



ОГРНАК
САНУ
У НИШУ



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
U NIŠU



Balkan Art Forum

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Srpska akademija nauka i umetnosti - Ogranak SANU u Nišu

BARTF 2020

University of Niš, Faculty of Arts in Niš
Serbian Academy of Sciences and Arts - Branch of SASA in Niš

VIII NACIONALNI NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

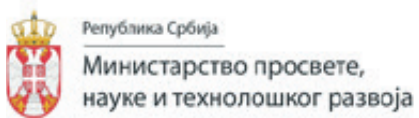
UMETNOST I KULTURA DANAS:
INOVATIVNI PRISTUPI U UMETNOSTI

THE EIGHTH NATIONAL SCIENTIFIC FORUM WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION

ART AND CULTURE TODAY:
INNOVATIVE APPROACHES IN THE ARTS

BARTF 2020 BARTF 2020

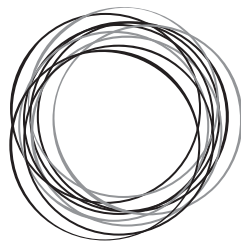




Realizaciju naučnog skupa i štampanje zbornika radova podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja.



UNIVERZITET U NIŠU
SRPSKA AKADEMIJA NAUKA I UMETNOSTI
OGRANAK SANU U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU



Balkan Art Forum

**UMETNOST I KULTURA DANAS:
INOVATIVNI PRISTUPI U UMETNOSTI**
ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 9–10. oktobar 2020)

**ART AND CULTURE TODAY:
INNOVATIVE APPROACHES IN THE ARTS**
PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš, 9th – 10th October 2020)

Urednik:
mr Sanja Dević
Editor:
MA Sanja Dević

Niš, 2021.
Niš, 2021

Osmi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem

The eighth national scientific forum with international participation

BALKAN ART FORUM 2020 (BARTF 2020) / BALKAN ART FORUM 2020 (BARTF 2020)

UMETNOST I KULTURA DANAS: INOVATIVNI PRISTUPI U UMETNOSTI

ART AND CULTURE TODAY: INNOVATIVE APPROACHES IN THE ARTS

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu,
Srpska akademija nauka i umetnosti, Ogranak SANU u Nišu
University of Niš, Faculty of Arts in Niš,
Serbian Academy of Sciences and Arts, Branch of SASA in Niš

Za izdavača / For publisher

Prof. dr um. Milena Injac, dekan Fakulteta umetnosti u Nišu
Prof. DMA Milena Injac, dean of Faculty of Arts in Niš
Prof. dr Vladimir Rakočević, dopisni član SANU
Prof. PhD Vladimir Rakočević, SASA Corresponding Member of SASA

Urednik / Editor

Mr Sanja Dević / MA Sanja Dević

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr um. Slobodan Radjoković / D.A. Slobodan Radjoković

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Dr Goran Maksimović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
PhD Goran Maksimović, University of Niš, Faculty of Philosophy
Mr Slavica Dragosavac, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
MA Slavica Dragosavac, University of Niš, Faculty of Arts in Niš
Dr Jelena Petrović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
PhD Jelena Petrović, University of Niš, Faculty of Philosophy
Dr Marija Marković, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
PhD Marija Marković, University of Niš, Faculty of Philosophy
Anita Milić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
Anita Milić, University of Niš, Faculty of Arts in Niš
Dr Snežana Božić, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet Niš
PhD Snežana Božić, University of Niš, Faculty of Philosophy
Mr Irena Knežević, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet
MA Irena Knežević University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts
Dr Marko Nikolić, Univerzitet u Nišu, Građevinsko-arhitektonski fakultet
PhD Marko Nikolić, University of Niš, Faculty of Civil Engineering and Architecture
Dr Jasmina Tamburić, Univerzitet u Nišu, Građevinsko-arhitektonski fakultet
PhD Jasmina Tamburić, University of Niš, Faculty of Civil Engineering and Architecture
Dr Ivana Medić, viši naučni saradnik Muzikološkog instituta SANU
PhD Ivana Medić, Senior Research Associate, Musicological Institute of SASA, Belgrade
Dr Trena Jordanovska, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju
PhD Trena Jordanovska, University "St. Cyril and Methodius", Faculty of Music in Skopje
Dr Igor Nikolić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
PhD Igor Nikolić, University of Niš, Faculty of Arts in Niš
Zdravko Maljković, šef odeljenja muzičkih snimanja i prenosa Tereneske grupe Radio Beograda, dizajner zvuka, pisac stručne literature
Zdravko Maljković, head of the music recording and transmission department of the Radio Belgrade Field Group, sound designer, writer of professional literature
Dr Vojislav Ilić, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet
PhD Vojislav Ilić, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts

Velibor Hajduković, Univerzitet Singidunum, Fakultet za medije i komunikacije

Velibor Hajduković, Singidunum University, Faculty of Media and Communications

Mr Adela Zejnilović, Univerzitet Crne Gore, Fakultet likovnih umjetnosti Cetinje

MA Adela Zejnilović, University of Montenegro, Faculty of Fine Arts Cetinje

Dr Ivana Drobni, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

PhD Ivana Drobni, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music

Dr Velimir Abramović, publicista, bivši profesor Univerziteta umetnosti

PhD Velimir Abramović, publicist, former professor at the University of Arts

Dr Vladimir Ranković, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet

PhD Vladimir Ranković, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts

Dr Dragan Nikodijević, Univerzitet Megatrend, Fakultet za kulturu i medije

PhD Dragan Nikodijević, Megatrend University, Faculty of Culture and Media

Dr um. Bojan Otašević, Univerzitet u Kragujevcu, Filološko-umetnički fakultet

D. A. Bojan Otašević, University of Kragujevac, Faculty of Philology and Arts

Dr Jelena Jovanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

PhD Jelena Jovanović, University of Niš, Faculty of Philosophy

Recenzenti zbornika / Reviewers of proceedings

Dr Nikola Cekić, redovni profesor u penziji, Univerzitet u Nišu, Građevinsko-arhitektonski fakultet

PhD Nikola Cekić, retired full professor, University of Niš, Faculty of Civil Engineering and Architecture

Dr Elizabeta Matorkić Bisenić, redovni profesor, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

PhD Elizabeta Matorkić Bisenić, full professor, University of Niš, Faculty of Arts in Niš

Lektori / Language editors

Aleksandra Gojković (za srpski jezik) / (Serbian language)

Ivana Ćelić (za engleski jezik) / (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić

Dizajn korica / Book Cover Design

Doc. Anita Milić / Assistant Professor, Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Ninoslava Girić

Tiraž / Circulation: 30

Štamparija / Press: Atlantis d.o.o. Niš

ISBN-978-86-85239-82-3

Na osnovu odluke Nastavno-umetničkog veća broj 1946/6 od 24. 12. 2021., odobrava se za štampanje i publikovanje ZBORNIKA RADOVA SA NAUČNOG SKUPA BALKAN ART FORUM "UMETNOST I KULTURA DANAS: INOVATIVNI PRISTUPI U UMETNOSTI"

SADRŽAJ / CONTENTS

UVODNO SAOPŠTENJE (INTRODUCTORY STATEMENT)

Prof. mr Miloš J. Zatkalik, Verica J. Mihajlović

ANALITIČKI PLURALIZAM KAO POSLEDICA KOMPRESIJE DVODIMENZIONALNOG
SISTEMA STRUKTURNE ORGANIZACIJE U INVOKACIJI LJUBICE MARIĆ

Prof. MA Miloš J. Zatkalik, Verica J. Mihajlović

ANALYTICAL PLURALISM AS A CONSEQUENCE OF THE COMPRESSION OF THE TWO-
DIMENSIONAL SYSTEM OF PITCH-ORGANIZATION IN INVOCATION BY LJUBICA MARIĆ..... 13

INOVATIVNI PRISTUPI U UMETNOSTI (INNOVATIVE APPROACHES IN THE ARTS)

Bojana N. Nikolić, Dragana O. Dragutinović, Emilija J. Popović

KORIŠĆENJE INOVATIVNIH LIKOVNIH TEHNIKA I STIMULACIJA MUZIKOM
U RADU SA DECOM SA SMETĀAMA U RAZVOJU

Bojana N. Nikolić, Dragana O. Dragutinović, Emilija J. Popović

INNOVATIVE ART TECHNIQUES AND MUSIC STIMULATION IN WORKSHOP FOR
CHILDREN WITH DEVELOPMENTAL DISORDERS..... 31

Bojana V. Pašajlić

PRELAZAK PREZENTOVANJA PREDMETA IZ FIZIČKOG PROSTORA U VIRTUELNI –
KODIFIKACIJA INSTAGRAMA KAO NOVOG IZLOŽBENOG DUĆANSKOG PROSTORA
ZANATSKIH I UMETNIČKIH PREDMETA

Bojana V. Pašajlić

TRANSITION OF THE PRESENTATION OF OBJECTS FROM THE PHYSICAL SPACE TO THE
VIRTUAL - CODIFICATION OF INSTAGRAM AS A NEW EXHIBITION SHOP SPACE
FOR CRAFT AND ART OBJECTS 55

Sanja B. Dević, Jefimija Lj. Kocić

ASPEKT PROLAZNOSTI

Sanja B. Dević, Jefimija Lj. Kocić

ASPECT OF TRANSIENCY 75

Ivana M. Pavlović TAMNA STRANA DIGITALNE TEHNOLOGIJE U ARHITEKTURI Ivana M. Pavlović THE DARK SIDE OF DIGITAL TECHNOLOGIES IN ARCHITECTURE	89
Jelena N. Jonić, Ivana M. Pavlović UPOTREBA ANGLICIZAMA U ARHITEKTURI KROZ PRIZMU RAZVOJA TEHNOLOGIJE I DIGITALIZACIJE Jelena N. Jonić, Ivana M. Pavlović THE USE OF ANGLICISMS IN ARCHITECTURE THROUGH THE PRISM OF TECHNOLOGY DEVELOPMENT AND DIGITALIZATION	99
Ивана Т. Иконић СИМБИОЗА КЊИЖЕВНОСТИ И НОВИХ ТЕХНОЛОГИЈА НА ПРИМЕРУ БУКТЈУБЕРА Ivana T. Ikonić THE SYMBIOSIS OF LITERATURE AND NEW TECHNOLOGIES ON THE EXAMPLE OF BOOKTUBERS.....	109
Милана Д. Гајовић ДИГИТАЛНИ МЕДИЈИ И ПОСТХУМАНО ДОБА Milana D. Gajović DIGITAL MEDIA AND POSTHUMAN ERA	125
Милена Б. Јокановић ПОСЕТИЛАЦ ИЛИ КОРИСНИК ВИРТУЕЛНОГ МУЗЕЈА? Milena B. Jokanović VISITOR OR USER OF THE VIRTUAL MUSEUM?	139
Šandor F. Šetalo TESLINE MENTALNE SLIKE U HOLOGRAMSKOJ PREDSTAVI Šandor F. Šetalo TESLA'S MENTAL IMAGES IN A HOLOGRAPHIC REPRESENTATION	153
Александра С. Паладин DIGITALNE UMETNOSTI KROZ FOKUS RADIJA Aleksandra S. Paladin DIGITAL ARTS FOCUSED THROUGH RADIO	167
Milica B. Jovanović, Jelena D. Cvetković Crvenica REALIZACIJA NASTAVE SOLFEĐA NA <i>DALJINU</i> U POČETNOM PERIODU PRIMENE IZ UGLA STUDENATA – ISKUSTVA, EFEKTI I PERSPEKTIVE Milica B. Jovanovic, Jelena D. Cvetkovic Crvenica REALIZATION OF SOLFEGGIO TEACHING AT A <i>DISTANCE</i> IN THE INITIAL PERIOD OF APPLICATION FROM THE STUDENT'S POINT OF VIEW – EXPERIENCES, EFFECTS AND ERSPECTIVES.....	181
Agota Vitkai Kučera O UMETNIČKOM PROJEKTU „NEOBUZDANI SKLAD – MUZIČKO-SCENSKO UPRIZORENJE ŽIVOTA I DELA PALA ABRAHAMA“	

Agota Vitkai Kucsera

ABOUT THE ART PROJECT „UNBRIDLED HARMONY - MUSICAL STAGING OF THE LIFE AND WORK OF PAUL ABRAHAM” 199

Yuanning. Zhang

THE STATUS AND ANALYSIS OF CHINESE CLASSICAL VIOLIN CONCERTO *BUTTERFLY LOVERS* IN SERBIAN MEDIA

Yuanning. Zang

STATUS I ANALIZA KINESKOG KLASIČNOG VIOLINSKOG KONCERTA *LEPTIRI LJUBAVNICI* U SRPSKIM MEDIJIMA219

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2020.

PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2020237

SADRŽAJ CD-a / CONTENTS of CD:

Ana Matić..... 239

Prezentacija Festivala FLUID - Dizajn Forum od 2013. do 2020. godine, čiji je inicijator i organizator

Miloš Zatkalik..... 241

Il mostro meccanico za dva klavira

Buka u unutrašnjoj tišini za flautu, obou, klarinet, udaraljke i klavir

Naizgled bezazlena igra za vibrafon, čelo i klavir

II i III stav *Lost Fragments/Izgubljeni fragmenti* za klarinet, čelo i klavir

UVODNO SAOPŠTENJE
(INTRODUCTORY STATEMENT)

UDK 781.6 *Инвокација*, Марић Љ.

АНАЛИТИЧКИ ПЛУРАЛИЗАМ КАО ПОСЛЕДИЦА КОМПРЕСИЈЕ ДВОДИМЕНЗИОНАЛНОГ СИСТЕМА СТРУКТУРНЕ ОРГАНИЗАЦИЈЕ У ИНВОКАЦИЈИ ЉУБИЦЕ МАРИЋ

Милош Заткалик

Универзитет уметности у Београду,
Факултет музичке уметности
mzatkali@eunet.rs

Верица Михајловић

Институт за српску културу Приштина / Лепосавић
vericamihajlovic86@gmail.com

Сажетак

Посттонална пролонгациона анализа отвара нове могућности сагледавања структурне организације композиција које се опирају тонално-функционалним принципима, услед чега често добијају карактеризације „атоналних“ дела. Непрепознавање организационог принципа наводи на потенцијално погрешан закључак о непостојању референтног система који уобличава структуру композиције. Предмет анализе у овом раду је композиција *Инвокација* из последњег периода стваралаштва Љубице Марић, а пролонгациона анализа која се примарно примењује по први пут се опробава на овом узорку. Истовремено, додатну потврду аналитичких сазнања о начинима елаборације разоткривених структурних догађаја добићемо и применом других аналитичких метода, укључујући и оне ауторе који негирају могућност примене пролонгационе анализе на не-тоналитетни узорак (Џозеф Строс). Како се музички ток одвија, две структурне координате: хоризонтална („асоцијативни мотив“ – апођатура) и вертикална (референтна звучност), постепено се асимилију до непрепознатљивости и међусобне компресије у јединствен звучни простор. Укључење наизглед фигуративног геста у најдубљи слој структуре није типично за пролонгациону анализу, као ни изоловано посматрање истовремених линеарних токова, но у томе се огледа значај инкорпорације различитих модуса сагледавања структурне организације и одступања од чисто механичке примене одређеног аналитичког приступа. У *Инвокацији* структурна основа се поставља на почетку композиције, а њени елементи кроз развој започињу међусобну игру асимилације, компресије звучног простора, релативизације односа стабилног и нестабилног и стварања једне напете равнотеже без коначног разрешења.

Кључне речи: пролонгација, структурни слојеви, референтна звучност, асоцијативни мотив, Љубица Марић, *Инвокација*.

По мишљењу Леа Трајтлера (Treitler, 1966: 77), анализа уметничких дела почива на селекцији из свих истинитих ствари које се о њима могу изрећи, а да се евалуација анализе преноси на евалуацију стандарда на којима је начињена селекција. Ми те стандарде најбоље разумемо када их сагледамо у контексту историје естетичког суда. Музичка историја показује константну

еволуцију музичких стилова, епоха и жанрова. Са своје стране, ствараоци бивају опредељени сходно хронолошкој или стилској припадности одређеној епохи музичке историје, а да то опредељење често бива прилично „натегнуто“. Наиме, музички језик готово сваког композитора неизбежно доживљава развој, трансформацију, прогрес. Развој музичких стилова, као и лични развој композитора условљавају и развој аналитичке мисли, чији је циљ, у општим цртама, продирање у срж музичког језика, при чему се као константа јавља трагање за елементима кохеренције одређеног музичког дела. Тумачење дела је важан елемент његове естетичке евалуације, јер, како Трајтлер наводи, уметничко дело нема постојање независно од било које његове интерпретације: дела која највише ценимо управо су она која настављају да нас интересују кроз променљиве интерпретације. Слично је, уосталом, говорио и Адорно (Theodor W. Adorno), да је уметност која је свесна себе – анализирана уметност. Тежње музичких теоретичара да прате развој музичких стилова изнедериле су бројне аналитичке технике које су, у типичном случају, усмерене ка експликацији елемената кохеренције која може бити чујна, али некада необјашњива расположивим техникама анализе.

Развој аналитичке мисли у контексту посттоналне музике може се, за потребе овог рада, сагледати кроз два усмерења. Одређена група теоретичара тежи да развије нове методе истраживања, уско повезане са природом посттоналног музичког језика. Еволуцију музичког језика може пратити и прогресија аналитичких метода, али се поставља питање да ли се треба у потпуности одрећи традиционалних аналитичких метода при приступу музици двадесетог века, или би њихова адаптација ипак могла служити за постизање значајних резултата. Вођени овим начелом, припадници друге струје развоја аналитичке мисли настоје да прилагоде конвенционалне методе чија је примарна сврха била анализа тоналне музике.

Пролонгациона анализа са својим фазама развоја може се посматрати као припадајућа обема струјама. Њен оснивач, Хајнрих Шенкер (Heinrich Schenker) осмишљава је као аналитичку технику која објашњава функционално-тоналну музику. Бројни каснији аналитичари преузимају начела пролонгационе теорије али је прилагођавају другачијем узорку, те се овај аналитички метод у том процесу понекад битно удаљавао од иницијалних принципа.

