **PROMOCIJA KNJIGE PROF. MARKA BABCA**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 5. maj 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Siniša Bokan, red. prof.

Na promociji knjige prof. Marka Babca *Prostor-vreme filma* su govorili: Boro Drašković, profesor emeritus Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu, Snežana Ivanović, redovna profesorka Fakulteta dramskih umetnosti Univerziteta umetnosti u Beogradu i autor.

### **SEMINAR „TERRA“ KIKINDA**

**Kikinda, 6-11. maj 2014.**

Realizacija seminara je obavezan deo nastave za studente treće i četvrte godine vajarstva. Ovaj segment nastave dragocen je za širenje polja umetničke prakse. Sam seminar odvija se u profesionalnim uslovima međunarodnog simpozijuma „Terra“ pod nadzorom profesora Akademije umetnosti koji vode klase studenata i stručnih saradnika. Skulpture izvedene u terakoti u okviru seminara, izlažu se na završnim i ostalim izložbama radova studenata Akademije umetnosti.

Projekat je podržala Gradska uprava za kulturu Grada Novog Sada.

### **UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA POZORJU MLADIH 59. STERIJINOG POZORJA**

**Novi Sad, 28. maj 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Vesna Ždrnja, vanredna profesorka, šefica Katedre za glumu Predstavama u izvođenju studenata glume Akademije umetnosti u Novom Sadu, *Telo i*

*duh* klase na mađarskom jeziku prof. Đerđa Hernjaka i *Muzej Šekspir* klase na srpskom jeziku prof. Nikite Milivojevića, započelo je Pozorje mladih u okviru 59. Sterijinog pozorja u Novom Sadu.

### **PROGRAM DUH JAPANA U SRBIJI**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 30. maj 2014.**

U saradnji sa Ambasadom Japana u Republici Srbiji na Akademiji umetnosti je realizovan program *Duh Japana u Srbiji*. Program je obuhvatao radionicu japanskog tradicionalnog mačevanja i demonstraciju ikebane, kaligrafije, šinobue i iaidoa. Radionicom tradicionalnog mačevanja koju je vodio maestro Jahagi Kunikazu, a koordinirao je prof. Dragan Stojmenović. Događaj je održan u humanitarne svrhe.

**JUN 2014.**

### **KONCERT ANSAMBLA UDARALJKI „VETROVI I VODE“**

**Studio M Radio Novog Sada, 3. jun 2014.**

**Rukovodilac projekta:** Nebojša Živković, red. prof.

Departman muzičke umetnosti organizovao je humanitarni koncert Ansambla udaraljki Akademije umetnosti pod nazivom *Vetrovi i vode* za prikupljanje pomoći stanovništvu sa poplavljenih područja. Prikupljena sredstva uplaćena su na račun Vlade Republike Srbije.

### **IZLOŽBA RADOVA STUDENATA I, II I III GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI**

**Akademija umetnosti (Petrovaradinska tvrđava), 6. jun 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Bosiljka Zirojević Lečić, vanr. profesorka, šefica Departmana likovnih umetnosti

Izložbu je otvorio dekan, prof. Zoran Krajišnik.

### **HUMANITARNA PRODAJNA IZLOŽBA**

**Multimedijalni centar Akademije umetnosti, 6. jun 2014.**

Studenti i nastavnici Departmana likovnih umetnosti organizovali su humanitarnu prodajnu izložbu u Multimedijalnom centru Akademije umetnosti. Sva sredstva prikupljena na humanitarnom koncertu i na izložbi (125.000,00 dinara) uplaćena su na račun Vlade Republike Srbije za pomoć stanovništvu sa poplavljenih područja.

### **UČEŠĆE STUDENATA GLUME NA POZORIŠNOM FESTIVALU U RUMUNIJI Sibiu, 6–9. jun 2014.**

Studenti III godine glume na srpskom jeziku u klasi prof. Borisa Isakovića i višeg

stručnog saradnika Miljana Vojnovića učestvovali su na Međunarodnom pozorišnom festivalu u Sibiu (Rumunija) sa predstavom *Bure baruta*.