Пролонгациона анализа посттоналних композиција има, дакле, већ релативно дугу и понешто контроверзну историју, но кад је реч о композицијама наших стваралаца она свакако представља новину.¹ Посебан проблем представљају дела која, услед наглашеног отпора тонално-функционалним принципима, често

¹ Поред једне објављене монографије (Заткалик и Михајловић, 2016), колико нам је познато само још чланак Јелене Јеленковић доследно примењује овакав приступ (Јеленковић, 2015).

бивају сврстана у групу „атоналних“, чиме се негира организациони принцип који (бар делимично) стоји у основи њихове структуре. Упадљив пример такве музике су композиције Љубице Марић, у вези с којима бројни аутори говоре о „модернистичком приступу“ композиторке израженом у линеарном вођењу деоница, полифоној организацији музичког ткива, односу према тоналитету и дисонанци, афункционалном третману вертикале. Свакако да се музички језик Љубице Марић не може окарактерисати као тоналан и, сходно томе, традиционална хармонско-функционална или Шенкерова/шенкеријанска анализа не дају добре резултате. Бројни покушаји анализе композиција Љубице Марић то и показују, и такви приступи водили су прескакању и донекле одбацивању анализе одређених сегмената као „атоналних епизода“. Не може се, међутим, говорити ни о чистој атоналности и афункционалности, већ је нашем размишљању ближа карактеризација коју даје Санда Топић Додик: „систематски организован музички садржај усмерен ка одређеном тонском центру“ (Топић Dodik, 2016: 41–42). На таквом узорку, а то не важи само за музику Љубице Марић, посттонална пролонгациона анализа најбоље исказује своје предности. Музички језик композиције утиче, дакле, на имплементацију неких елемената тоналне анализе, односно комбинацију два аналитичка приступа.

Николас Кук (Nicholas Cook) тврди да се у музичкој анализи „различите методе спроводе у изолацији једне од других, а између њих постоји велико ривалство. Када прихвати, усвоји један метод, аналитичар ће често игнорисати или омаловажавати друге методе“ (Cook, 1994: 2). Кевин Корзин говори о „несводивом плурализму антагонизама“, а разноврсност аналитичких дискурса пореди с Вавилонском кулом (Korsyn, 2013: 17).

У овом раду је тежња управо супротно усмерена, па ћемо приликом анализе не само прилагодити пролонгациону теорију аналитичком узорку, већ применити и корелацију различитих приступа. Како се музички језик композиторке не може „укалупити“, тако ни анализа њене композиције не може бити заснована на примени само једног приступа. Заправо, такви напори су довели до непрепознавања примењених организационих принципа и ауторе овог рада инспирисали да кроз „модернистички“, а истовремено и плуралистички аналитички приступ разоткрију нове начине организације које неке „традиционалне“ анализе превиђају. Специфичан контекст музичког језика мора диктирати и смер аналитичке мисли, јер, како Трајтлер наводи, сврха предузимања анализе ће сугерисати свој сопствени критеријум вредности. Свака контекстуална адаптација одређене аналитичке методе заправо бива евалуирана кроз резултате које даје, што се може видети из специфичне анализе композиције изабране за овај рад.

Инвокацији, композицији из последњег стваралачког периода Љубице Марић, Марија Масникоса додељује карактеризацију према којој она „припада сфери

модернистичке, афункционалне тоналности, у којој зазвучи и понеки дијатонски, терцно структурирани акорд“ (Масникоса, 2009: 31). Иако се не може говорити о традиционално схваћеној функционалној тоналности, пролонгационом анализом разоткривају се специфични организациони системи спроведени кроз све слојеве и на свим нивоима музичке структуре. Наш аналитички приступ не спроводи ригидно технике пролонгационе анализе, већ тежи координацији различитих приступа индивидуалним аспектима *Инвокације*. Сматрамо то најпримеренијим аналитичким одговором на изазов комплексности организационих принципа примењених у овој композицији.

Целокупна структура *Инвокације* произилази из две структурне базе, једне вертикалне – референтна звучност, и једне линеарне – „асоцијативни мотив“ настао повезивањем (асоцијацијом) површински раздвојених тонова. Ове две ћелије, представљене су у уводу,² кроз три кључна догађаја (пример 1). Референтна звучност (термин који ће означавати посттонални еквивалент тонике) се у првом излагању јавља кроз акордско разлагање сазвучја састављеног од тонова празних жица контрабаса (*e-a-ge-ze*). Као централни догађај унутар ове звучности издваја се кварта *a-ge*, која се још на крају уводног одсека јавља као разрешење, док се у даљем току разлаже на појединачно истакнуте тонове *ge* и *a*, чија се структурна тежина потврђује појавом на два гранична места (крај другог дела и крај композиције).

Пример 1. Љубица Марић, *Инвокација*: уводни одсек, тт 1–8

The musical score is written in bass clef with a 7/4 time signature. It begins with a tempo marking of *Lento* (♩ = 48) and a dynamic of *p*. The first system contains measures 1-4, with a *molto cantabile* marking. The second system contains measures 5-8, with a *poco a poco cresc.* marking. A box highlights measures 5-6, labeled "референтна звучност". A circled note in measure 8 is labeled "асоцијативни мотив". Dynamics include *p*, *molto cantabile*, and *poco dim.*

Други стожер структурне организације представља асоцијативни мотив, апођатура *be-a*, на којој се, као што ћемо показати, заснива структура уводног одсека, али и заокружење како појединачних делова композиције, тако и

² Композиција се може поделити на три дела од којих први (тт 1–11) има карактер увода; следећа два трају тт 11–39 и 40–71.

композиције у целини. Хроматска апођатура, односно полустепени однос изражен у структури уводног дела кроз релацију почетног и завршног догађаја, основни је супстрат за све структурне слојеве, а изражен је и у хоризонталној и у вертикалној димензији. Тонске висине који се кроз пролонгацију асоцијативног мотива истичу у структури *Инвокације* јесу *ес* и *бе*, као полустепене апођатуре за две централне тонске висине.

Пример 2. Љубица Марић, *Инвокација*: граница другог и трећег дела, тт 38–42

The image shows a musical score for 'Invokacija' by Ljubica Marić. It is divided into two parts: 'Крај другог дела' (End of the second movement) and 'Почетак трећег дела' (Beginning of the third movement). The first part ends with a 'longa' marking and a fermata. The second part begins with a 'ritardando' marking and a tempo change to 160. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'pp', and articulation like 'acc' and 'f'. The time signature is 4/4.

Најзначајнији аналитички изазов представља одсуство интонативног заокружења композиције, дисекција референтне звучности на две централне тонске висине које се као завршне постављају на крају другог и трећег дела композиције. Крај другог дела реализован је са значајним елементима истицања завршетка, као да се ту зауставља музички ток, односно као да је то крај композиције (пример 2). Иако са завршетком другог дела добијамо ефекат заокружења, нарочито појавом тона *ге* у соло деоници у истом регистру у којем композиција и почиње, основни мелодијски потез *Инвокације* (кретање од тона *ге* ка тону *а*) добија свој епилог у трећем делу. Снажно истакнута граница између другог и трећег дела форме бива ублажена регистарским надовезивањем и задржавањем тона *ге* у клавирској деоници. Од почетка трећег дела долази до појаве фигуративних четврттонских померања тонова, и ова појава се реализује у дужем току управо на тону *ге* у соло деоници. Најизраженија мелодијска тенденција на свим нивоима (од површинског мотива па све до дубинске структуре) јесте кретање од тона *ге* ка тону *а* (пример 3). Овај покрет је готово у свим слојевима реализован у силазном смеру што је аналогно оригиналним Шенкеровим анализама које фундаменталној линији увек приписују силазно кретање. Чак и интервалски однос у басовој линији алудира на Шенкеров *Bassbrechung*. Иако не опажамо интонативно заокружење,

услереност почетне ка завршној звучности јасно се препознаје на различитим нивоима и слојевима структуре. Квартни однос две централне тонске висине (*a* и *ge*) изражава се и у линији баса на нивоу дубинске структуре – две квартно окружујуће тонске висине центриране око тона *a* (*e* и *ge*) разрешавају се у својој оси на крају композиције.

Пример 3. Љубица Марић, *Инвокација*: пролонгациони график структуре – референтна звучност и њена пролонгација

Разоткривање структурних супстрата *Инвокације* унеколико одступа од

The image displays three systems of musical notation for the piece 'Invokacija'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a bass line (bass clef). The first system shows the full piece from measure 1 to 65, with measure numbers 1, 8, 11, 17, 30, 39, 41, 44, and 65 marked. The second system zooms in on measures 8 to 65, with measure numbers 8, 39, 61, and 65 marked. The third system zooms in on measures 11 to 65, with measure numbers 11, 39, and 65 marked. Dashed lines in all systems represent pitch contours, showing the relationship between the vocal and bass lines and how they converge at the end of the piece.

уобичајених поступака пролонгационе анализе. Тако, на пример, већ наговештена индивидуална анализа три дела форме опречна је настојању пролонгационе анализе да мапира веће одељке и превазиђе површинске границе музичког тока.³ Међутим, на примеру *Инвокације* показује се корисном, а подстакнута је, с једне стране, различитошћу почетне и завршне тонске висине на нивоу читаве композиције, док се, са друге стране, таква подударност уочава када се сагледа почетак композиције и завршетак другог дела. У *Инвокацији*, како смо указали, јасно се препознаје разграничење на три дела, при чему је улога првог, уводног дела заснована на једногласном учешћу соло деонице. Четврттонска

³ Под овим подразумевамо следеће: за Шенкера, сегментација на периодичне, артикулисане, симетричне фразе, реченице, теме и слично ствар је предњег плана, *Vordergrund*. Ако погледамо *Mittelgrund*, график средњег плана, те сегментације нема, видимо процесе који превазилазе површинске границе.

померања тонова у деоници контрабаса, иако фигуративна, знатно утичу на другачије доживљавање и промену карактера чиме се исцртава граница између другог и трећег дела форме. Кроз појединачну анализу делова *Инвокације* разазнаје се „садржајност“ уводног дела у којем се јасно препознају обриси дубинске структуре на нивоу читаве композиције, као и различити начини пролонгирања референтне звучности. Наша анализа *Инвокације* подсећа на модел „кутија-унутар-кутије“ који Крески (Jeffrey Kresky) примењује при анализи Шубертове музике, проналазећи мање сегменте, које потом групише у веће целине и показује како сваки од њих на различите начине изражава иницијалну звучност (Kresky, 1977: 68–79). Уводни део *Инвокације* је база из које произилази читав структура композиције (пример 4). У другом и трећем делу *Инвокације* препознају се индивидуална изражавања референтне звучности, односно њена дисекција на две централне тонске висине што утиче на одсуство интонативног заокружења композиције.

Пример 4. Љубица Марић, *Инвокација*: структурни график уводног сегмента, тт 1–8



Како смо истакли, уводни део базиран је на кретању од тона *ge* ка тону *a*, уз истакнут однос апођатуре *be* и њеног одложеног разрешења у такту 8 (пример 5).

Пример 5. Љубица Марић, *Инвокација*, т1 (мотив "а") и т8



Овај однос је овде изражен кроз линеарну везу. Други део уводи постепено кондензовање у вертикалну димензију, на тај начин да је завршетак овог дела реализован најпре симултано датом полустепеном апођатуром *es* над својим разрешењем *ge*, након чега се из овог сазвучја издваја само разрешење, чиме се и даље делимично задржава линеарни однос. На крају композиције, завршни такт соло деонице уводи сажимање асоцијативног мотива – апођатуре, у сукцесивни покрет, наглашавајући разрешавајућу улогу тона *a*. Клавир, који самостално заокружује *Инвокацију*, иде корак даље, потпуно кондензује хоризонталу у

вертикалу и завршава симултано датим полустепеном $be-a$. Иако овакав завршетак композиције рефлектује амбивалентност структурне тежине две тонске висине, ипак је јасно да је основни тон који у овом односу представља разрешавајући јесте тон a , што је соло деоница својим завршетком јасно поставила (пример 6).

Пример 6. Љубица Марић, *Инвокација*: крај, тт 65–71

Појавом фигуративних четврттонских покрета на почетку трећег дела додатно се појачава концепција постепене компресије звучног простора. Док се у уводном делу јасно поставља диференцијација између мелодијских и хармонских интервала, даљи ток *Инвокације* представља процес сталне асимилације. На нивоу читаве композиције, почетни координатни систем, заснован на квартном сазвучју (референтној звучности) и асоцијативном мотиву показује се као неодржив. Током одвијања музичког тока постаје јасно да је вертикала постепено асимиловала хоризонталу. Полустепен који је на почетку искључиво део хоризонталне везе у оквиру асоцијативног мотива постаје хармонски, симултани ентитет. Са друге стране, кварта $a-g$ – која се у уводном делу издваја не само као структурни догађај који заокружује уводни део, већ и централни саставни елемент референтне звучности у истом делу – остаје до краја *Инвокације* пролонгирана, али сада дисецирана на појединачне чланове који се издвајају у различитим деловима структуре. Сада донекле постаје јасна илузорност диференцијације између мелодијских и хармонских интервала у уводном делу композиције.

Поред „секцијског“ приступа анализи, индивидуално разматрање деоница такође даје значајне резултате. Анализа мелодијског тока у соло деоници вишеструко показује тенденцију кретања од тона ge ка a у оба смера. Управо из овог потеза издваја се апођатура $be-a$ (асоцијативни мотив), као један од основних супстрата реализованих најпре у линеарној а потом и вертикалној димензији. Само у уводу кроз сагледавање соло деонице долазимо до структурне базе читаве композиције. Чак и на нивоу површине проналазимо врло значајне елементе кохеренције музичког тока, почев од инцијалног мотива ($"a"$) који

се као основни мелодијски супстрат варира кроз читав ток увода (пример 7а). Овај мотив истовремено представља и упечатљив елемент површинске кохеренције са завршетком композиције (пример 7б). Заустављање хроматског кретања у такту 4, као што смо могли видети у примеру 1, уводи разложено сазвучје *e-a-ge-ge-es* (референтну звучност, са додатком тона *es*), које је готово симетрично распоређено око централног тона *ge*. Дакле, разматрање индивидуалне деонице у издвојеном сегменту музичког тока као резултат даје репродукцију дубинске структуре читаве композиције.

Пример 7а. Љубица Марић, *Инвокација*: варирање мотива "а" у уводном делу, тт 1–8



Пример 7б. Љубица Марић, *Инвокација*: такт 64–65



Један од модела анализе који у случају *Инвокације* доводи до битних запажања нуди Џозеф Строс (Joseph Straus), и то управо у својим напорима да негира делотворност посттоналне пролонгационе анализе (Straus 1987). Строс као алтернативу нуди „асоцијативни модел“ заснован на могућности формирања мотива чији чланови, одвојени другим тоновима, могу бити контекстуално повезани неким заједничким параметром, као што је регистар. Овим приступом издвајају се структурни елементи *Инвокације*, па чак негде и рефлексивна њене дубинске структуре (пример 8).

Пример 8а. Љубица Марић, *Инвокација*: деоница контрабаса, асоцијативни модел – највиши регистар



Пример 8б. Љубица Марић, *Инвокација*: деоница контрабаса, асоцијативни модел – најнижи регистар



ће имати значајну улогу на нивоу дубинске структуре композиције у целини, а уочене су кроз само један регистарски слој соло деонице.

Екстремно високим регистром у клавиранској деоници истичу се елементи асоцијативног мотива – полустепене апођатуре (пример 8в). Као највиши, на почетку другог дела, издвајају се тонови *a* и *be*, и те висине се неће достићи нити једном у даљем току композиције. Издвајањем ове линеарне везе и њеном конекцијом са почетком и крајем композиције, добија се скретнични потез са коначним разрешењем у структурални тон *a*: *be-a* / *a-be* / *be-a*).

Регистар као значајни елемент пролонгационе анализе истичу бројни аутори, међу њима и Фред Лердал, један од најзначајнијих заступника посттоналне пролонгационе теорије (Lerdahl, 1989; 1997).⁶ У свом аналитичком приступу посттоналном репертоару, уместо стабилности својствене тоналној музици, предлаже истакнутост као основни критеријум издвајања структурних догађаја. Аутор даје листу услова истакнутости догађаја, рангирајући их према дејству, што је од велике помоћи за издвајање слојева ближих дубинској структури и управо је екстремни регистар рангиран као један од најутицајнијих. Иако је јасно да је музички језик *Инвокације* упадљиво не-тоналан, постоје неки елементи који указују на могућност тоналне перспективе, које је вредно поменути и који се у контексту овог музичког језика свакако намећу и аудитивно бивају истакнути на основу критерија стабилности какви би били примењени и у тоналној музици. Групи Лердалових услова бисмо, сходно томе, могли додати и услов тоналних/ модалних асоцијација, односно истакнутост путем стабилности. Овај услов, који није до сада коришћен у литератури, сврставамо у најутицајније, у смислу аудитивног утиска које такви моменти производе у не-тоналном окружењу. Један од најупечатљивијих примера уочава се на нивоу дубинске структуре у линији баса. Потез који је из тоналне перспективе неуобичајен (симетрично квартално окружење организовано око разрешења *a*), садржи у кретањима тонова басове линије квазикаденцирајући потез *ин a*: S-D-T (пример 3). Истовремено, квартални однос две централне тонске висине (*a* и *ge*) повлачи асоцијације са односом који одликује функције тоналне хармоније.

Сви досадашњи увиди усмерени су на линеарне покрете и мелодијске аспекте анализе. Међутим, они се у укупном звучном доживљају не могу одвојити од хармонске димензије, нарочито у моментима када се у деоницама јављају сазвучја било компактна, било разложена. Док се у разлагањима јасно поставља аудитивна диференцијација између мелодијских и хармонских интервала, у компактним сазвучјима се у неким сегментима као основни градивни елемент врло снажно

⁶ Напоменућемо да појам пролонгације Лердал унеколико друкчије дефинише у односу на друге ауторе, што у овом случају нема битног утицаја. О томе смо детаљније писали у Заткалик и Михајловић 2016, а даља дискусија далеко би превазишла оквире овог рада.