### **BIJENALE STUDENTSKE FOTOGRAFIJE – IZBOR NAJBOLJIH RADOVA Rijeka, Muzej grada Rijeke, 10. jun 2014.**

Otvaranju izložbe su prisustvovali prof. dr Dubravka Lazić, prodekan za umetnički rad i prof. Siniša Bokan, prodekan za materijalno-finansijsko poslovanje.

### **IZLOŽBA RAZLIKE – RETROSPEKTIVA**

#### **Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 19. jun 2014.**

Izložbom Retrospektiva projekta *Razlike* predstavljeni su odabrani autori, studenti i bivši studenti Akademije umetnosti Novi Sad, koji su učestvovali na prethodnim izložbama projekta *Razlike* od 2005. do 2013. godine. Autori: Zoran Bulatović, Darko Đorđević, Mladen Vračarić, Davor Gromilović, Sonja Paunović, Aleksandra Obradović, Slobodan Stošić, Petar Perić, Dušan Perić, Kristina Oparušić, Sonja Radaković, Slađana Đukanović, Bojana Knežević, Ljubica Stojanović, Nina Komel, Đorđe Ilić, Nuša Đak, Dejan Jankov, Igor Matić, Nikolina Medić, Mia Čuk, Srđan Đurić, Stanislav Drča, Luna Jovanović, Bojana Radenović.

### **ZAVRŠNA IZLOŽBA RADOVA STUDENATA IV GODINE DEPARTMANA LIKOVNIH UMETNOSTI**

#### **Galerija Matice srpske, 20. jun 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Bosiljka Zirojević Lečić, vanr. profesorka, šefica Departmana likovnih umetnosti

U Galeriji Matice srpske otvorena je Završna izložba radova studenata IV godine osnovnih akademskih studija Departmana likovnih umetnosti. Izložbu je otvorio dekan, prof. Zoran Krajišnik, koji je u ime Akademije umetnosti u Novom Sadu najuspešnijim studentima Departmana likovnih umetnosti dodelio nagrade po umetničkim disciplinama.

U SKCNS Fabrika otvorena izložba *Razlike*.

### **OBELEŽEN DAN UNIVERZITETA U NOVOM SADU**

#### **Centralna zgrada Univerziteta u Novom Sadu, 30. jun 2014.**

Na Univerzitetu u Novom Sadu je svečanom sednicom Senata i Saveta UNS obeležen Dan Univerziteta. Promovisani su profesori emeritusi, među kojima i prof. Vida Ognjenović, koja je izabrana u zvanje profesora emeritusa na predlog Nastavno umetničkog naučnog veća Akademije umetnosti. Na svečanosti su veoma zapažen nastup imali studenti Akademije umetnosti, koji su izveli prigodan muzički program.

### **OSNIVANJE CENTRA ZA SAVREMENU MUZIKU, 30. jun 2014.**

Odlukom Nastavno umetničko naučnog veća Akademije umetnosti osnovan je Centar za savremenu muziku kao organizaciona jedinica u okviru Akademije umetnosti Univerziteta u Novom Sadu.

### **AVGUST 2014.**

### **PROJEKAT *PANONSKI PUT UMETNOSTI – JAČANJE SARADNJE I UMREŽAVANJE VISOKOŠKOLSKIH INSTITUCIJA U OBLASTI UMETNOSTI I EKOLOGIJE* u okviru IPA Programa prekogranične saradnje Hrvatska – Srbija (2013–2014)**

#### **Završetak realizacije aktivnosti: 14. avgust 2014.**

Završena je realizacija aktivnosti u okviru projekta *Panonski put umetnosti – jačanje saradnje i umrežavanja visokoškolskih institucija u oblasti umetnosti i ekologije* koji je finansirala Evropska unija u okviru IPA Programa prekogranične saradnje Hrvatska – Srbija 2007–2013 ukupnim bespovratnim sredstvima u iznosu od 114.904,25 EUR od kojih su sredstva namenjena Akademiji umetnosti ukupno iznosila 56.390, 56 EUR.

Projekat je tokom 15 meseci realizacije dobio finansijsku podršku Pokrajinskog sekretarijata za nauku i tehnološki razvoj, u 2013. godini iznos sredstava je bio 410.000,00 RSD, dok je u 2014. godini iznos sredstava istog Sekretarijata za podršku projektu bio 440.000,00 RSD.

Nosioci projekta u Hrvatskoj i Srbiji su bile Umjetnička akademija u Osijeku (glavni partner) i Akademija umetnosti u Novom Sadu, a partneri: Udruga za zaštitu okoliša *Zeleni Osijek* (HR) i Regionalna agencija za razvoj malih i srednjih preduzeća „Alma Mons“ (SR). Pridruženi partneri na projektu su bile opštine Bilje i Kneževi Vinogradi (HR), te Apatin kao i Kulturni centar Apatin. Posebnim ugovorom o sprovođenju jednog dela aktivnosti projektu se pridružila i opština Bač.

U okviru projekta urađene su sledeće aktivnosti:

#### **Aktivnost 1 : *Projektni menadžment i organizacija***

- Uspostavljen projektni tim i Upravni odbor;
- Održana ukupno 4 sastanka Upravnog odbora projekta;
- Realizovana nabavka opreme, materijala i usluga za projekat;
- Izvršene redovne aktivnosti izveštavanja.

#### **Aktivnost 2: *Umetnička i ekološka edukacija***

- Održana 2 predavanja o lend artu (Osijek, Novi Sad)
- Formirane 2 nacionalne radne grupe studenata i profesora
- Održana ekološka radionica kao priprema za buduće umetničke radove (Osijek)

*Aktivnost 3: Pripemne aktivnosti za umetničke intervencije*

- Odabrani profesori za učešće u Profesionalnoj radnoj grupi za istraživanje lokacija pogodnih za realizaciju umetničkih instalacija (lend art radova);
- Rad sa studentima na pripemi ideja i koncepata za lend art radove;
- Pripremljeni elaborati i nacrti budućih lend art instalacija;
- Izvršeno istraživanje lokacija u Apatinu, Baču i Kopačkom ritu.

*Aktivnost 4: Umetničke radionice kao spoljne aktivnosti*

- Održane 2 umetničke radionice u trajanju od 7 dana za studente i profesore učesnike projekta (prva u Kopačkom ritu, druga u Baču i Apatinu), tokom kojih je realizovano 20 lend art radova (od kojih 12 permanentnih) na lokacijama u Parku prirode *Kopački rit*, opštinama Bilje i Kneževi Vinogradi, opštinama Bač i Apatin. Realizaciju umetničke radionice u Srbiji podržao je i Pokrajinski zavod za zaštitu spomenika kulture.

*Aktivnost 5: Diseminacija informacija, održivost i vidljivost projektnih aktivnosti i rezultata*

- Realizovana promocija aktivnosti i rezultata projekta u medijima (elektronskim medijima, kroz gostovanja na TV-u i radiju, te objavljivanjem članaka u štampanim medijima);
- Održane ukupno 4 konferencije za štampu (dve u Hrvatskoj, dve u Srbiji);
- Izdrađen promotivni materijal (katalog lend art radova, promotivne majice, promotivne eko kese, notesi, olovke, razglednice, poster...);
- Održana dva završna događaja, u Osijeku i u Apatinu sa izložbom radova nastalih tokom projekta;

Realizovan sajt projekta [www.pannonianartpath.uns.ac.rs](http://www.pannonianartpath.uns.ac.rs) i FB stranica projekta

<https://www.facebook.com/pages/Panonski-put-umjetnosti/542959242428223?ref=hl>

## **LETNJA RADIONICA ZA SAVREMENU MUZIKU**

**Akademija umetnosti, 22-28. avgust 2014.**

**Rukovodilac projekta:** mr Milan Aleksić, docent

Letnja radionica za savremenu muziku održana je u organizaciji Centra za savremenu muziku AUNS, u saradnji sa Kulturnim centrom Novog Sada, Hochschule für Musik Hanns Eisler iz Berlina, Universität der Künste iz Berlina i Institut für Neue Musik, KLANGZEITORT iz Berlina. Radionica je okupila oko 80 kompozitora, izvođača, muzikologa i teoretičara iz zemlje i inostranstva.