истиче полустепени размак, који повлачи аналогije са асоцијативним мотивом, али и завршним догађајем композиције. Истовремено, ово је још један вид компресије звучног простора, односно кондензовања хоризонтале у вертикалу.

Анализа хармонских склопова може показати неке интересантне поступке, а истовремено бити пример различитих начина разматрања хармонских веза и склопова. Прилагођавање аналитичког приступа у *Инвокацији* врло је јасно видљиво, а узроковано је различитим фактурама и разликама између деоница. Наиме, у току композиције се јављају разложени акорди у обе деонице, док клавира доноси и компактна сазвучја. С обзиром на то да је уводни део заснован на самосталном учешћу контрабаса, за разматрање ових разлика упутно је узети други део композиције. Можда је ово и најбољи пример специфичности приступа: индивидуално разматрање деоница, секцијско разматрање делова форме и примена различитих приступа анализе.

Анализа разложених сазвучја у деоници контрабаса у другом делу упућује на примену Ваисалиног приступа, који омогућава одређење и нијансирање консонантности интервала.⁷ Разматрање хармонског аспекта соло деонице (пример 9) показује заступљеност *ic5* реализоване у два вида (*ro7* i *ro5*). Јасно је из примера да се разложени акорди заснивају на комбиновању консонантних, односно подржавајућих интервала, што указује на велики степен консонантности разложених сазвучја. Изузетак представља интервал чисте кварте, који се не налази у аликвотном низу, па га Ваисала не сматра подржавајућим (консонантним). Ипак, с обзиром на аналитички увид у читаву структуру композиције, можемо га прогласити контекстуално консонантним.⁸ Постаје јасно да се и у другом делу *Инвокације* у деоници контрабаса јасно поставља аудитивна диференцијација између мелодијских и хармонских интервала.

Пример 9. Љубица Марић, *Инвокација*: соло деоница, други део, тт 20–29

интервали
између
суседних
тонова

11 8 7 11 4 7 7

интервали
између
суседних
тонова

7 4 4 7 5 6 5 7 7

⁷ Слично Шенкеровој, и Ваисалина теорија успоставља хијерархијске односе елаборацијом референтне звучности утемељене на аликвотном низу. За разлику пак од Шенкера, Ваисала се не ограничава на дурски трозвук, већ укључује првих једанаест хармоника. Консонантност звучности степењује се према томе колико дотична звучност апроксимира аликвотни низ. Ослањајући се на психоакустичка истраживања Брегмана (Albert Bregman), Терхарта (Ernst Terhardt) и Парката (Richard Parncutt) он тонове аликвотног спектра посматра тако да они подржавају основни тон (*root support*) и указују на њега чак и кад реално не звучи (Väisälä, 1999; 2002; 2004). Видети такође и напомену 5.

⁸ Уосталом, расправе о дисонантности/консонантности кварте, имају дугу, слободно можемо рећи, вишемиленијумску историју.

Са друге стране, у деоници клавира се у неким сегментима врло снажно истиче полустепен као размак између саставних тонова компактних акорада. У тој деоници јављају се два типа фактуре акордске подлоге – разлагање уз регистарске преломе и компактна сазвучја, уз постојање јасне разлике у конципирању акордских склопова у зависности од фактуре (пример 10). Наиме, при фактури разлагања се јављају већи размаци међу тоновима акорада, док се у сегментима компактних акорада јављају гушћа сазвучја. Конкретно, *ic1* је и даље снажно присутна у акордским склоповима, али се при разлагању јавља у консонантнијим, регистарски раздвојеним видовима (*ro11* и *ro13*), док се у сегментима компактних акорада јавља у реалном полустепеном размаку суседних тонова сазвучја. Управо је полустепен основни елемент истицања не-тоналности хармонског језика у овом делу. Може се рећи да се на овај начин хармонски подржава хроматски силазни ток који се јавља у соло деоници. Полустепени размак, који се у уводном делу композиције јасно наглашава хроматском везом апођатуре *be* и разрешавајућег тона *a*, али и њиховим заједничким звучањем као завршним догађајем композиције, истиче се и кроз акордске склопове као један од основних градивних елемената реализован кроз све слојеве структуре. Истовремено, ово је још један начин компресије звучног простора и кондензовања хоризонтале у вертикалу.

Пример 10. Љубица Марић, *Инвокација*: тт 11–12 и 15–18

Више пута истицан плурализам приступа очитује се и у примени теорије скупова на компактне хармонске склопове (Пример 11). У том смислу, показује се значајан утицај два трочлана подскупа ($3-1 = 012$ и $3-3 = 014$). Према том критеријуму, момент промене се региструје у тренутку када престаје утицај скупа 014 и преовладава скуп 012.

Пример 11. – Љубица Марић, *Инвокација*, такт 22–39, акордски склопови

Међусобна веза сазвучја упућује на Лердалов приступ, који према задржавању истих тонских висина (барем половине) из једне у другу хармонску звучност, одређује разлику између слабе пролонгације једне звучности и прогресије (пример 12). На основу овог приступа, региструје се моменат прогресије у издвојеним сегментима акордске концепције пратеће деонице, што је често од велике користи за разликовање елаборирајућих од елаборираних (пролонгираних) догађаја. Сходно томе, уколико бисмо ове звучности разматрали са аспекта Лердалове теорије, промену хармонског склопа (односно прогресију) приметили бисмо у истом оном моменту који региструје и примена сет теорије. Истовремено, разматрање из ове перспективе уочава однос слабе пролонгације између првог и завршног сазвучја, с обзиром на то да ове две звучности деле три исте тонске висине.

Пример 12. Љубица Марић, *Инвокација*: тт 15–21, акордски склопови – разматрање по Лердалу

Основни процес који одликује структуру *Инвокације* јесте постепена трансвалуација почетних стања, на такав начин да хоризонтала и вертикала мењају улоге. Дугорочни линеарни покрет (полустепена апођатура – асоцијативни мотив) кондензује се у симултаност, док се, напротив, компоненте стожерног симултаног двозвука *a–ge* разлажу у дугорочни сукцесивни покрет *ge–a* (крајеви другог дела и целог комада). Током одвијања овог процеса, као једна међуфаза, долази до укрштања у виду потирања разлике између хоризонтале и вертикале. Сви процеси постепене асимилације разоткривени су аналитичком ослобођеношћу, применом приступа са више страна, више нивоа и теоријских опредељења. Ако би аналитички чистунци замерили на еклектицизму, нама је ближе становиште по коме анализа мора показати извесну дозу флуидности, бити отворена за координацију и колаборацију различитих приступа, јер, како

нам *Инвокација* показује, једнообразни приступ био би применљив на само неке аспекте музичког тока, а можда и остао слеп за невероватне рефлексije и репродукције структурног процеса на свим нивоима хоризонталне и вертикалне дисекције музичког одвијања, од највишег површинског нивоа мотива, све до најдубљих слојева структуре.

ЛИТЕРАТУРА

- Cook, Nicholas. 1994. *A Guide to Musical Analysis*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Korsyn, Kevin. 2013/2005. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press.
- Јеленковић, Јелена. 2015. Архетип *Архаја*: Значај тоналне пролонгације у наративном току гудачког трија *Архаја I* Љубице Марић. У Соња Маринковић, Санда Додик и Драгица Панић Кашански (ур.) *Зборник радова са скупа "Дани Владе Милошевића."* Бањалука: Академија умјетности Универзитета у Бањој Луци, 476–490.
- Kresky, Jeffrey. 1977. *Tonal Music: Twelve Analytic Studies*. Bloomington and London: University of Indiana Press.
- Lerdahl, Fred. 1989. Atonal Prolongational Structure. *Contemporary Music Review*, Vol. 4, 65–87.
- Lerdahl, Fred. 1997. Issues in Prolongational Theory: A Response to Larson. *Journal of Music Theory*, Vol. 41, No. 1, 141–155.
- Масникоса, Марија. 2009. Живот и стваралаштво Љубице Марић: многоликост једнога. *Нови Звук*, 33, 13–36.
- Straus, Joseph. 1987. The Problem of Prolongation in Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 31, No. 1, 1–21.
- Топић–Додик, Санда. 2016. *Dijalog arhaičnog i savremenog u ciklusu Muzika oktoiha Ljubice Marić*. Banja Luka: Akademija umjetnosti Univerziteta u Banjoj Luci.
- Treitler, Leo. 1966. Music Analysis in an Historical Context. *College Music Symposium*, 6, 75–88.
- Väisälä, Olli. 1999. Concepts of Harmony and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2. *Music Theory Spectrum*, Vol. 21, No. 2, 230–259.
- Väisälä, Olli. 2002. Prolongation of Harmonies Related to the Harmonic Series in Early Post-Tonal Music. *Journal of Music Theory*, Vol. 46, No.1/2, 207–283.
- Väisälä, Olli. 2004. *Prolongation in Early Post-tonal Music*. Studia Musica 23. Helsinki: Sibelius Academy.
- Zatkalik, M. i V. Mihajlović. 2016. *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*. Banja Luka: Akademija umjetnosti.

Miloš Zatkalik, Verica Mihajlović

**ANALYTICAL PLURALISM AS A CONSEQUENCE OF
THE COMPRESSION OF THE TWO-DIMENSIONAL SYSTEM
OF PITCH-ORGANIZATION IN *INVOCATION* BY LJUBICA MARIĆ**

Summary

Post-tonal prolongational analysis opens up new possibilities for examining the pitch organization of compositions that resist tonal-functional principles, owing to which they are often labeled as “atonal”. Not recognizing the organizational principles can lead to a potentially erroneous assumption about the non-existence of a referential system. The present paper applies prolongational analysis on the composition *Invocation* from the last creative period of the renowned Serbian composer Ljubica Marić: a novel approach to this analytical sample. At the same time, the ways in which structural events are elaborated are confirmed by the application of other analytical approaches, including those by authors who question the very possibility of post-tonal prolongation (Joseph Straus). As the piece unfolds, two structural coordinates: horizontal (the “associative” appoggiatura motif) and the vertical (referential sonority), are gradually assimilated to the point of becoming indistinguishable and compressed into a unified sound space. The inclusion of an apparently embellishing gesture into the deepest structural layer may seem at odds with the usual prolongational analysis, and so does the treatment of individual lines in isolation, but precisely such instances justify the incorporation of other perspectives on structural organization, and relinquishing the purely technical application of an analytic method. Briefly, it transpires that in *Invocation* the structural basis is established at the very beginning, with its elements entering into interplay of mutual assimilation, compression of the sound space, relativization of the stability/instability and creating an uneasy balance without an ultimate resolution.

Key words: prolongation, structural layers, referential sonority, associative motif, Ljubica Marić, *Invocation*.

INOVATIVNI PRISTUPI U UMETNOSTI
INOVATIVE APPROACHES IN THE ARTS

УДК 75:37.013-056.26/.36-053.4/.5

КОРИШЋЕЊЕ ИНОВАТИВНИХ ЛИКОВНИХ ТЕХНИКА И СТИМУЛАЦИЈА МУЗИКОМ У РАДУ СА ДЕЦОМ СА СМЕТЊАМА У РАЗВОЈУ¹

Бојана Николић, Драгана Драгутиновић, Емилија Поповић

Академија техничко-васпитачких струковних студија Ниш, одсек Пирот
bojananikolic1215@gmail.com, ddragutinovic@gmail.com, e.popovic13@gmail.com

Сажетак

Кроз добро промишљену употребу различитих ликовних средстава, метода и техника, могуће је унапредити перцептивне, когнитивне, тактилне, афективне и моторичке способности деце са различитим врстама сметњи у развоју.

Рад представља анализу и резултате рада у оквиру пројекта *Младост дарује* који је трајао од септембра до новембра 2019. године, а одвијао се у ШОСО *Младост* у Пироту. Ликовне радионице са децом са различитим врстама ометености својом основном оријентацијом заступају концепт игре у ликовној педагогији, јер је једино кроз игру и спонтано и вољно учешће деце могуће остварити резултат. Процес рада, сама игра са ликовним материјалима увек је важнија од крајњег резултата. Технике које су коришћене током радионица брижљиво су одабране у складу са карактеристикама ликовних материјала, просторно-временским условима, као и могућношћу индивидуалног приступа деци. У циљу креирања атмосфере запитаности, зачудности, буђења деце радозналости и активирања пажње, коришћене су технике отискивања некласичним материјалима, ебру техника, израда тактилног зида, сензорних боца и вајање глином. Неизоставни део ликовних активности била су брижљиво одабрана музичка дела, прилагођена узрасту деце.

Резултати постигнути пројектом у односу на децу су унапређење социјалне комуникације и fine моторике, стимулисање тактилних осећаја кроз различитост ликовних техника и задатака, релаксација, развијање способности опажања, као и упознавање са основама визуелне културе и писмености. Завршна изложба дечјих ликовних радова на крају пројекта приређена је у сврху промоције њиховог залагања и креативног рада, а у циљу унапређења квалитета живота и рада деце са сметњама у развоју.

Кључне речи: ликовне технике, деца са сметњама у развоју, ебру, отискивање, сензорне боце, тактилни зид.

1. МОТИВАЦИЈА И ПОЛАЗНЕ ОСНОВЕ

Уметност (ни)је терапија. Као трагање за истином, у сталној изградњи знака и значења, предмета и понашања, уметност је у историји проналазила исходе

¹ Рад је настао у току припрема и реализације пројекта *Младост дарује* у оквиру ЛПА (Локални план акције) за децу Пирота 2019. године. Школа за основно и средње образовање „Младост“ остварује програм специјалне едукације и рехабилитације за децу предшколског, основношколског и средњошколског узраста која захтевају посебне/прилагођене облике васпитно-образовног и рехабилитационог рада.

у својој репродуктивној функцији „огледала“ природе, делујући у простору магијског, ритуалног, религиозног, друштвеног, културног, политичког или свакодневног понашања и стварања, уживалачког, игроликог, катарзичног ослобађања „апсолутног“ идеала о хармонији и лепоти, пољуљаног субјекта производње, размене и потрошње информација и интерпретација мас-медијске „стварности“ и савремености. Уметност као идеја поставља мисаоне/концептуалне и језичке конструкте и духовне преображаје. (С)ликовна природа стварности стално враћа на поступке и процедуре рада са материјом, трансформацијом материјала у двосмерним разменама материје и енергије. Додир је знак, облик је носилац значења. Артур Данто (Arthur Danto) природу уметности, њен настанак и јавно коришћење, види као континуирану (ре)конструкцију саображену контексту друштва, друштвених односа, културе, традиције, уверења, економије, у „свету уметности“ који нуди тачно одређену „теорију постојања (онтологију), теорију гледања (рецепцију), теорију стварања (поетику), теорију интерпретације (филозофија) и теорију употребе“ уметности и уметничког дела/рада/чина (Briski Uzelac, 2005: 14).

Уметничко сазнање, као свет „нејасне“ перцепције, уводи у мрачна исходишта несвесног, свет симбола и симболичних преображаја архетипског наслеђа, облика живота читавог универзума или симптома потиснутих жеља ствараоца. Експресионизам и надреализам, уметнички правци са почетка двадесетог века, користили су основне поставке психоанализе и психоаналитичке теорије уметности и прихватили стваралаштво психички оболелих. Посматрајући свет као страшно место које производи сталну напетост, нова свест тражи његову потпуну деструкцију. Андре Бретон (André Breton) у манифесту надреализма радове психотичних доживљава као предворје великих животних тајни, па чак и као резервоар психичког здравља, посебно за оне који су узглобљени и осујећени у границама рационализма (Erić, 2019: 99).

Апстрактни експресионизам, на трагу надреалистичког психичког аутоматизма и гестуалног стварања без свесне контроле, означава чин језгровитог и сублимног проживљавања личне, интимне драме, егзистенцијалног умора или екстазе и херојског, гласног и узвишеног мета-знака који се урезује у простор, као потез, покрет или звук, тотемске „примитивне“ метафизике. Арт брут (Art brut), или сирова уметност, настаје ван оквира институционалног, академског уметничког образовања, некултивисана и неискварена високим захтевима доминантних диктата класичне или модерне уметности. Самоука форма произилази из самосталних правила, непретенциозног спонтаног испољавања слоја подсвесног, прималних слика попут примитивне или наивне уметности, израза својственог и блиског дечјем изражавању симболичких представа или аутоматизама спонтаних графема. Енформел (art informel), безоблична или „једна друга уметност“ (фр. un art

autre) подразумева апстрактно (негеометријско) вођење материје. Апсолутна „брига“ за материју без сећања и архива појавности, која треба да проговори својим гласом и својом снагом, користи мрље, dripping-е, сировост густих намаза боје, убоде, гужвања, паљења, читав аморфни материјални поредак свега и ничега, празнине и пуноће могућих асоцијација. Жан Дибифе (Jean Dubuffet) је развио технику архетипског сликарства подсвести, испуцале земље или пустиње, зидног платна грубе обраде површине добијене мешањем лепка, песка, асфалта, у који се урезају гротескне, незграпне фигуре изолованих, усамљених аутсајдера.

Брутална уметност са маргине или *Outsider's art* групише уметност душевних болесника, медијума чија машта одражава веровање у спиритуални свет, затвореника, побуњених. Побуна несвесног, побуна маште, нејасних покретача уметничких/стваралачких потреба, окупља ствараоце са различитим облицима и степеном инвалидитета, сметњама у развоју/посебним потребама у оквиру развојних уметничких центара² или пружањем подршке преко платформи међународних³ или националних асоцијација и удружења.

Употреба уметности у терапијске сврхе концептуализована је кроз приступе који носе називе: терапија уметношћу (Art Therapy), психотерапија кроз уметност (Psychotherapy Through Art), уметност као терапија (Art in Health), која користи „ослобађајуће“ својство уметности, инхерентно уметничкој пракси по себи, без психотерапијског тренинга онога ко асистира у процесу самоизражавања актера у креативном процесу.