**SEPTEMBAR 2014.****TREĆI FORUM STUDENATA MUZIKOLOGIJE****Akademija umetnosti (Multimedijalni centar), 10. septembar 2014.****Rukovodilac projekta:** dr Ira Prodanov Krajišnik, vanr. profesorka

U Multimedijalnom centru Akademije realizovan je Treći forum studenata muzikologije, na kome su svoje radove izlagali studenti Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu i studenti domaćina. Projekat je finansijski podržao Pokrajinski sekretarijat za nauku i tehnološki razvoj AP Vojvodine, u okviru Tempus projekta *Uvođenje interdisciplinarnosti u muzičke studije na Zapadnom Balkanu u skladu sa evropskom-InMuSWB* (2011-2014).

**НАГРАДЕ И ПРИЗНАЊА**

**додељена Академији уметности у Новом Саду,  
наставницима и студентима у школској 2013/2014. години**

| Назив награде                                                                                         | Датум доделе | Добитник награде                          | Давалац награде                                       |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------|-------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| III награда<br>(у категорији до 28 година)                                                            | 27. X 2013.  | Ленка Петровић (18), I година, харфа      | Интернационално такмичење харфиста, Велење, Словенија |
| I награда<br>(IV категорија)                                                                          | 30. XI 2013. | Андријана Кувелић, II година, соло певање | XVI такмичење соло певача „Никола Цвејић“, Рума       |
| Друга награда<br>VI међународног такмичења<br>„Антон Еберст“ за кларинет и флауту<br>(у Ц категорији) | 2. XII 2013. | Јелена Требатицки, IV година, флаута      | Музичка школа „Исидор Бајић“, Нови Сад                |
| Трећа награда<br>VI међународног такмичења<br>„Антон Еберст“ за кларинет и флауту<br>(у Ц категорији) | 2. XII 2013. | Радица Ђедовић, III година, флаута        | Музичка школа „Исидор Бајић“, Нови Сад                |

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI  
NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

|                                                                                                                                                        |                        |                                      |                                                                                                |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------|--------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Кристална призма, у категорији ауторски допринос у кратком играном филму, за камеру у филму „Фрау Ајнштајн“ редитеља Милоша Јовановића                 | 5. XII 2013.           | Јован Милинов, ванр. проф. сниматељ  | Академија филмске уметности и науке Србије                                                     |
| Прва награда V ваљевског гитарског такмичења „VArt 2013“                                                                                               | 8. XII 2013.           | Лука Јездих, III година, гитара      | Музичка школа „Живојин Грбић“, Ваљево                                                          |
| Прва награда V ваљевског гитарског такмичења „VArt 2013“                                                                                               | 8. XII 2013.           | Виктор Ђукних, III година, гитара    | Музичка школа „Живојин Грбић“, Ваљево                                                          |
| Награда <i>Политикиног забавника</i> за најбоље књижевно дело за младе објављено у 2013. години (за дело <i>Чарна и Несвет</i> , Чачак: Пчелица, 2013) | 24. I 2014.            | Угљеша Шајтинац, ванредни професор   | Политикин забавник                                                                             |
| „Искра културе“ за савремено стваралаштво у уметност у категорији до 35 година                                                                         | 22. II 2014.           | Арон Балаж, асистент                 | Завод за културу Војводине                                                                     |
| Награда „лауреат“/ I награда<br>Дисциплина: Хорна/ Е категорија                                                                                        | 15. II – 10. III 2014. | Никола Ђирић, студент, хорна         | XI. међународно такмичење „Даворин Јенко“ у Београду<br>Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд |
| I награда – дисциплина: Хорна/ Е категорија                                                                                                            | 15. II – 10. III 2014. | Никола Павловић, студент, хорна      | XI. међународно такмичење „Даворин Јенко“ у Београду<br>Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд |
| II награда – дисциплина: Труба/ Е категорија                                                                                                           | 15. II – 10. III 2014. | Данијела Веселиновић, студент, труба | XI. међународно такмичење „Даворин Јенко“ у Београду<br>Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд |
| III награда – дисциплина: Труба/ Е категорија                                                                                                          | 15. II – 10. III 2014. | Александар Чикош, студент, труба     | XI. међународно такмичење „Даворин Јенко“ у Београду<br>Музичка школа „Даворин Јенко“, Београд |