Британски уметник Ејдријан Хил (Adrian Hill) је 1942. године први користио израз „арт терапија“ за ликовно стваралаштво са терапијским својством. Током болничког лечења којем је био подвргнут, подстицао је и остале пацијенте да се изражавају ликовним средствима. Вредност овог процеса за њега је била у ослобађању креативне енергије која је могла да изгради одбрану од негативних емоција и стања (Ivanović, Barun, Jovanović, 2014).

Арт терапија је грађена потом као „integrativni, dubinsko-psihološki i hermeneutički pristup koji obuhvaća uporabu različitih elemenata umjetnosti s ciljem unaprijeđenja zdravlja i bržeg опоравка pojedinca“ (Škrbina, 2013: 46). „Појам арт терапије има такође различите термилошке одреднице па се именује и као „терапија игром“, „креативни тренинг/сусрет“, „експресивна терапија“ (исто, 45). Темљи се на психотерапији и невербалном изражавању мисли и осећања у различитим уметничким и креативним активностима. У зависности од медија и специфичности њихове употребе, концепт арт терапије обухвата нека основна подручја: музикотерапију, терапију плесом и покретом, симболизацију телом,

² Види *Creative Growth*. Доступно на: <https://creativegrowth.org/about>.

³ Види *Association of Mouth and Foot Painting Artists of the World*. Доступно на: <https://vdmfk.com/en/>

ликовну експресију, драматизацију и психодраму, библиотерапију (исто, 59).

Лековито својство уметности се препознаје у невербалном преносу осећања на материју са усмереном пажњом и уложеном енергијом у сам процес настајања „уметничког“ предмета или рада. Дечји ликовни радови у раном узрасту имају првенствено комуникативну улогу. Деца кроз њих изражавају своје мисли, осећања, жеље, сукобе, породичне односе. Ликовни израз је ближи несвесном него вербална комуникација. Дете ће се лакше и спонтаније изразити кроз игру ликовним материјалом. Уметност као игра постала је основна идеја или формула многих уметничких истраживања током двадесетог века, игра која не подразумева свесно деловање, постављање јасних циљева, већ бележење непосредног искуства, инстинката, емоција, страсти.

У процесу припреме и реализације пројекта, ауторке су деловале са позиција ликовних и музичких педагога, активних стваралаца у области ликовних уметности и музике, препознајући знања и резултате истраживања у подручју психологије, психијатрије, педагогије, неуронаука и терапије уметношћу.

2. О ПРОЈЕКТУ

Пројекат *Младост дарује* је замишљен и реализован као систем од пет активних радионица које су биле одржане у централном холу ШОСО *Младост* у Пироту, са децом која похађају поменути установу и уз подршку дефектолога. Главни циљ пројекта је унапређење живота деце са сметњама у развоју ликовном уметношћу. Употребом различитих ликовних средстава, метода и техника, ликовне радионице унапређују перцептивне, когнитивне, тактилне, афективне и моторичке способности деце са различитим врстама сметњи у развоју. Материјални резултат радионица је и креирање аутентичних дидактичких играчака, односно помагала у раду са децом (тактилни зид, сензорне боце). Радионице са децом са различитим врстама ометености својом основном концепцијом осветљавају значај игре у ликовној педагогији, јер је једино кроз игру и спонтано и вољно учешће деце могуће остварити напредак. Материјали за стварање посматрани су и као материјали за игру и истраживање.

Употреба уметности у образовању, или учешће ликовне педагогије, односи се на покретање различитих „формативних поступака којима се буде и активирају сви психофизички потенцијали васпитаника у домену ликовног изражавања и стваралаштва“ (Филиповић, 2011: 8). Уметност и уметничке активности према новим концепцијама васпитања и образовања у овој области које се базирају на идејама Елиота Ајзнера (Elliot Eisner), осим покретања слојева афективног развоја, имагинативних процеса и емоционалне експресије, утичу на процесе мишљења, имају когнитивни и развојни карактер. Већи значај се

придаје истраживању, развоју комуникације, сазнајним и мисаоним процесима. Духовни, психички, емоционални и физички фактори делују у процесу учења и усвајања различитих знања на основу личног искуства (Вечански, Васиљевић Благојевић, Маринковић, 2017).

Експериментални програми у току петогодишњег истраживања које су спровели Богомил Карлаварис и Мира Крагуљац, полазећи од претпоставке да се кроз наставу ликовне културе може утицати на ликовне креативности, а да ликовна креативност утиче на развој креативног мишљења уопште, укључивали су техничко-технолошке стимулансе (материјал за рад стимулише ученике на креативност), теорију обликовања (проблем обликовања површина и пластичне форме), садржаје из историје уметности (стваралаштво других делује мотивишуће и подстицајно) и психолошке стимулансе (задачи замишљања, комбиновања, повезивања). Најефикаснији експериментални програм био је онај који је остављао највише простора за креативно ангажовање. Ликовни елементи и психолошки стимуланси имали су више успеха од програма технологије и историје уметности (Карлаварис, Крагуљац, 1981, према: Стојановић Стошић, 2016: 52, 53).

Холистички карактер ликовних активности још на предшколском узрасту говори о потреби целовитог и избалансираниог развоја детета. Дете остварује комуникацију својим ликовним продукцијама који постају део специфичне дечје културе. Карактер игре ових активности ослобађа фрустрација, доводи до опуштања и представља извор задовољства. Деца стварају без инхибиција. Материјали за игру и стварање пружају сигуран пролаз и приступ емоцијама у слободном изражавању унутрашњих стања, односа према свету који их окружује, бележећи све ове процесе у тренутку настајања (Вечански, Васиљевић Благојевић, Маринковић, 2017). Пеђо Емилија (Reggio Emilia) педагогија, као један од основних видова рада са децом, развија управо рад са материјалима, кроз систем ликовних „атељеа“ у којима се одвија истраживање и креативна игра са ликовним елементима. Велика пажња се посвећује уметничком изражавању, истраживању ликовних уметности и уметничким процесима и процедурама у васпитању и образовању. Сви материјали, ликовни и неликовни, природни или рециклажни, представљају важан извор информација (Gandini, 1998).

Vođeno svojom prirodnom znatiželjom, dijete aktivno stupa u interakcije s fizičkom i socijalnom sredinom, pri čemu prikuplja iskustvo i neprestano ga nastoji interpretirati, dati mu smisao. Ono uči čineći i raspravljajući, što znači putem vlastitog iskustva. (Slunjski, 2001: 47)

Мишљење у сликама је најстарији облик комуникације. Мишљење са и у материјалу и манипулација различитим предметима/прибором/алатима развија чулну рефлексију и подстиче менталне процесе који су у директној вези са моторичким активностима. Физичке и визуелне особине и различита својства материјала

провоцирају одабирање и проналажење начина њихове употребе. Сваки уметник истражује могућности медија које користи у остваривању својих замисли, полазећи од материје/материјала ка реализацији, или од почетне идеје о облику ка средствима за рад, самој материји. То је динамичан однос који активира стално пропитивање различитих могућности.

Деца код којих постоје оштећења неких органа или функција имају „осим потреба заједничких свој деци и посебне васпитно-образовне и рехабилитацијске потребе које треба развити“ (Vukajlović, Mešalić, 2012: 10). Идеја пројекта је да се деца и ученици уз истраживачки рад у контакту са различитим материјалима и техникама, релаксирају, смањују анксиозност, а истовремено да неприметно коригују многе психомоторне функције. Уколико се према антрополошким нормама свака особа посматра као јединствена и самосвојна особа са посебним потребама, а дете са развојним тешкоћама/посебним потребама као дете (исто, 11), били смо вођени Малагуцијевом идејом о „сто дечјих језика“ у проналажењу метода за реализацију садржаја, стварајући атмосферу тимског рада, толеранције, сензибилисане подршке одређеним развојним потребама и позитивне припадности стваралачким процесима.

Све активности у оквиру радионица биле су веома еластично осмишљене. У рад са децом потребно је уводити новине, будити интересовања, дозволити им да спонтано изразе своје ликовне могућности, не спутавати машту. Деца су, према сопственој жељи, била директно укључена у активност кроз индивидуални или групни рад. Ограничење у броју учесника и трајању ликовне активности није било постављено. Полазећи од става да је процес настајања ликовног рада важнији од крајњег резултата (Филиповић, Карлаварис, 2009), ауторке пројекта су својом идејом о ликовним радионицама за децу са сметњама у развоју имале за циљ усмеравање пажње заједнице на значај и улогу уметности у процесу прихватања различитости⁴.

2.2. Општи циљеви пројекта

Као опште циљеве пројекта треба издвојити:

- a) усмеравање пажње локалне и шире заједнице на креативне потребе деце са сметњама у развоју,
- b) вршњачку подршку,

⁴ Препоруке челних организација/институција и покретача различитих иницијатива у образовању и култури (УНЕСКО, Савет Европе, Европска комисија, Европски парламент) које су садржане у њиховим програмима, конвенцијама и иницијативама, у пољу уметничког и (интер)културалног образовања, односе се на обезбеђивање услова и простора да настава уметности заузме посебно место у образовању деце, од предшколског узраста до завршетка средње школе. Документ *Road Map for Arts Education* (УНЕСКО 2006), заступа основно људско право на образовање и културну партиципацију дајући уметничком образовању/образовању путем уметности главно место у подизању квалитета образовања у целини.

- c) релаксирајућу улога уметности у функцији помоћи деци са сметњама у развоју – арт терапија,
- d) промоцију уметничких производа деце са сметњама у развоју,
- e) стимулисање тактилних осећаја кроз различитост ликовних техника и задатака,
- f) развијање способности опажања,
- g) развој визуелне културе и писмености.

2.3. Специфични циљеви пројекта

Специфични циљеви пројекта који простичу из општих, горе постављених су:

- a) развој манипулативне спретности деце са сметњама у развоју (раме, лакат, зглоб),
- b) развој мануелне спретности fine моторике (рад прстима код моделовања, сечења, лепљења),
- c) стимулисање визуелне пажње – координација око-рука, имитирање и транспоноване боје и облика,
- d) вежбе памћења путем конкретних и тактилних представа.

3. ОПИС РАДИОНИЦА

Радионице су планиране у сарадњи са управом школе, а у складу са годишњим распоредом и дневним активностима деце. У току реализације радионица остварена је добра комуникација и сарадња са дефектолозима: професорима и васпитачима.

3.1. Отискивање и монотипија

Графика је класична област ликовне уметности која технички подразумева поступак умножавања цртежа тако што се цртеж различитим поступцима утискује на матрицу. Графичке технике представљају одличан начин да се испитују својства различитих материјала, могућности израде матрице и технике преноса цртежа/слике или штампе. Могућност поновљеног отискивања предлошка/матрице може да покрене игру са бојама, истраживање облика, комбиновање различитих техника.

У зависности од материјала од ког је матрица сачињена и поступка његове обраде, графика се дели на: високу, дубоку и равну штампу. Технике високе штампе су: дрворез и линорез, технике дубоке штампе: бакрорез, бакропис, сува игла, акватинта, линогравура, а технике равне штампе: литографија, сериграфија и

ситоштампа. Због комплексности процеса израде и потенцијалне токсичности материјала који се примењују у класичним графичким поступцима, у раду са децом примењују се једноставније технике штампе које припадају подручју елементи графике (Филиповић, Каменов, 2009, Филиповић, 2011).

У техници картон-отиска уздигнути делови матрице на које се наноси боја добијају се изрезивањем облика од картона и лепљењем на чврсту подлогу. Код колаграфије матрица се припрема лепљењем танких елемената/ материјала различитих текстура (папир, картон, тканина, канап, природни материјали, отпадни материјали). У гипсорезу цртеж се изрезује у равной гипсаног плочи. Након nanoшења боје са неодстрањене испупчене површине гипса отискује се цртеж на папир. У раду са децом сами урези који након nanoшења боје остају необојени дају цртеж на отиску (негатив). Фротаж (фр. *frotter*, трљати) је поступак преношења отиска површине неког предмета на папир механичким путем превлачењем кредом (пастел, угљени штапић) или оловком по папиру који се поставља на предмет. На тај начин се узимају отисци структурираних материјала/предмета (лишће, конач/канап (миље), кора дрвета, жица...), а деца усвајају везу између тактилног и визуелног карактера материјала. Пошоар (фр. *pochoir*, матрица, клише) или стенсил (енг. *Stencil*, матрица/шаблон) је техника равне штампе која користи шаблон/матрицу прошупљену исечцима, празнинама, преко којих се прелази бојом. Плочица стиропора може да се користи за израду матрице коју деца лепљењем различитог материјала потом отискују у техници високе штампе. У техници „дубоке штампе“ деца користе плочицу стиропора тако што у њу урезају/утискују жељени мотив штапићем (убадањем или повлачењем линија). Као и у гипсорезу боја се отискује са површина које нису улегнуте, а видљив је урезан цртеж. Печатно отискивање представља најједноставнији начин увођења деце у свет графике. Деца користе предмете свакодневне, практичне употребе, њихову структуру, увежбавају фину моторику, усвајају принципе компоновања и ритмичко понављање елемената. Монотипија (грч. *μόνος*, један, једини; *τύπος*, отисак) техника је којом је могуће добити само један отисак. „Позитивна“ монотипија подразумева преузимање/отискивање цртежа или слике изведене на одређеној подлози. Подлога може да буде било која равна неупојна површина, фолија, пластична или пластифицирана подлога. „Негативна“ монотипија је поступак уклањања боје са површине на коју је равномерно нанета (ради се негатив цртежа).

Уместо графичке боје у раду са децом се примењују темпера или акрилне боје (са додатком успоривача сушења по потреби). Уместо графичке пресе која се иначе користи за преношење и умножавање цртежа са матрице, у раду са децом користи се кашика или притисак рукама.

Ликовно подручје елементи графика је применљиво у раду са децом са сметњама у развоју чија моторика није довољно развијена, као и са децом редовне популације која немају довољно самопоуздања. Процес руковања материјалом је једноставан, а резултати лако достижни и ефектни. Деци су били понуђени „сирови“ материјали, текстил/тканине различите текстуре, подлоге за прављење шаблона/матрица, природне структуре за отискивање, различите врсте подлога за израду монотипије. У оквиру радионице, деци је само индивидуално и по потреби била демонстрирана употреба материјала у сврху извођења монотипије и других техника отискивања. Истраживања у подручју графике одвијала су се у процесу манипулације средствима и материјалима, наведеним техникама применљивим у раду са децом. Уведена је и *Pull String* техника (повлачење канапа са нанетом бојом између листова папира под притиском) и рад са структурираним ваљком. Штампање се одвијало на папиру у боји. Обојеност подлоге умногоме је појачала ефекат отиска кроз контраст боја који се природно наметао као визуелно решење. Тактилни доживљај материјала, процес истискивања боја, њиховог мешања и преклапања бојених површина, ефекат изненађења након „откривања“ папира деловали су стимулишуће на децу и резултирали позитивним одговором и потпуним препуштањем игри.



Слика 1. (лево) Отискивање, темпера на обојеном папиру
Слика 2. (десно) Отискивање, темпера на обојеном папиру

3.2. Тактилне табле

Додир, вид, слух, укус и мирис представљају пет чула која прикупљају сензорне информације из спољашњег света. Преостала два се односе на доживљај простора и свест о сопственом телу у простору. Деца уче уз помоћ чула. Унапређење чулне перцепције треба да следи интегралну употребу или

комплементарно опажање са више чула. „(...) једно од најзначајнијих развојних постигнућа за дете је управо структурирање целовите слике околног света координацијом чулних утисака које прибављају различита чула и њиховом организацијом“ (Каменов, 2008: 231). Сензорни сигнали преносе информације од рецептора до централног нервног система где се обрађују у мозгу. Мозак је пластичан орган, и основни материјал за обликовање са способношћу сталних измена и „прекомпоновања“ током целог живота. Уколико постоје потешкоће у тумачењу сензорних информација, њиховом интегрисању и употреби, то може да доведе до проблема у развоју, до пропуста који стварају замршене мреже у неуролошкој комуникацији, без јасно утврђених веза које нам помажу у детектовању стварности и стварању адекватних одговора.

Обезбеђивање потребне дневне сензорне „порције“, или визуелног и тактилног уноса информација за постизање унутрашњег баланса у мултисензорном окружењу када су у питању изазови сензорне интеграције, подразумева пажљиво одабрана сензорна искуства у јачању позитивних неуронских веза, у процесу култивисања чула одговорних за когнитивни, социо-емоционални, естетски и обликовни развој и развој креативности. Специјализовани модели у програму посебних педагошких метода/терапија укључују различите сензомоторичке активности, коришћење материјала за „прљање“ у ликовним и мануелним активностима, тактилна истраживања у ситнозрним материјалима, откривачке активности, активности fine моторике графомоторичким вежбама, вежбама хватања и рада са прибором, слушну стимулацију укључивањем музике. За тактилно уочавање површине предмета потребно је обезбедити разне врсте материјала, различитог квалитета. Подстицање на испољавање креативности, развој стваралачког потенцијала, развој интересовања, мотивација, превенција неуспеха и анксиозности појачава потребу за сарадњом између свих чинилаца у образовању (Biel, Peske, 2007, Vukajlović, Mešalić, 2012: 128).

Тактилне табле у својој примарној намени представљају архитектонску скицу одређеног простора на Брајевом писму, а њихова функција је помоћ слепим и слабовидим особама да се крећу кроз простор. Тактилни систем је највећи сензорни систем у нашем телу јер се везује за кожу и слузокожу. Наши тактилни рецептори региструју додир, притисак, температуру, текстуру материјала. Развој тактилно-кинестетичке перцепције важан је за успостављање односа са стварношћу у случајевима оштећења вида и других облика ометености у развоју. То подразумева упознавање идентитета предмета активирајући мишљење и буђење пажње. Креће се од грубих ка финијим покретима, од целе руке до врхова прстију који преносе информације о предмету који додирују, од једноставних ка сложеним структурама. Укључивање визуелне методе

полисензорног приступа важно је код оштећења слуха. Креативне активности и ликовно изражавање олакшавају комуникацију у случају поремећаја говора (Маћешић-Петровић, Жигић, 2009, Vukajlović, Mešalić 2012).

Један број деце са сметњама у развоју је тактилно преосетљив и често има страх у контакту са материјалима различитих структура. Са друге стране, тактилно неосетљива деца воле јак додир, притисак, контакт са грубим материјалима (Biel, Peske, 2007). Функција тактилног зида у терапији уметношћу са децом је превазилажење ових страхова, као и стимулација нервних завршетака и побољшање координације покрета и фине моторике.

Тактилне, сензомоторне или интерактивне табле углавном имају своју програмирану структуру која се заснива на превођењу предмета са клизним системом (графомоторичке водилице), закључавању, везивању, откопчавању и закопчавању дугмади, употреби одређених апарата и механизма. У овом случају сензорна провокација је била покренута комбинацијом ликовних материјала који су веома различити по свом пореклу, боји, фактури и структури, интензитетом боја и асоцијативних облика који су настајали у процесу стварања тактилних асамблажа. Деца су креирала облике који превазилазе дводимензионалност слике и продиру у простор. Материјали са којима су долазили у контакт били су: пур пена, зрневље житарица, текстил различитих структура, брусни папир, цевчице, таласаста папир, камени облаци итд. Обликовањем папира резањем, цепањем, савијањем, увијањем, откривањем нових материјала, техника и прибора за рад, настајали су путеви и укрштања на сензорним мапама чији су аутори били активирани самим чулним контактом са хладним и глатким каменом и његовом тежином, меким или храпавим површинама, заузети просипањем зрна и звуком који то производи, премештањем елемената и њиховим повезивањем у једну ликовну целину.



Слика 3. (лево) Израда тактилне табле од различитог материјала
Слика 4. (десно) Израда тактилне табле од различитог материјала



Слика 5. Израда тактилне табле од различитог материјала

3.3. Сензорне боце

Још један начин за сензомоторну стимулацију деце са сметњама у развоју је активност са сензорним боцама. Ова врсте игре, осим што представља извор сензорних и моторичких дражи за вид, слух и додир, развија пажњу и концентрацију, развија свест о узрочно-последичним везама и помаже при саморегулацији емоција.

Snoezelen (хол. Snuffelen, трагати, истраживати; хол. Doezen, опустити се, дремати) концепт који су утемељили и развили Јан Хулсехе (Jan Hulsegge) и Ад Ферхул (Ad Verheul) (Verheul, 2014), почива на претпоставци да је у случајевима тежих облика развојних сметњи мултисензорна стимулација важније и моћније комуникационо средство пре било каквог позивања на интелектуалне способности и могућности тумачења или: „Начин на који одређена реч звучи довољан је по себи“ (Verheul, 2009: 1). Snoezelen сплет соба и коридора са различитом функцијом и одговарајућом опремом (базен са лоптицама, бела соба за пројектовање визуелних стимулуса од слика природе, филмова о животињама и подводном свету у успореном кадру до пројекција

капи које се разливају, тубе испуњене течношћу и осветљене разнобојном светлошћу у које се убацује ваздух...) користи светлосне, мирисне, звучне и тактилне ефекте за постизање осећања заинтересованости, задовољства, психомоторне релаксације и осећаја сигурности код деце и одраслих.

За израду личних приручних сензорних помагала, или једноставно, сензорне играчке, од материјала деци су биле понуђене прехранбене боје које се растварају у води, уље, шљокице, перле, штапићи за мешање течности. Ова радионица представљала је сјајну вежбу за фину моторику кроз руковање левком и зрнастим и прашкастим материјалима, операцијама пресипања, уливања, мешања, отварања/затварања бочица и манипулација готовом играчком. Посматрање течности које се одбијају међусобно, игре светлוצавих материјала, и њихово кретање у успореном ритму, под природним или вештачким осветљењем, остварује позитивне реакције у току рада, са почетним узбуђењем и умирујућим Spoezelen ефектом садржаја на крају.



Слика 6. (горе лево) Процес израде сензорних боца

Слика 7. (десно) Процес израде сензорних боца

Слика 8. (доле лево) Процес израде сензорних боца

3.4. Ебру⁵ техника

Ебру техника подразумева сликање на површини воде/течности. Слика се веома једноставним путем преноси са воде на папир или тканину њиховим полагањем на површину на коју су боје нанете капањем или прскањем. Ефекат ове технике је веома упечатљив, а руковање материјалом безбедно и једноставно. Боје могу бити природног порекла или фабрички продукване специјално за ову технику. Вода треба да има потребну густину која се постиже додавањем смола или говеђе жучи. Ебру или „уметност мраморисања“ описује се као „музика боја која постиже хармонију са умирујућим ефектом на душу“ (Barutçugil, 2010, према: Utaş, Atasoy, 2017: 2122).

У раду са децом, за ову прилику вода је била угушћена течним штирком, а коришћени су разређена темпера у бочицама са капаљком и туш. Након наношења боја на површину деца су могла штапићима да исцртавају различите мотиве и облике. Сам процес захтевао је контролу покрета и јачине притиска писаљке/штапића и самог папира који се поставља на осликану површину течности. Ефекат изненађења након прања папира и уклањања вишка боје деловао је стимулативно једнако као и контакт са густом, флуидном материјом, променљивом на додир.

Техника по себи, слободним избором боја и начина наношења на површину течности, утиче на позитивне исходе у подстицању визуелне перцепције и чулне осетљивости. Не постоји потпуна контрола над самим резултатом стваралачке игре тако да нас учи стрпљењу, дисциплини, правилној употреби времена у ритму који „уређује“ процес стварања умањујући, уједно, сваку несигурност и анксиозност (Gür, 2012: 89, Aktay, 2021).

Рад на води и са водом у поступцима који прате поновљене акције у низу: прскање/капање/разливање – „гребање“/“мраморисање“ – прање папира, својим позитивним деловањем у посматрању површине по којој се боја креће, као и манипулисањем папиром у контакту са водом, изазивао је осећај пријатности и покретао нова истраживања бојених односа, мешања боја на течной подлози уз непрекидно понављање поступка.

⁵ Ебру (ebru, мермер کاغذی) или „турски мермерни папир“ је традиционална оријентална техника сликања употребом природних пигмената помешаних са говеђом жучи која се наноси на површину воде угушћене специјалном врстом гуме (трагант) добијене из биљке kitre (astragalus). Боје плутају и шире се по површини воде не мешајући се међусобно. За сликање по води користи се посебан прибор: четкице од коњске длаке, капаљке, чешљеви и игле (Ebru: Türk Kağıt Süsleme Sanatı / Ebru: Turkish Art of Marbling, 2021).



Слика 9. (лево) / Слика 10. (десно) Демонстрација технике ебру



Слика 11. Дечји радови изведени у ебру техници

3.5. Вајање

Материја(л) „на дохват руке“ какав је земља, у првој идеји о облику обрађиван је првобитно само мануелно. У непосредном контакту са земљом рад рукама на обликовању форме (предмети профане/употребне намене или сакралне, култно-ритуалне статуете/фигурине) чија величина одговара

манипулативним могућностима и димензијама руку, према антропометријском принципу, представљао је у првобитним земљаним облицима „неку врсту негатива дланова“ на предметима „хаптички сугестивним“ који се добро држе „у једној или у обема рукама“, јер су тако и прављени да су својствени људском телу и да одговарају том телу (Bogdanović, 2005: 69).

Рад са глином припада подручју просторно-пластичног обликовања. Пластичитет глиненог материјала зависи од количине воде/влажности у њему тако да се креће од флуидног/житког до резистентног/тврдог или „тешког“ материјала који је у овом међупростору могуће теже или лакше моделовати. Реалитет, непосредност и опипљивост глине пружа посебно физичко искуство додира које може да изазове јак емоционални одговор, од чистог задовољства до осећаја непријатности, да се учини хладном и одбојном или меком и податном (Rubin, 1984: 11).

Глина поседује сензорна и кинестетичка својства, цело тело је активирано у грађењу облика. У својој афективној димензији делује катарзично преузимајући емоционална стања онога ко са њом ради, постајући „облик“ самих емоција. Сама по себи је симбол и делује у простору грађења симболичких представа или поступака. На когнитивном нивоу, употреба вајарског прибора или приручних алата подразумева учење (Lusebrink, 1990, Henley, 1991, Kramer, 1971, Burns, 2009).

Кроз игру са глином, деца лакше превазилазе неке развојне проблеме, доживљене стресне догађаје које дете тако материјализује чак и несвесно. Дете, обликујући глину, пролази кроз различите моторичке активности: ваљање, истезање, лупкање, остављање отисака. Брзо прима топлоту руке, лако мења облик, и ангажује моторику прстију и руке у много различитих облика и положаја. Вајање глином ангажује фину моторику и својом разноликошћу утиче на стварање великог броја синапси, и тим путем директно на развој сазнајних способности.

Овде се начин рада кретао од упознавања са вајарским делима (од заветних фигура неолита и старог века до дела савремене уметности), без намере да се укида примарно упознавање са материјалом, слободна и спонтана игра наметањем готових решења. Укључивање уметничког дела у својству методичког приступа развоју ликовног израза и естетском развоју имало је улогу специфичног мотивационог уноса обликовних могућности материјала и алата/прибора, доживљаја *Другог* и другачијег репертоара тема и мотива.

Примећено је почетно неповерење према материјалу са којим се први пут сусрећу и одбојност према хладној и влажној материји код одређеног броја деце, али и посебно уживање у житкој маси након потапања у воду код других. Деца са израженим поремећајем обраде тактилних надражаја могу да избегавају контакт са материјалом који је по њима непријатан на додир (хиперсензитивна деца) или да активно траже такву врсту подстицаја (хипосензитивна деца) (Biel, Peske, 2007). Постепено ослобађање и успостављање контакта са новим

материјалом (природна глина се ретко користи у стваралачком и радном процесу у школама), одвијало се откидањем мањих комада и њиховим реорганизовањем у целине према унутрашњем стању. Неминовно је долазило до ре-креације дела примитивне уметности. Самостална истраживања материјала водила су ка препознавању могућности пластичног обликовања, покушајима грађења тродимензионалних облика, прошупљавања масе, утискивања и урезивања.



Слика 12. (лево) / Слика 13. (десно) Вајање глином

3.6. Продајна изложба

Изложба свих радова насталих у оквиру пројекта одржала се 28. 11. 2019. у Холу СОШО Младост. Деца која су учествовала у радионицама присутна су као главни актери и аутори. На изложбу су позвани родитељи и пријатељи деце која похађају ШОСО Младост, запослени у школи, представници свих школа у општини, локални медији, представници општине, банака, фабрика, јавних предузећа и сви грађани вољни да учествују. Изложба је била продајног карактера. Прикупљена средства била су намењена унапређењу рада школе.



Слика 14. (лево) Тактилне табле и фигурине од глине на завршној изложби
Слика 15. (десно) Фигурине од глине на завршној изложби



Слика 16. Фигура пса од глине на завршној изложби

Слика 17. Завршна изложба

4. УЛОГА МУЗИКЕ

Сваку од ликовних радионица које су организоване у оквиру пројекта пратила је пажљиво одабрана музика. Постоји органска повезаност између области ликовног и музичког васпитања. Музика која је пратила сваку од радионица се пре може схватити као практичан пример примене музике као ублажавајућег средства, као допуна и стимулација децем креативном раду. Не можемо очекивати да музика неким чудом разреши нечији унутрашњи конфликт или отклони последице неког сложенијег поремећаја, али музиком свакако можемо деловати на добробит целовито схваћене личности детета.

Слушање музике, у било којој прилици, „може да помогне у стварању динамичне равнотеже између више логички настројене, леве хемисфере и интуитивније десне хемисфере– односно, може да доведе до њиховог узајамног дејства које служи као основа креативности“ (Kembel, 2004: 64).

Исти аутор у свом делу Моцартов ефекат (2004) кроз посебна поглавља набраја и објашњава благодати које се могу постићи слушањем музике: музика маскира непријатне звуке и осећања, утиче на лакше дисање, утиче на број срчаних откуцаја, пулс и крвни притисак; смирује мишићну напетост и побољшава покретљивост тела и координацију; повећава нивое ендорфина, може да регулише хормон стреса, побољшава функције имуног система, мења наше опажање времена, побољшава памћење и учење, може да повећа продуктивност, подстиче издржљивост, повећава пријемчивост несвесног за симболе, може да створи осећај сигурности и благостања.

У Норвешкој, 1980, Олав Скиле је почео да употребљава музику као терапију за децу са веома тешким психичким и физичким облицима инвалидитета. Он

је изумео "музичку купку", специјално окружење у коме су млади могли да утону у звук, и открио да музика почевши од музике новог доба, амбијенталне, класичне и популарне музике, може да смањи мишићну напетост и релаксира децу. Она је позната као виброакустична терапија. Скилеова метода је почела да се примењује и у другим деловима Европе. (Kembel, 2004: 67)

Садржај музике је апстрактан, сувишно га је објашњавати или интерпретирати. Музика буди емоције које су најближи пут до њеног схватања. Доживљај музике може бити транспонован на дело ликовне уметности а да тога нисмо ни свесни. Комбинација ликовних активности и слушања музике деци пружа прилику да своју акумулирану агресију испразне на друштвено прихватљив начин: отискујући обојене предмете на папир, сецкајући, цепкајући тврди картон, гњечећи и кидајући глину. Ефекат рада у групи је такође од велике важности: енергија деце повезана истом активношћу, усмерена на исти циљ (створити нешто лепо) ствара позитиван осећај код деце, заслужену радост за заједнички успех на крају рада. Стваралачке активности ослобађају децу бриге да се не упрљају или да направе неред, што их чини опуштенијим и задовољнијим. Оне су прилика да дете научи да се конторолише, буде стрпљиво и истрајно.

Овај ментално-хигијенски ефекат креативних активности (које су и врста игре) запажа се нарочито код усамљене, анксиозне и стидљиве деце. Можда је највећа корист од ових активности што ослобађају дете од комплекса инфериорности у односу на одраслог; кад се са њим упореди, дете се, иначе, осећа неспретно, немоћно и неуко. У њима оно доказује себи и другима да је у стању да створи нешто лепо, занимљиво и оригинално, што одрасли цене и хвале, што је веома важно за стицање позитивне слике о себи. Осим тога, деца интуитивно долазе до закључка да деструкција може бити увод у конструкцију, што ће их охрабрити да са више сигурности уносе промене у околни свет и са више оптимизма гледају на исход промена које се догађају око њих. (Kamenov, 2006: 43)

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Примарни циљ који је постигнут реализацијом овог пројекта је буђење и развијање свести родитеља и шире јавности о значају стваралачког израза и интегралног развоја у склопу арт/терапијске праксе за децу са сметњама у развоју. Партиципативна улога различитих актера у образовању је веома значајна, јер циљеве корективног педагошког рада са децом са посебним потребама могуће је остварити само мултидисциплинарним приступом стручњака разних профила и тимским радом који укључује: децу, родитеље, психологе, педагоге, дефектологе, предметне наставнике и ширу заједницу уз учешће стручњака из различитих области. Треба истаћи и бенефит који су педагози у области

специјалне едукације и рехабилитације током трајања радионица постигли, а који се односи на стручно упознавање са улогом уметничких и ликовних активности, новим ликовним техникама и иновативним процедурама које могу примењивати у свом свакодневном раду са децом.

Ликовни израз има велике предности када се користи у терапији деце са сметњама у развоју. Ближи је несвесном него вербална комуникација, па се очекује и поспешивање комуникацијских вештина код деце. Кроз цртеж или слику дете показује своје жеље, маштања, сукобе, породичне односе, однос са околином без инхибиције коју може имати у вербалној комуникацији. Реласкирајући ефекат који контакт са различитим ликовним материјалима има на децу одразиће се на побољшање општег стања код деце. Игре опажања, тактилне вредности материјала, опажање додиром, изражавање линијом и површином буди у психи ове деце скривене потенцијале и утиче на побољшање њиховог општег стања. Пројекат помаже развијању креативних потенцијала деце (опажање, разумевање, емоције, машта, спретност), мотивисању за активно учествовање у јавном животу кроз повезивање са локалном заједницом у ширењу свести о потреби инклузије и асоцијативном карактеру уметничког ангажовања деце са сметњама у развоју.

Краткорочни циљ пројекта је остварен кроз пет практичних радионица у које су била укључена деца са разним врстама поремећаја и њихови наставници. Учешће у раду је деци омогућило унапређење социјалне комуникације, моторике, стимулисање тактилних осећаја кроз различитост ликовних техника и задатака, развијање способности опажања, основне визуелне културе и писмености. Продајна изложба дечјих ликовних продуката промовише вредност њиховог залагања и креативног рада. Истовремено, институције и појединци из локалне заједнице својим хуманим гестом куповине неких од дела помогли су унапређење рада ШОСО *Младост*.

Дугорочни циљ пројекта је формирање ликовног атељеа на нивоу града Пирота који би се бавио креативним потребама грађана, унапређењем живота и рада не само деце са сметњама у развоју, већ и одраслих са овом врстом проблема. Као резултат пројекта издат је и двојезични каталог у сврху промоције креативног рада са особама са сметњама у развоју.