|                                                                      |                              |                                          |                                                                                                            |
|----------------------------------------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I награда – дисциплина:<br>Тромбон/ Е категорија                     | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Владо Каштелан,<br>студент, тромбон      | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда – дисциплина:<br>Флаута/ Е категорија                      | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Јована Лукач, студент,<br>флаута         | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| II награда – дисциплина:<br>Флаута/ Е категорија                     | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Милица Томић,<br>студент, флаута         | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда (лауреат) –<br>дисциплина: Камерна<br>музика/ Ц категорија | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Игор Суботин, студент,<br>виолина        | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда (лауреат) –<br>дисциплина: Камерна<br>музика/ Ц категорија | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Тања Радловић,<br>студент, виолина       | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда (лауреат) –<br>дисциплина: Камерна<br>музика/ Ц категорија | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Георг Шефер, студент,<br>виола           | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда (лауреат) –<br>дисциплина: Камерна<br>музика/ Ц категорија | 15. II –<br>10. III<br>2014. | Ирена Јосифовска,<br>студент, виолончело | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда (лауреат) –<br>дисциплина: Камерна<br>музика/ Ц категорија | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Ела Банковић, студент,<br>клавир         | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI  
NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

|                                                                 |                              |                                          |                                                                                                            |
|-----------------------------------------------------------------|------------------------------|------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| II награда – дисциплина:<br>Камерна музика/ Ц<br>категорија     | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Теодора Бољанац,<br>студент, виолина     | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| II награда – дисциплина:<br>Камерна музика/ Ц<br>категорија     | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Јелена Митровић,<br>студент, виола       | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| II награда – дисциплина:<br>Камерна музика/ Ц<br>категорија     | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Весна Гарабантин,<br>студент, виолончело | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| II награда – дисциплина:<br>Камерна музика/ Ц<br>категорија     | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Марија Обреновић,<br>студент, клавир     | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| I награда, лауреат –<br>дисциплина: Саксофон/ Е<br>категорија   | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Срђан Пауновић, III<br>година, саксофон  | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| III награда, лауреат –<br>дисциплина: Саксофон/ Е<br>категорија | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Ловро Ливајић, III<br>година, саксофон   | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| III награда, лауреат –<br>дисциплина: Саксофон/ Е<br>категорија | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Никола Мацура, III<br>година, саксофон   | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |
| II награда, лауреат –<br>дисциплина: Саксофон/ Д<br>категорија  | 15. 02 –<br>10. 03.<br>2014. | Филип Орловић, I<br>година, саксофон     | XI. међународно<br>такмичење „Даворин<br>Јенко“ у Београду<br>Музичка школа<br>„Даворин Јенко“,<br>Београд |

|                                                                                                                                  |                  |                                                                                                                           |                                                                                                                      |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I награда / лауреат у класи професионалних камерних састава (guitar in chamber music)                                            | 16. 03. 2014.    | Радица Ђедовић, флаута<br>Никола Беговић, гитара<br>Лука Јездић, гитара<br>(класа камерне музике: проф. Александар Тасић) | Guitar Art Festival, Београд                                                                                         |
| Награда „Исидор Бајић“ у Б категорији                                                                                            | 17. 03. 2014.    | Угљеша Бркљач, студент, клавијер                                                                                          | Интернационална пијанистичка манифестација 7. меморијал „Исидор Бајић“ – Музичка школа „Исидор Бајић“ Нови Сад       |
| Награда Фондације „Мали принц“ за врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности у школској 2013/14. години | 23. 04. 2014.    | Владимир Богдановић, студент IV године (Гудачки инструменти - виолончело)                                                 | Фондација „Мали принц“, Нови Сад                                                                                     |
| Награда Фондације „Мали принц“ за врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности у школској 2013/14. години | 23. 04. 2014.    | Урош Младеновић, студент мастер академских студија (Глума на српском језику)                                              | Фондација „Мали принц“, Нови Сад                                                                                     |
| Награда Фондације „Мали принц“ за врхунске резултате у области музичке, ликовних и драмских уметности у школској 2013/14. години | 23. 04. 2014.    | Марија Мандић, студенткиња IV године (Нови ликовни медији)                                                                | Фондација „Мали принц“, Нови Сад                                                                                     |
| Награда лауреат                                                                                                                  | 24-27. 04. 2014. | Мина Нововић, I година, обоа                                                                                              | XI међународно такмичење дрвених дувача у Пожаревцу Школа за основно и средње образовање „Стеван Мокрањац“ Пожаревац |
| I награда                                                                                                                        | 24-27. 04. 2014. | Филип Орловић, I година, саксофон                                                                                         | XI међународно такмичење дрвених дувача у Пожаревцу Школа за основно и средње образовање „Стеван Мокрањац“ Пожаревац |

PREGLED VAŽNIH DOGAĐAJA U ŠKOLSKOJ 2013/2014. GODINI  
NA AKADEMIJI UMETNOSTI NOVI SAD

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                             |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                               |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| I награда у II категорији                                                                                                                                                                                                                                                                      | 24-25.<br>05. 2014.         | Александра Марковић,<br>студенткиња II године                                                                                                                                                                                                                                                                     | Друго међународно<br>такмичење студената<br>комплементарног<br>клавира<br>Универзитет у Нишу,<br>Факултет уметности у<br>Нишу |
| III награда у I категорији                                                                                                                                                                                                                                                                     | 24-25.<br>05. 2014.         | Александра Шунтић,<br>студенткиња I године                                                                                                                                                                                                                                                                        | Друго међународно<br>такмичење студената<br>комплементарног<br>клавира<br>Универзитет у Нишу,<br>Факултет уметности у<br>Нишу |
| Лауреат – VII категорија                                                                                                                                                                                                                                                                       | 30. 05<br>– 1. 06.<br>2014. | Виктор Ђункић, III<br>година, гитара                                                                                                                                                                                                                                                                              | <i>X Naissus Guitar<br/>Festival</i> у Нишу                                                                                   |
| I награда – VII категорија                                                                                                                                                                                                                                                                     | 30. 05<br>– 1. 06.<br>2014. | Лука Јездић, III година,<br>гитара                                                                                                                                                                                                                                                                                | <i>X Naissus Guitar<br/>Festival</i> у Нишу                                                                                   |
| Лауреат – VII категорија                                                                                                                                                                                                                                                                       | 30. 05<br>– 1. 06.<br>2014. | Никола Беговић, IV<br>година, гитара                                                                                                                                                                                                                                                                              | <i>X Naissus Guitar<br/>Festival</i> у Нишу                                                                                   |
| Годишња награда<br>Департмана ликовних<br>уметности за<br>најуспешнији уметнички<br>рад студенту IV године<br>основних студија у<br>школској 2013/14. години<br>Уметничке дисциплине:<br>цртање, сликање,<br>вајање, графика,<br>графичке комуникације,<br>фотографија, нови<br>ликовни медији | 20. 06.<br>2014.            | Нера Матијевић, IV<br>година, за уметничку<br>дисциплину: цртање;<br>Ана Вртачник, IV<br>година, сликање;<br>Клаудио Крачун, IV<br>година, вајање;<br>Милош Ђондрић, IV<br>година, графика;<br>Јелена Васиљевић,<br>IV година, графичке<br>комуникације;<br>Ирена Мирковић, IV<br>година, нови ликовни<br>медији. | Универзитет у Новом<br>Саду<br>Академија уметности                                                                            |
| Награда „Велики акт“<br>за најбоље постигнуте<br>резултате у вајању акта<br>природне величине<br>у школској 2013/14.<br>години                                                                                                                                                                 | 20. 06.<br>2014.            | Јелена Прокоповић, III<br>година, вајање                                                                                                                                                                                                                                                                          | Универзитет уметности<br>Академија уметности<br>Катедра за вајарство                                                          |