ЛИТЕРАТУРА

- Aktay, Ayda. Sanat Terapisi, Доступно на: <http://www.aydaaktay.com/ebru-ve-terapi.asp> [20. 01. 2021].
- Barutçugil, Hikmet. 2010. *Turkish art of marbling*. Ankara: Ministry of Culture Publications.
- Biel, L. i N. Peske. 2007. *Senzorna integracija iz dana u dan: obiteljski priručnik za pomoć djeci s teškoćama senzorne integracije*, prev. Irena Vresk. Buševac: Ostvarenje d.o.o.
- Bogdanović, Kosta. 2005. *Poetika vizuelnog*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva; Novi Sad: Muzej savremene likovne umetnosti.
- Briski Uzelac, Sonja. 2005. Umjetnost u doba teorije. U Miško Šuvaković *Pojmovnik suvremene umjetnosti*. Zagreb: Horetzky, Ghent: Vlees & Beton, 7–18.
- Burns, Elizabeth Ann. 2009. *Art Materials and Anxiety: A Study of Art Materials Used with Adults*. Florida State University Libraries, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, Доступно на: <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:180982/datastream/PDF/view> [08. 12. 2020].
- Вечански, В., М. Р. Васиљевић Благојевић и Т. З. Маринковић. 2017. Развојни потенцијал ликовних активности на предшколском узрасту. *Настава и васпитање*, LXVI бр. 2/2017, 367–380.
- Verheul, Ad. 2014. Snoezelen – „niets moet, alles mag“, Snoezele – „nothing has to be done, everything is allowed“. Marja Sirkkola (ed.). *Everyday Multisensory Environments, Wellness Technology and Snoezelen, ISNA-MSE's XII World Conference*. Hämeenlinna: HAMK University of Applied Sciences, 26–45.
- Verheul, Ad. 2009. Fundamental philosophy of Snoezelen – historical background, planning and concept, Доступно на: <http://www.isna-mse.org/assets/2009-tekst-che-ad-verheul-fundamental-philosophy-of-snoezelen.pdf> [10. 01. 2021].
- Vukajlović, Borka. 2008. *Identifikacija faktora koji determinišu implementaciju inkluzivnog obrazovanja*. Istočno Sarajevo: Filozofski fakultet. Необјављена докторска дисертација.
- Vukajlović, B. i Š. Mešalić. 2012. *Metodički pristup: posebne potrebe u vaspitanju i obrazovanju*. Banja Luka: Nezavisni univerzitet.
- Gandini, Lella. 1998. Educational and Caring Spaces. У Carolyn P. Edwards, Lella Gandini, George E. Forman (yp.), *The Hundred Languages of Children: The Reggio Emilia Approach--advanced Reflections*. Greenwich: Ablex Pub. Corp., 161–177.
- Gür, Çagla. 2012. Turkish marbling and gifted children. *International Journal of Learning and Development*, 2, (6), 86–92.
- De Zan, Damir. 2013. *Slika i crtež u psihoterapiji djece i obitelji*. Zagreb: Medicinska naklada.
- Ebru: Türk Kağıt Süsleme Sanatı / Ebru: Turkish Art of Marbling*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, Доступно на: <https://aregem.ktb.gov.tr/TR-132387/ebru-turkish-art-of-marbling.html> [20. 01. 2021].
- Erić, Ljubomir. 2019. *Psihoanaliza i psihopatologija likovnog izraza*. Beograd: Službeni glasnik.
- Ivanović, N., I. Barun i N. Jovanović. 2014. Art terapija – teorijske postavke, razvoj i klinička primena. *Socijalna psihijatrija*, Vol. 42, Br. 3, 190–198.
- Каменов, Емил. 2008. *Мудрост чула. Део 1, Игре за развој опажања*. Нови Сад: Драгон.
- Каменов, Е. 2006. Дејча игра: васпитање и образовање кроз игру. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Карлаварис, Б. и М. Крагуљац. 1981. *Развијање креативности путем ликовног васпитања у основној школи*. Институт за педагошка истраживања, Београд: Просвета.

- Kembel, Don. 2004. *Mocartov efekat*. Beograd: Finesa.
- Kramer, Edith. 1971. *Art as therapy with children*. New York: Schocken Books.
- Lusebrink, Vija Bergs (1990). *Imagery and visual expression in therapy*. New York, NY: Plenum Press.
- Маћешкић-Петровић, Д. и В. Жигић. 2009. *Лака интелектуална ометеност: развојне и функционалне специфичности*. Београд: Факултет за специјалну едукацију и рехабилитацију.
- Milenković, Snežana. 2017. *Duša misli u slikama – integrativna art psihoterapija*. Beograd: Čigoja štampa.
- Rubin, Judith Aron 1984. *The art of art therapy*. New York: Brunner/Mazel, INC.
- Slunjski, Edita. 2001. *Integrirani predškolski kurikulum*. Zagreb: Mali profesor.
- Стојановић Стошић, Милена М. 2016. *Развијање креативних способности деце кроз наставу ликовне културе применом тактилних, визуелних и аудитивних подстицаја*. Врање: Педагошки факултет. Необјављена докторска дисертација.
- Škrbina, Dijana. 2013. *Art terapija i kreativnost*. Zagreb: Veble commerce.
- Utaş Akhan, L. & N. Atasoy. 2017. Impact of marbling art therapy activities on the anxiety levels of psychiatric patients. *Journal of Human Sciences*, 14(2), 2121–2128.
- Филиповић, С. и Е. Каменов. 2009. *Мудрост чула. Део 3, Дечје ликовно стваралаштво*. Нови Сад: Драгон.
- Филиповић, Сања. 2011. *Методика ликовног васпитања и образовања: методички приручник за ликовне педагоге, учитеље и васпитаче*. Београд: Универзитет уметности: Klett.
- Henley, David R. (1991). Facilitating the development of object relations through the use of clay in art therapy. *American Journal of Art Therapy*, 29(3), 69–77.

D.F.A. Bojana N. Nikolić, D.F.A. Dragana O. Dragutinović, PhD Emilija J. Popović
INNOVATIVE ART TECHNIQUES AND MUSIC STIMULATION IN WORKSHOP
FOR CHILDREN WITH DEVELOPMENTAL DISORDERS

Summary

It is possible to improve perceptual, cognitive, tactile, affective and motor abilities of children with different types of developmental disabilities by a well-thought-out use of various art materials, methods and techniques..

Workshops which are organised within the project *Youth Creates* (2019) for children with different types of disabilities represent pedagogy of play through art. Positive results can be achieved only through play in which children participate spontaneously and voluntarily. The process of work, the play with different art materials itself is more important than the final result of art activity. Painting techniques used during these workshops were selected in accordance with the characteristics of the art materials, space and time conditions as well as the possibility of individual approach to children. In order to create an atmosphere of questioning, wonder, to engage the children's interest and awaken curiosity and activating attention, we used printing techniques with non-classical materials, ebru technique, tactile wall, sensory bottles and clay modelling. An indispensable part of the art activities was carefully selected music, which was adapted to the age of the children.

Key words: art techniques, children with developmental disorder, ebru, printmaking, sensory bottles, tactile wall.

УДК 74.035.9 : 659.4

ПРЕЛАЗАК ПРЕЗЕНТОВАЊА ПРЕДМЕТА ИЗ ФИЗИЧКОГ ПРОСТОРА У ВИРТУЕЛНИ, ПАРАЛЕЛНА АНЛИЗА ПРВЕ ПОЛОВИНЕ ХХ ВЕКА СА ПРВОМ ПОЛОВИНОМ ХХИ ВЕКА – КОДИФИКАЦИЈА *ИНСТАГРАМА* КАО НОВОГ ИЗЛОЖБЕНОГ ДУЋАНСКОГ ПРОСТОРА ЗАНАТСКИХ И УМЕТНИЧКИХ ПРЕДМЕТА

Бојана В. Пашајлић

Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет
pasajlicbojana@gmail.com

Сажетак

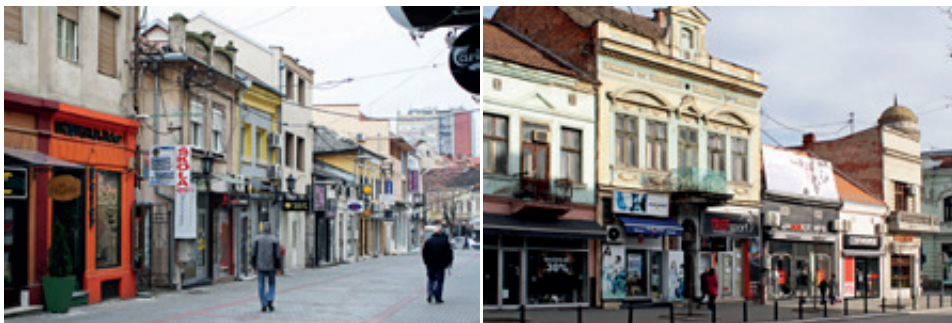
Визуелна засићеност различитим информацијама и порукама као и доба „масовног“ и глобалног у 21. веку окреће савременог човека ка потрази за аутентичношћу. Ова тежња се огледа у различитим пољима где уметност и култура траже да се рефлектују у свакодневном животу појединца. Ако анализирамо друштвену мрежу *Инстаграм* као простор свакодневне размене информација, можемо да сагледамо велики број корисника који се враћа породичним занатима или оснива мануфактуре широког спектра предмета примењених уметности, а простор презентовања из физичког прилагођава духу времена и савременим потребама па тако он прелази у виртуелни. У светлу овога, *Инстаграм* постаје аутентичан простор који обједињује три физичке компоненте које су чиниле јединствену целину презентације предмета: дизајн излога, унутрашњост дућанског простора и рекламу (у виду штампаног медија – летак, оглас у новинама, проспект или натпис на фасади објекта). Предмет истраживања рада је веза између пројектовања физичког простора и дизајна виртуелног као и њихова међусобна рефлексија.

Кључне речи: Простор, презентација, медији и *Инстаграм*

1. ПОЈАМ И ОСНОВНЕ ОДРЕДНИЦЕ ПРОСТОРА

Предмет истраживања рада је веза између пројектовања физичког простора и дизајна виртуелног као и њихова међусобна рефлексија.

Визуелна засићеност различитим информацијама и порукама као и доба „масовног“ и глобалног у 21. веку окреће савременог човека ка потрази за аутентичношћу (Сл. 1 и 2).



Слика 1. Приказ визуелно презасићених фасада трговина у улици Иве Лоле Рибара у Крагујевцу, некадашња улица занатских радњи

Слика 2. Приказ визуелно презасићених фасада трговина у главној улици у Крагујевцу, ул. краља Александра Карађорђевића

Ова тежња се огледа у различитим пољима где уметност и култура траже да се рефлектују у свакодневном животу појединца.

Према Лафевру можемо да разликујемо три различита појма просторних карактеристика друштва. Први појам који се односи на репрезентацију простора уско је повезан са **кодификацијом простора** (односно идеологијом у складу са којом је простор обликован) у функцији репродукције социјалног поретка, као и на физички аспект простора као објектизоване репрезентације моћи. Под другим појмом аутор подразумева **репрезентационе просторе** који су склопљени од комплексних симбола и имица који стварају становници и корисници непосредно живљеног простора стварајући смисао свом свакодневном животу. Овако дефинисан простор се првенствено „осећа“ па тек потом промишља, чиме се указује на немогућност пуне рационализације начина на који људи доживљавају и сагледавају простор. Последњи, трећи појам дефинисан је **просторним праксама**, односно начином на који људи обављају свакодневне активности унутар граница социјалне и просторне реалности.¹

Према овоме, презентовање односно обликовање друштвене мреже *Инстаграм* повезујемо са кодификованим просторима. Самим тим, изражавање корисника профила *Инстаграма* дефинисано је већ типски обликованим обрасцем који **Инстаграм** нуди као простор размене, презентације, едукације итд.

Ако анализирамо друштвену мрежу *Инстаграм* као простор свакодневне размене информација можемо да сагледамо велики број корисника који се враћа породичним занатима или оснива мануфактуре широког спектра предмета примењених уметности, а простор презентовања из физичког прилагођава духу времена и савременим потребама, па тако он прелази у виртуелни.

¹ Мина Петровић. Трансформација градова ка деполитизацији урбаног питања. Иинститут за социолошка истраживања, Филозофског факултета у Београду (2009) 10.11.

Због овога *Инстаграм* постаје јединствен простор који обједињује три физичке компоненте које су чиниле јединствену целину презентације предмета:

- а) дизајн излога,
- б) унутрашњост дућанског простора и
- в) рекламу (у виду штампаног медија – летак, оглас у новинама, проспекти или натпис на фасади објекта).

Кроз даље излагање кратко ће бити образложени паралелни контексти и кодификације реалног архитектонског простора и *Инстаграма*.

2. ПРОЦЕС ТРАНСПОНОВАЊА ИЗ ФИЗИЧКОГ У ВИРТУЕЛНИ ПРОСТОР

Уопштено гледано, како ауторка Татјана Дадић Динуловић наводи: „Град је, традиционално, простор заштите и трговине.“² У даљем тексту рада биће анализирано на који начин је трговина индиректно утицала на формирање изгледа фасаде објекта, а затим и који су то сегменти који је детерминишу.

Фасада трговачког објекта представља огледало онога што се дешава у „кући“.

Доњи део фасаде објекта где се налази излог често је најинтересантнији део објекта, а уједно је поседовао и све потребне информације. Он је такође простор који већина становништва и будућих корисника највише сагледава при кретању кроз градски простор. Са друге стране, излог објекта представља и најпластичнију везу између ентеријера и фасаде.

Ако анализирамо композицију овог дела фасаде објекта и читамо их као информације, можемо да издвојимо три главне компоненте:

- а) назив објекта – који је најдоминантније изражен на фасади објекта;
- б) текст о томе чиме објекат располаже;
- в) богато декорисан и опремљен излог објекта (Сл. 3).



Слика 3. Излог Трговине Душана С. Павловића у Крагујевцу почетком XX века, лична колекција Милана А. Жоваљевића (Душан С. Павловић други са лева на десно)

² Дадић Динуловић, Татјана. 2010. Савремени град као простор спектакла: позорница или сцена. *Култура, Културе ритмова и спектакла* 1, 126, 84.

Архитектура 20. века одражава друштвену тоталитарност повезујући више различитих сфера, технолошке могућности са економијом, социјалним и културним контекстом. Дућански излози настали на прелазу два века нису представљали само дела примењене уметности и показатељ трендова обликовања овог дела архитектуре објекта, већ говоре о развоју друштвених система, норми и правила кроз које је друштво пролазило као и о економском стању истог. Аутор Владимир Пиштало у излагању „Јавни свет“ појаву излога описује на следећи начин: „На фасадама су се појавили излози. Са излозима је рођена радост куповања очима. (...) Блага се нису више чувала у ризницама краљева. Једном безбеднијем и отворенијем свету она су понудила своју едукативну моћ. Гледај и све је пред тобом. Улице су постале галерије. Изложена роба је рекламирала себе. Излози су показивали шта постоји не само у нашем тесногрудом свету, већ и у великом свету. Сваки излог је играо улогу деветнаесто вековне светске изложбе“³ (Сл. 4).



Слика 4. Излог Трговине Богољуба В. Нешића у Крагујевцу почетком XX века, Завод за заштиту споменика културе у Крагујевцу

Почетак 20. века излоге трговина приближава купцима не само примамљивошћу изложених производа и њиховом декорацијом у склопу излога већ својом

³ Тодић М. и В. Пиштало 2010. *Купите нешто и овде*. Београд: Службени гласник. 19.

физичком структуром. Развој трговине и занатства изискује већи излагачки простор као и више светлости у оквиру самог ентеријера објекта. Тако излози потпуно покривају приземље објекта, а долази и до формирања просторних излога који својом дрвеном или гвозденом конструкцијом у виду еркера прелазе раван фасаде.

Изгледу сваког излога поклањана је посебна пажња. Трговци су се трудили да се у склопу излога налазе сви њихови најпрепознатљивији производи. Они су били уједно и рекламни материјал и декоративни елемент. Поред производа којим је трговина располагала, у излозима објекта налазили су се и букети цвећа, остали рекламни материјал и цене одређених производа. Све ове елементе уоквиравала је столарија која је сама по себи представљала декоративни елемент (Сл. 5).



Слика 5. Излог млекаре „Гоч“, Душана Лекића у Крагујевцу почетком XX века, лична колекција Дејана Лекића

Тако свака композиција у излогу изгледала је као слика у посебно дизајнираном дрвеном раму. Ова столарија имала је различиту структуру и гравуру док је на одређеним деловима имала и посебне декоративне елементе који су имитирали капителе грчких стубова или друге сецесијске мотиве (Сл. 6).



Слика 6. Гвожђарска и браварска радња Браће С. Вулетиха,
лична колекција Милана А. Живаљевића

Да је излог припадао примарном пункту презентације онога шта се дешава у кући и да је тако важност његовог визуелног доживљаја била од великог значаја, говори и текст огласа мануфактурне трговине у Новом Саду где се наводи: „ВЕШТ АРАНЖЕР ИЗЛОГА који је уједно и добар продавац а говори мађарски, немачки и српски, може добити место у мојој мануфактурној трговини. За препис сведоџаба се умољава. Понуде се имају на немачком језику упутити на А. Шосбергера – Нови Сад“⁴ (Сл. 7).

⁴Застава, 28. јануар 1914, бр. 21, година XLIX, стр. 4 4



Слика 7. Оглас за аранжера излога, http://istorijskenovine.unilib.rs/view/index.html#panel:pplissue:BMS_00001_19140128|page:4, 10. 04. 2020. год.

Овакав приступ трговаца и занатлија кроз који се јасно сагледава наглашена спектакуларизација артикала, наводи потрошача да примамљивим селектованим визуелним опажајем (у склопу излога) приступи ентеријеру дућана при коме би се опажај даље претворио у физички, односно тактилни начин деловања при потенцијалном конзумеризму. Наведено рекламирање артикала активирањем додатног чула, трговцима омогућује предност кроз још један вид промоције робе где се конзумент ближе физички упознаје са артиклом који га активира на потенцијално поседовање жељене робе. Када је реч о *Инстаграму* као виртуелном простору размене, овај вид формирања ближе, односно присније размене ускраћен је како трговцима ради остваривања бољег капитала, тако и будућим конзументима ради реалнијег упознавања са жељеним предметом. Оно што представља предност визуелног простора размене за трговце, какав се остварује друштвеном мрежом *Инстаграм*, јесте „улепшано“, односно визуелно примамљивије презентовање робе. Власници профила на којима се врши презентовање артикала често користе фотографију као медији кроз који се артикли приказују фотографисани из одређених визура, кроз посебне компјутерске филтере и програме за обаду фотографија који додатно спектакуларизују и естетизују робу. Овај вид презентовања може двојачко да утиче на конзументе, као примамљив облик продаје где се купац у кратком временском интервалу због наглашене естетике опредељује за робу или као недовољно и необјективно приказивање робе које конзументима не даје довољну количину информација да би се определили за њено конзумирање.

Када говоримо о унутрашњости дућанског простора, пројектовању ентеријера приступа се тако да елементи који се користе буду квалитетни и у складу са светским трендовима и нормама у датом историјском периоду. За организацију

у простору битна је прегледност, структура простора и, као крајњи циљ, добра презентација артикала.

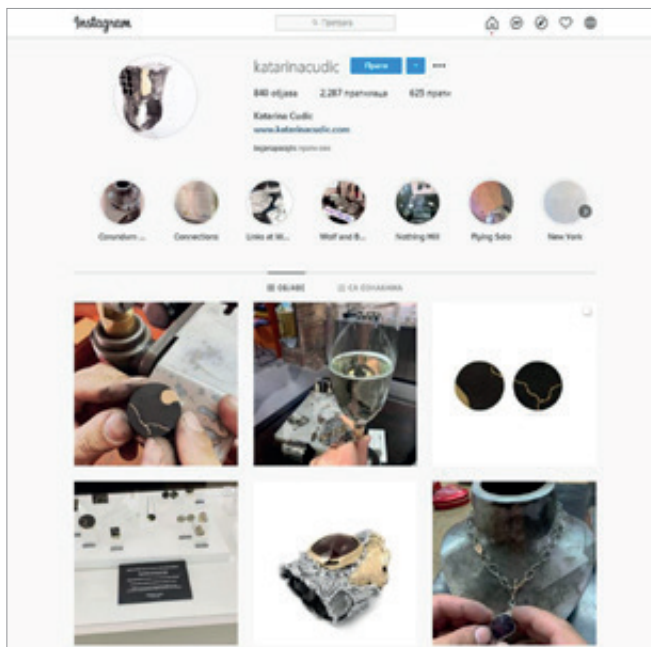
Како би фасаде објеката биле детерминисане у погледу одржавања и других интервенција које су се местимично јављале, изглед објеката у наведеном историјском периоду био је одређен датим законским регулативама. О овоме говори и Александар Кадијевић где наводи: „На изглед зграда, осим строгих норми прописаних на академијама, утицало је и грађанско законодавство, чију су примену контролисале локалне власти. Грађевински закони прецизно су одређивали дозвољену висину зграда сходно њиховој намени, као и волумен, размак између прозорских оси, начин бојења, унутрашњу поделу простора и др.“⁵

Када ове елементе транспонујемо на анализу садржаја једног ствараоца који се представља путем *Инстаграма*, можемо да закључимо потпуну компатибилност у следећем:

а) Назив профила према којем се претражује корисник и који је најдоминантније изражен на профилу истог;

б) Опис корисника, односно кратак текст о томе шта профил нуди и чиме се корисник бави, линк ка интернет страници;

в) Приказ низа квадратно формираних постова на којима се налазе фотографије предмета, односно артикала којима корисник располаже (Сл. 8).



Слика 8. Инстаграм страница Катрина Чудић, накит

⁵ Кадијевић, Александар. 2005. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд: Грађевинска књига А. Д. Београд. 195. 5

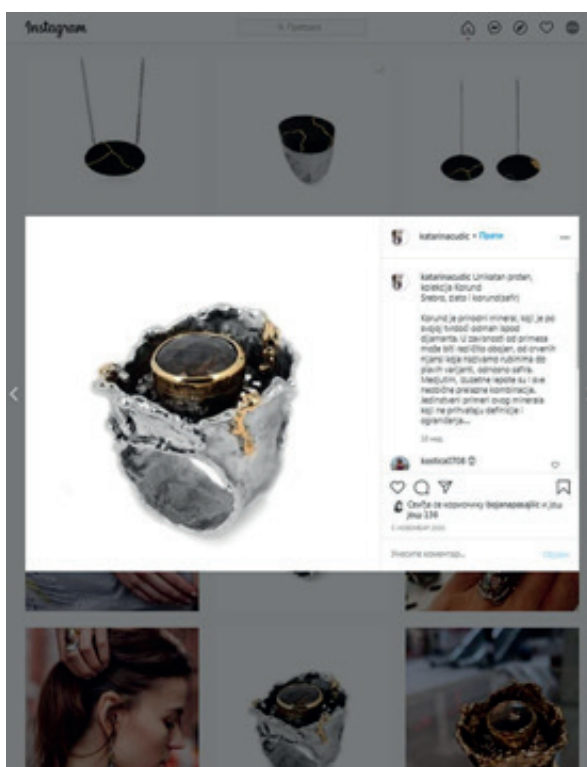
Профил корисника *Инстаграма* у светлу овога објединио је излог и ентеријер кроз поменут приказ постова на профилу тако да будући конзументи, односно купци на профилу уметника могу често да сагледају по један артикал на једном посту. При уласку на жељени пост у опису се налазе све даље информације о датом артиклу, које би се иначе налазиле на етикети или декларацији у реалном, односно физичком простору. На примеру једног презентованог артикла дизајнерке Катарине Чудић наведено је следеће:

„Уникатан прстен,

колекција Корунд

Сребро, злато и корунд (сафир)

Корунд је природни минерал, који је по својој тврдоћи одмах испод дијаманта. У зависности од примеса може бити различито обојен, од црвених нијанси које називамо рубинима до плавих варијанти, односно сафира. Међутим, изузетне лепоте су и све необичне прелазне комбинације. Јединствени примери овог материјала који не прихватају дефиниције и ограничења...“⁶(Сл. 9).



Слика 9. Прстен,
колекција *Корунд*,
Катрина Чудић, накит

⁶ <https://www.instagram.com/p/CHOOywQp8es/> [19. 01. 2021].

3. МЕДИЈИ КАО ОСНОВНА ЈЕДИНИЦА ВИДЉИВОСТИ

Штампани медији представљају битан елемент у популаризацији и грађењу идентитета амбијенталних целина па тако и архитектуре уопште. Они помажу при њеној афирмацији и потенцирају њену вредност као цивилизацијску тековину.

Пре појаве радија и телевизије медиј који је представљао базу информисаности становништва биле су новине. Ако анализирамо штампане медије у периоду у коме они добијају на све већем значају, почетком 20. века, уочавамо да су медији тада представљали саставни део живота појединца јер су означавали базични извор садржаја који је био потребан просечном грађанину. Због заступљености медија и њихове важности, било је важно на који начин ће један објекат односно трговина, занатска радња итд. бити презентован и којим путем ће бити грађен, односно стваран његов идентитет. Као такве, новине су представљале платформу путем које су се рекламе развијале.

Реклама, у којем год облику да се појављивала, увек је непогрешиво одражавала укус и стил епохе у којој је деловала. Тако рекламе можемо да посматрамо као репрезенте друштвеног, политичког, уметничког и културног живота одређеног периода. Иако је реклама кроз различите епохе прошла кроз спектар промена како у ликовној и графичкој обради тако и њеној физичкој форми, што подразумева различите типове папира као и квалитет саме штампе, њена улога у друштву остала је иста.

Ако анализирамо штампу, архивску грађу и осталу доступну документацију на прелазу два века, увидећемо да су трговци и занатлије користили различите рекламне елементе који су били доступни, популарни и приступачни корисницима, па тако разликујемо новински оглас, рекламни листић, меморандум, каталог са производима, календар, ценовник, етикету, налепницу, проспекат и разгледницу. Медиј којим се најмасовније представљао, односно презентовао трговачки објекат биле су дневне или недељне новине. Кроз овај штампани медиј трговачки и угоститељски објекти наводили су предмете којима располажу у својим објектима као и друге важне информације потребне муштеријама, па тако ову врсту медија можемо да сматрамо значајним промотерима наведених делатности (Сл. 10).

Када говори о значају рекламе у капиталистичком свету, Миланка Тодић наводи текст Душана Славића из дела под називом „Вештина трговања, огледи из трговине за трговину“ из 1921. године у којем стоји следеће: „Модерна трговина уврстила је штампану рекламу међу своје најбоље пријатеље, којима морамо бити захвални што смо до успеха дошли. Пријатељ-реклама ради за трговце како у месту његова становања, тако и по целом свету. Када се трговац одмара реклама и онда ради, кад је трговац у кревету, реклама не спава, кад трговац путује реклама лети на крилима. Кад трговац остави бриге посла на страну па оде у цркву да се помоли Богу, или оде на забаву да се разоноди,

његов верни пријатељ реклама и тада ради, тако да се слободно може рећи: Што су човеку плућа то је трговини реклама⁷ (Сл. 11).



Слика 10. Реклама млекаре „Гоч“, Душана Лекића у Крагујевцу почетком XX века, Одјек Шумадије, 1938. год. бр. 7, стр. 3. Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац



Слика 11. Реклама Колонијалне трговине Настаси Баржу и Илије Димитријевића у Крагујевцу, Јавно мњење 1935. год. бр. 19, стр. 4. Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац

Кроз рекламни систем спектакуларизовани су свакодневни предмети које су пратили илустрација и адекватан текст. Илустрација је кроз стилизовану форму приказа, у почетку најчешће неку врсту графике, визуелно стимулисала потрошача, док су речи текста допуњавале целокупни контекст. Колико су крагујевачки трговци препознавали новински оглас као значајни маркетиншки елемент говори и текст у књизи „Јевреји у Крагујевцу“, аутора Станише Бркића и Миломира Минића који када описују породицу Демајоровић кажу следеће: „У Крагујевцу је била позната и трговачка породица Демајоровић. Леон

⁷ Тођић М. и В. Пиштало 2010. *Купите нешто и овде*. Београд: Службени гласник. 28.

Демајоровић рођен је у Београду, вероватно пре 1890. године. (...) Његов син Боривој држао је чувену трговачку радњу Помодна трговина Боривој Демајоровић, у најстрожијем центру Крагујевца. Трговином су се бавили и Јаков Ј. и Моша Б. Демајоровић. Много су држали до рекламе, тако да се рекламе њихових радњи могу наћи у готово свим међуратним проспектима и новинама.⁸ У Огласу трговине породице Демајоровић у листу „Народна задруга“ из 1902. године пише следеће: „НА ЗНАЊЕ Јављам поштованом грађанству града Крагујевца и околине да сам снабдео своју радњу са врло добром робом, као: Штофова за женске и мушке хаљине и цугера за исте. Платна за чаршафе, шифона и румбургера у најбољем квалитету. Сатина, пикета, цвилика за душеке у најбољем квалитету. Сунцобрана, кишобрана, шешира мушких и женских. Веша мушког и женског, краватни и рукавица. Јављам још и то да је стовариште хаљина Француског базара прешла у радњу код „Златне Руже“, Сву робу продајем са врло умереним ценама. С поштовањем С. Д. Демајоровић београђанин“.⁹

Новински огласи у склопу штампаног медија били су позиционирани на два начина. Први тип огласа према позиционирању налазио се у склопу текста на било ком новинском листу и заузимао би његов мањи део. Други тип огласа заузимао је углавном једну целу страницу новинског листа која би у распореду страница заузимала последње место – у овом случају говоримо о огласној страници.

Садржај огласа био је најразличитијег карактера. Неки огласи су служили за промовисање једног одређеног производа док би се код других могао наћи читав списак артикала које у свом асортиману поседује једна трговина. Главну позицију у оквиру једног огласа заузимао је назив трговине или када је реч о једном појединачном артиклу видљивост је могла бити подједнако заступљена. Колико је реклама добила на значају говори и чињеница да су и новински листови имали своје рекламе где су рекламирали читаоцима простор који нуде у својим листовима, па тако у Шумадијском радикалу из 1927. год. налазимо следеће речи: „Шум. Радикал прима огласе по врло ниским ценама.“¹⁰ Значајна информација која уводи оглас у још једну сферу промовисања саме трговине је навођење адресе на којој се налазила трговина као и броја телефона ако је иста поседовала. Оваква концепција новинског огласа која поседује име власника, назив и тип трговине, односно наводи артикле којима она располаже, наводи локацију трговине, њен телефонски контакт, може се посматрати као својеврсна визиткарта једне трговине.

⁸ Бркић С. и М. Минић 2011. *Јевреји у Крагујевцу, прилог историји Јевреја у Србији*. Крагујевац: Круг. 73

⁹ Народна задруга, 04. мај 1902. бр. 37, година II, стр. 4

¹⁰ Шумадијски радикал, 25. август 1927. бр. 3, година VII, стр. 3.

Величина новинског огласа била је различита у зависности од информација које је пружао новински оглас. Када је реч о већим трговинама, односно оним чија је архитектура фасаде објекта била најпрепознатљивија и најупечатљивија у граду, они су свој оглас у већини случајева пласирали уз илустрацију или фотографију фасаде трговачког објекта. Многе од ових већих трговина наводиле су читаве спискове артикала заједно са њиховим ценама који су се могли наћи у овим објектима. Текст којим су трговци придобијали купце упућивао је исте како на карактер саме робе тако и на то какве је платежне моћи требало да буде њихов корисник. Тако у новинским огласима као опис повољности артикала у трговини налазимо следеће: „Погледајте лагер и уверите се да сам несразмерно јефтинији“¹¹, „Добра роба ниска цена“¹², „Најбољег квалитета по најсолиднијим ценама“¹³ итд. Са друге стране епитети који су указивали на карактер саме робе гласили су: „’Риц Рац’ и ’Набакук’ најбољи су ножеви за бријање“¹⁴, „Позната трговина Косте Јаковљевића и синова Крагујевац, Препоручује своје богато стовариште“¹⁵, „На мом стоваришту увек највећи и најлепши избор“¹⁶, „Најбољих и Најјевтинијих Мушких шешира у ценама од 50, 60, 70, 80, 90, 100, 120, 150, 180, 200, 250, и 280 динара комад, Шешири су из првих светских фабрика“¹⁷, „Последња мода, најбоља роба, највећи избор, цене најјевтиније“¹⁸ итд.

Као повод за рекламирање артикала али и својих трговина трговцима служили су и одређени празници. Тако би се за празник Врбицу формирали посебни огласи са тематском илустрацијом и текстом који је пратио као нпр. „Дечијих хаљиница у великом и лепом избору за дечији празник – Врбицу у трговини Тимотија А. Вучковића, Крагујевац.“¹⁹ За веће празнике као што су Нова година, Божић или Васкрс читав новински лист био би посвећен простору где су трговци у име својих трговина честитали грађанима наступајуће празнике као нпр. „Парфимерија ‘Вера’ Краља Петра 58 Честита наступајући празник Христовог Васкрсења свима својим цењ. муштеријама, пријатељима и познаницима.“²⁰, „Трговина Здравка Арнаутовића Масарикова бр. 2 Пријатељима и муштеријама честита празник Христово рођење и Нову 1938 год. римокатоличке исповести.“²¹ итд.

¹¹ Народна самоуправа, 03. октобар 1936. бр. 27, година I, стр. 4.

¹² Шумадијска демократија, 14. јануар 1924. бр. 2, година V, стр. 4.

¹³ Јавно мњење, 30. март 1935. бр. 16, година III, стр. 4.

¹⁴ Јавно мњење, 2. март 1935. бр. 9, година III, стр. 4.

¹⁵ Драгићевић Б. В. 1938. Вођ кроз Крагујевац. Крагујевац: Штампарија Шумадија, А. Јовановића. 80. Бркић С. и М. Минић 2011. *Јевреји у Крагујевцу, прилог историји Јевреја у Србији*. Крагујевац: Круг. 73

¹⁶ Шумадијска демократија, 14. јануар 1924. бр. 2, година V, стр. 4.

¹⁷ Шумадијска демократија, непознат дан. непознат месец 1924. бр. 20, година непозната, стр. 4.

¹⁸ Шумадијска демократија, 11. октобар 1925. бр. 23, година VI, стр. 3

¹⁹ Шумадијска демократија, 31. март 1923. бр. 141, година IV, стр. 4

²⁰ Јавно мњење, 7. април 1934. бр. 15, година II, стр. 5.

²¹ Народна самоуправа, 25. децембар 1937. бр. 90, година II, стр. 3.

Рекламни сегмент у склопу друштвене мреже *Инстаграм* решен је на једноставан али ефикасан начин. Као посебна опција понуђен је сегмент promotion односно реклама. У оквиру ове опције корисник профила може да подеси циљну групу корисника којима је његов производ упућен и за које сматра да су потенцијални купци односно конзументи. Након овог подешавања укључује се промоција на одређени временски период у оквиру кога пост који је корисник профила изабрао излази као спонзорисани сегмент односно реклама на почетну страницу будућих конзументата као рекламни сегмент. При дну овог поста постоји хоризонтална линкована трака која, у складу са тим како је корисник профила програмирао подешавање, упућује конзумента на профил, директну поруку корисника профила или на његову интернет страницу.

Кроз овакав рекламни приступ трговци су путем наведених термина и епитета, најбољи, највећи, најјефтинији итд. скретали пажњу на добру понуду свог дућана, покушавајући да са друге стране надвладају конкуренцију. Анализирајући овакав приступ промотивном сегменту, можемо да поставимо паралелу са постављањем хештагова, „тарабице“ (#) на друштвеној мрежи *Инстаграм* где власници профила постављају најкарактеристичније речи односно термине којима описују своје продукте и за које сматрају да ће их најбоље рекламирати, презентовати. У ову групу описа свакако спадају и називи брендова, уметничких радионица, самих уметника, а пример овог можемо сагледати на профилу бренда Mialleto (луксузно израђиваних кућних хаљина, мантила и сличних комада одевних предмета), који испод једног од својих постова, након описа огртача и важних информација око саме размене артикала поставља тарабице следеће садржине: „#mialleto #new-brand #new #band #silk #robe #silkrrobe #mulberry #mulberrysilk #svileniogrtac #kimono #puresilk #handmade #ootd #instapic #instaphoto #photooftheday #fashion #luxury #summer #svecanahaljina #knezmihajlova #beograd“²². Ако упоредимо све наведене термине у оквиру тарабица са терминима постављаним на новинске огласе на почетку XX века можемо да уочимо потпуну компатибилност, у оба случаја налазе се физичке локације трговина, опис артикала, материјал, епитети који наглашавају да се ради о новим стварима или новој колекцији, термини који описују квалитет производа, набрајање самог производа итд. У складу са тим уочавамо да се принцип рекламирања ради освајања тржишта и купаца није променио ни у временском оквиру од једног века.