|                                                                                                                                                                                               |                    |                                                |                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------|------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|
| Награда „Бошко Петровић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине сликање у школској 2013/14. години                                                                     | 20. 06. 2014.      | Дарко Аћимовић, IV година, сликање             | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности                   |
| Награда Уметничке ливнице „Станишић“ за најуспешнији уметнички рад из стручно уметничке дисциплине вајање у школској 2013/14. години                                                          | 20. 06. 2014.      | Клаудио Крачун, IV година, вајање              | Уметничка ливница „Станишић“, Ченеј                               |
| Награда за цртеж-студију Фонда „Миливој Николајевић“ у школској 2013/14. години                                                                                                               | 20. 06. 2014.      | Раде Тепавчевић, I година, сликање             | Фонд „Миливој Николајевић“, Нови Сад                              |
| Награда за цртеж малог формата у школској 2013/14. години                                                                                                                                     | 20. 06. 2014.      | Милена Николић, I година, сликање              | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности                   |
| Награда „Драган Ракић“ за најуспешнији рад из предмета Дигитална слика и из области Нових ликовних медија                                                                                     | 20. 06. 2014.      | Сергеј Туцаков, IV година, нови ликовни медији | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности                   |
| Награда „Богумил Карлаварис“ (установљена 2012. године) за остварене изузетне резултате из области Ликовне педагогије, у оквиру предмета Методика ликовне културе, у школској 2013/14. години | 20. 06. 2014.      | Бојана Раденовић, IV година, сликање           | Универзитет у Новом Саду<br>Академија уметности                   |
| Стипендија за учешће у 24. Међународној летњој академији Праг-Беч-Будимпешта is14                                                                                                             | 10 - 24. 08. 2014. | Јована Дамјановић, мастер, флаута              | Универзитет за музику и извођачку уметност, Беч, Аустрија         |
| Награда за најбољу композицију камерне музике у категорији Јуниор и у категорији Сениор                                                                                                       | 18. 09. 2014.      | Марко Дулић, IV година, композиција            | International Antonin Dvorak Composition Competition, Праг, Чешка |



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ  
АКАДЕМИЈА УМЕТНОСТИ

# **ЗБОРНИК РАДОВА АКАДЕМИЈЕ УМЕТНОСТИ**

Излази једанпут годишње

## **Издавач**

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности, Нови Сад, Ђуре Јакшића 7

## **За издавача**

Проф. Синиша Бокан, декан

## **Секретар уредништва**

Кристина Ковач

## **Превод резимеа на енглески**

Даница Станковић и аутори

## **Штампа**

АЛФАграф, Петроварадин

Штампано у 200 примерака

## **Подршка**

Штампање Зборника радова Академије уметности

финансијски су подржали Покрајински секретаријат за културу

и јавно информисање АП Војводине и Градска управа за културу

Града Новог Сада

CIP - Каталогизација у публикацији Библиотека Матице српске,  
Нови Сад 7(082)

**ЗБОРНИК радова Академије уметности** / уредник Манојло  
Маравић. - 2015, 3- . - Нови Сад : Академија уметности, 2015-. -  
Илустр. ; 24 cm Годишње. - Лат. и ћир.

ISSN 2334-8666

COBISS.SR-ID 279905031

.