Са друге стране, ако анализирамо медиј који *Инстаграм* користи у сврху презентације, препознајемо фотографију као најзначајнији алат у коме су се сви до сада историјски рекламни сегменти објединили. Како аутор Владислав Шћепановић наводи: „Успон потрошачке културе у 19. веку имао је кључни утицај на развитак фотографије и њену практичну примену. Џон Тег описао је

²² https://www.instagram.com/p/CRBL05aJqxZ/?utm_medium=copy_link [12. 07. 2021].

развој фотографије као „модел успона капитализма у 19. веку. Ова се тенденција наставила кроз употребу фотографије као потрошачког добра и, преко њене улоге у представљању потрошачке културе.“²³ Аутор даље наставља: „На почетку развоја масовне производње фотографија је била виђена као медиј кроз који је остала роба могла да се популаризује и пласира на тржиште. Због тога су се фотографије, скоро од самог почетка, користиле да побуде жељу код потрошача и да промовишу спектакл робе“²⁴ (Сл. 12).

Модно мануфактурна и галантериска трговина
СТЕВАН ПАНТЕЛИЋ
 Крагујевац Престолонаследника Петра број 18

Госпође и Господо!
 Пре него што купите себи хаљину и одело
 потрудите се до горње радње:
СТЕВАН ПАНТЕЛИЋ
 и прегледајте излоге, и у радњи изложене нај-
 модерније ствари за летњу сезону као:

<p>Мушког штофа за одела, обертуре и трговине.</p> <p>Женског штофа за хаљине, пантале, костиме и трговаре.</p> <p>Свиле у свим бојама и најмодернијим десенима.</p> <p>Платна за јаргове и друге чаршаве, као и за јакете.</p> <p>Цвиљак за дупче и за рокете.</p> <p>Силе у брону и у свет бојама за јаргове.</p> <p>Сатена у свим бојама за јаргове.</p> <p>Делина плућног и мушког за хаљине.</p> <p>Пупљина, зефира и батиста за мушке кошуље.</p> <p>Готових душена, јаргова, завеса, пре- кравача, ћебади и тешиха.</p>	<p>Цицела „Мира“ женских, мушких и де- чачких.</p> <p>Мушких шешира у свим бојама и фасонама.</p> <p>Мушких кошуља, чарапа и машни у свим квалитетима.</p> <p>Женских содавих коблицезона и спавалица у свим бојама.</p> <p>Женских чарапа содавих и гомучких.</p> <p>Женских кожних тањира најмодернијих.</p> <p>Амрела мушких и женских.</p> <p>Марамца мушких и женских.</p> <p>Цемпера мушких и женских у свим фас- онама.</p>
---	--

НА 10-то МЕСЕЧНУ ОТПЛАТУ

Шивањих и писањих машина, бициклова и мо-
 торбициклова на дугорочну отплату.

Сликарица цртао МЛАДКА П. ПАСТУРОВИЋ Крагујевац, Веселићева 8. Шиварица „РОДО ДУБА“ Крагујевац, Веселићева 8.

Слика 12. Реклама Модне мануфактуре и галантеријске трговине Стеван Пантелић у Крагујевцу, Одјек Шумадије 1939. год. бр. 4, стр. 4. Народна библиотека Вук Караџић, Крагујевац

²³ Шћепановић, В. (2010). Медијски спектакл и деструкција, Београд: Службени гласник. 31.

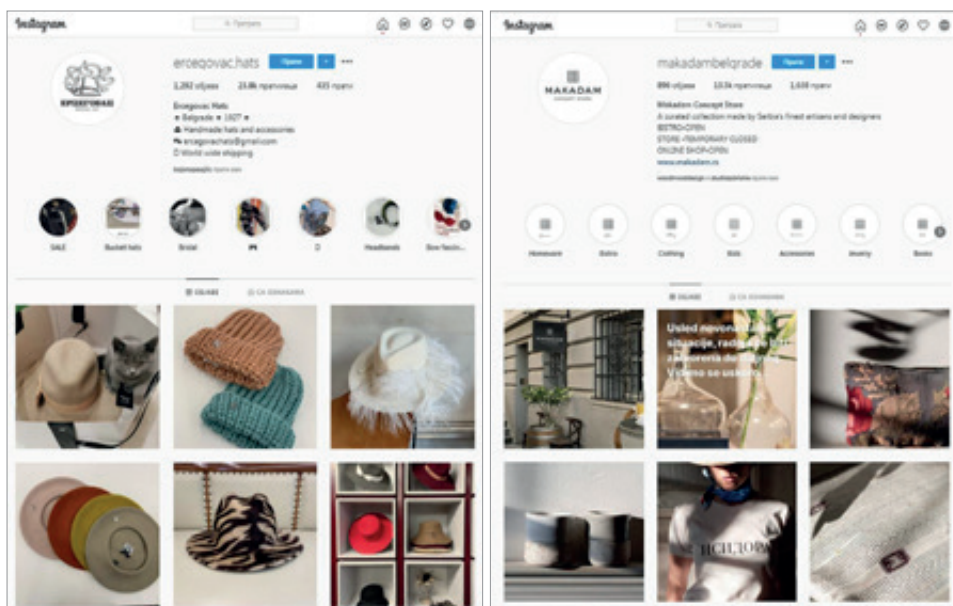
²⁴ Ibid, стр. 35.

Када анализирамо развој *Инстаграма*, за разлику од приказа и квалитета фотографија које су коришћене на почетку оснивања друштвене мреже, када је ова мрежа формирана као простор на коме се постављају спонтане, моменталне, односно фотографије креиране од стране аматера, данас корисници профила који желе да свој производ пласирају на квалитетан начин неретко ангажују професионалне фотографе како би конзументи имали што бољи увид у сам артикал који се презентује.

Када говоримо о типологији корисника профила који излажу своје артикле, као и у реалном простору тако и у виртуелном, можемо их поделити у две главне групе:

а) Самостални стваралац, презентовање једног типа аутентичног производа (Ерцеговац шешири) (Сл. 13);

б) Представништво односно заступање већег броја оригиналних аутора, презентовање већег броја различитих аутентичних производа (Макадам Concept Store) (Сл. 14).



Слика 13. (лево) Ерцеговац шешири
Слика 14. (десно) Макадам Београд

4. ЗАКЉУЧАК

Презентациона естетика *Инстаграма* као друштвене мреже окренута је ка профиту и промовисању производа уз посебно усмерену пажњу ка типу, односно идеологији корисника коме је артикал упућен. Тржиште које је обухваћено није ограничено просторном дистанцом што омогућава досезање великог броја корисника које би иначе било дефинисано одређеном физичком просторном целином. Ово уједно представља и једну од главних предности виртуелног презентовања у домену понуде и потражње.

Иако визуелна презасићеност води савременог човека ка потрази за аутентичношћу, амбивалентно га позиционира тако да са друге стране мора да прати презасићено медијско тржиште. Када је реч о анализираној друштвеној мрежи колоквијално се може сублимирати у реченици која кружи међу млађом популацијом „Ако те нема на друштвеним мрежама, као да се ниси ни десио.“ Упориште ове изјаве као одређеног облика промоције можемо да сагледамо и много година раније у тексту који је објављен у независном недељном крагујевачком листу *Јавном мњењу* из 21. јануара 1934. године. У тексту који говори у важности и значају штампе, а који је објављен поводом сто година српске штампе каже: „О улози штампе у друштвеном животу мишљења су неподељена. Она није ни луксуз ни разонода; она је друштвена сила која покреће точак живота. Као таква она је насушна животна потреба. То се често на први поглед не да видети, али ако поставимо најобичније питање: какав би изгледао свет без штампе?, ми бисмо у самом одговору нашли и сву величину и сав значај.“²⁵

Још једна значајна карактеристика која нуди персонализовану информацију у виду промоције су коментари који утичу на обликовање утиска о самом артиклу. Наиме, испод постова постоји могућност остављања личног коментара корисника у коме може да изрази свој став и утисак о датом артиклу. На овај начин широке масе конзументата могу да добију информацију о артиклу из личног искуства друге особе. На овај начин се реалан свет све више интегрише путем друштвених мрежа и тако конструише свој идентитет.

Кроз ближу или даљу будућност видећемо колико ће овај начин презентовања и комуникације између конзумента и произвођача оставити траг у историји и утицати на друштвени, историјски и културни контекст.

²⁵ Јавно мњење, Крагујевац, 1934. год. бр. 3, стр. 1

ЛИТЕРАТУРА

- / . 1914. Оглас за аранжера излога. *Застава*, година XLIX, бр. 21, 4.
- / . 1935. Оглас за „Гвождарску галантерију Инсталациони и електротехнички материјал. Бранка Јов. Ђорђевића“ у Крагујевцу. *Јавно мњење*, година III, бр. 16, стр. 4.
- / . 1936. Оглас за „Трговину код „Београђанина“ Драг. Ј. Симовића“ у Крагујевцу. *Народна самоуправа*, година I, бр. 27, стр. 4.
- / . 1924. Оглас за „Трговину Тимотија А. Вучковића“ у Крагујевцу. *Шумадијска демократија*, година V, бр. 2, стр. 4.
- / . 1924. Оглас за „Трговину Тимотија А. Вучковића“ у Крагујевцу. *Шумадијска демократија*, година I, бр. 20, стр. 4.
- / . 1902. Реклама Боривоја Демајоровића, трговца из Крагујевца. *Народна задруга*, бр. 37, 4/1938. Реклама млекарне „Гоч“, Душана Лекића. *Одјек Шумадије*, бр. 7, 3.
- / . 1935. Реклама за ножеве за бријање. *Јавно мњење*, година III, бр. 9, стр. 4.
- / . 1935. Реклама Колонијалне трговине Настаси Баржу и Илије Димитријевића у Крагујевцу. *Јавно мњење*, бр. 19, 4.
- / . 1939. Реклама Модне мануфактуре и галантеријске трговине Стеван Пантелић у Крагујевцу. *Одјек Шумадије*, бр. 4, 4.
- / . 1927. Реклама о оглашавању у штампи. *Шумадијски радикал*, година I, бр. 3, 3.
- / . 1934. Стогодишњица српске штампе. *Јавно мњење*, година II, бр. 3, 1
- / . 1923. Тематски оглас за празник Врбицу, Трговине Тимотија А. Вучковића у Крагујевцу. *Шумадијска демократија*, година IV, бр. 141, стр. 4
- / . 1934. Тематски оглас за празник Христовог Васкрсења. *Јавно мњење*, година II, бр. 15, стр. 5.
- / . 1937. Тематски оглас за празник Христовог Рођења. *Народна самоуправа*, година II, бр. 90, стр. 3.
- / . 1925. Цене мушких шешира у Трговини Тимотија Вучковића у Крагујевцу. *Шумадијска демократија*, година VI, бр. 23, стр. 3
- Бркић С. и М. Минић 2011. *Јевреји у Крагујевцу, прилог историји Јевреја у Србији*. Крагујевац: Круг. 73
- Дадић Динуловић, Татјана. 2010. Савремени град као простор спектакла: позорница или сцена. *Култура, Културе ритмова и спектакла* 1, 126.
- Драгићевић, Б. В. 1938. *Вођ кроз Крагујевац*. Крагујевац: Штампарија Шумадија, А. Јовановића. 80.
- Кадиевић, Александар. 2005. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*, Београд: Грађевинска књига А. Д. Београд.
- Петровић, Мина. 2009. *Трансформација градова ка деполитизацији урбаног питања*. Београд: Институт за социолошка истраживања, Филозофског факултета у Београду.
- Тодић М. и В. Пиштало 2010. *Купите нешто и овде*. Београд: Службени гласник.
- Шћепановић, Владислав. 2010. *Медијски спектакл и деструкција: естетика деструкције и спектакуларизација стварности: 11. септембар као медијски феномен*. Београд: Универзитет уметности у Београду, Службени гласник.
- <https://www.instagram.com/ercegovac.hats/> [19. 01. 2021].
- <https://www.instagram.com/makadambelgrade/> [19. 01. 2021].
- <https://www.instagram.com/katarinacudic/> [19. 01. 2021].
- <https://www.instagram.com/p/CHOOywQp8es/> [19. 01. 2021].
- https://www.instagram.com/p/CRBL05aJqxZ/?utm_medium=copy_link [12. 07. 2021].

Bojana V. Pašajlić

**TRANSITION OF THE PRESENTATION OF OBJECTS FROM
THE PHYSICAL SPACE TO THE VIRTUAL, PARALLEL ANALYSIS OF THE FIRST
HALF OF THE XX CENTURY WITH THE FIRST HALF OF THE XXI CENTURY –
CODIFICATION OF *INSTAGRAM* AS A NEW EXHIBITION SHOP SPACE
FOR CRAFT AND ART OBJECTS**

Summary

The visual saturation of various information, as well as the age of the popular culture in the 21st century, turn the modern man towards the search for authenticity. This is reflected in different fields where arts and culture are influenced in daily life of an individual. If we analyze *Instagram* as a space for daily placement of information in order to accommodate users who return to family crafts or establish manufactories of applied arts objects, the space of presentation is adapted from physical to virtual, to satisfy the spirit of time. *Instagram* becomes a unique space that unites three physical components that make up a presentation of the object: the shop window design, the interior of the store and advertising (in the form of a printed media leaflet, newspaper ad, brochure or facade inscription). The subject of the paper is the relation of the design of physical and virtual space as well as their mutual reflection.

Key words: Space, presentation, media and *Instagram*

УДК [7.038.53:74]:004.77

ASPEKT PROLAZNOSTI

Sanja Dević, Jefimija Kocić

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

sanjadevic7@gmail.com, jefimija.kocic@gmail.com

Sažetak

Rad se bavi analizom projekta *Aspekt prolaznosti*, koji je prikazan na izložbi u Veneciji (u okviru Venecijanskog bijenala na festivalu Anima Mundi) i u Apatinu, 2019. god. Srž projekta predstavlja determinacija pojma vremena, kao jedinog svedoka trajanja događaja koji oblikuju svet, odnosno tumačenje njegovog trajanja u različitim aspektima pojavnosti – kroz perspektivu čoveka. Pitanja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti postaju opredmećena elementima bliskim ljudskom biću kroz njegovu svest o prolaznosti. U praktičnom smislu, *Aspekt prolaznosti* vizuelno prikazuje različite elemente koncepta trajanja (bilo da se radi o jednoćelijskim organizmima, njihovom pozicioniranju u vremenu ili o univerzumu, kao apsolutu beskonačnosti trajanja) kroz prizmu iskustava individue i njenog razumevanja ovog pojma. Takve vizuelne senzacije, putem aplikacije za proširenu realnost, bivaju ponovo (d)oživljene, a posmatrač dobija mogućnost da koristi realno okruženje i oplemenjuje ga različitim virtuelnim sadržajima, menja njihov redosled i utiče na njihovo trajanje. Cilj projekta je prikazivanje kompleksnosti relativnog u pojmu vremena i njegovog trajanja (tj. njegove nepostojanosti).

Cljučne reči: proširena realnost, digitalna umetnost, umetnost novih medija, video umetnost.

Od trenutka kada je čovek postao samomisleće biće, vreme i on u nerazdvojjivom su odnosu. Kroz evoluciju, čovek je pokušavao da uhvati vreme, da ga ovekoveči ostavljajući najrazličitije materijalne ostatke koje svakodnevno istraživači širom sveta pronalaze. Bilo da se radilo o ritualima, pećinskim crtežima, a kasnije i prvim merenjima vremena, čovek je nastojao da ga razume i potčini ga sebi i svojim potrebama. Međutim, ne možemo reći da mu je to uspelo, bez obzira što je vreme dobilo svoje merne jedinice. Vreme je relativno za svakog čoveka ponaosob, gde god se on nalazio. Moderna shvatanja najrazličitijih društava ne idu u prilog vremenu, i ono postaje *prekratko* ili ga *ima nedovoljno*. Princip dovoljnosti svakako se ne može primeniti na sadašnjicu, jer je kolektivna svest usmerena ka negativitetima, objektima (kakvi god oni bili) koje ne posedujemo, koje nemamo, osećanjima koja nedostaju. Stoga i vreme potpada u tu kategoriju, pa postajemo nezadovoljni i onim što postoji mimo nas i od čega ne zavisi naša potreba da ga posedujemo u potpunosti. Dovoljna količina vremena apsolutno je nepoznata ljudskom biću i nemerljiva je. Tako i život, koji, inače, merimo određenom količinom vremena, večno je prekratak, a svoju ozlojeđenost zbog nedostatka istog kanališemo stvaranjem novog imaginarnog sveta.

Starenje kao prirodni proces i najveći pokazatelj prolaznosti vremena često se smatra negativnim svojstvom koje nam vreme daruje, a njegovo razumevanje na samom kraju životnog ciklusa doživljavamo kao najveći šamar i najokrutniju istinu. Strah od smrti duboko je ukorenjen u biti čoveka, pri čemu on kao odbrambeni mehanizam koristi poništavanje vremena i kreiranje iluzije zaustavljanja istog. Nekada potpuno bezbrižan, nasmejan i sa ciljem da živi *punim plućima*, čovek na kraju postaje ogorčen, tužan i usamljen, ne shvatajući da je cilj života bio upravo u malim trenucima vremena koje, na kraju, neće zbog njega stati, već će nastaviti svoj ciklus, malim delom oplemenjeno njegovim prisustvom. Vreme koje ne poštuje, zapravo postaje jedini svedok njegovog postojanja.

Pitanja o postojanju paralelnog trajanja vremena sve su češća u savremenom svetu. Paralelno vreme, mišljenja smo, postoji u svakoj jedinki u kosmosu, a definiše se njegovim trajanjem, odnosno shvatanjem trajanja jedinke. Tako, vreme kao pojam koji povezuje celokupnu vasionu, jedinstven je i poseduje svoje trajanje. Prolaznost vremena je ljudska tvorevina i ne utiče na vreme, već na njegove čestice – vremena koja mi definišemo i proživljavamo.

Samu prolaznost vremena možemo opredmetiti kroz sećanja. Ona su ta koja nam govore da je vreme teklo nekim tokom i da smo živeli zahvaljujući njemu i na njegov račun.

A šta je sa bićima koja su trajala mnogo pre nas, a koja (možda) nemaju svest o svom trajanju?

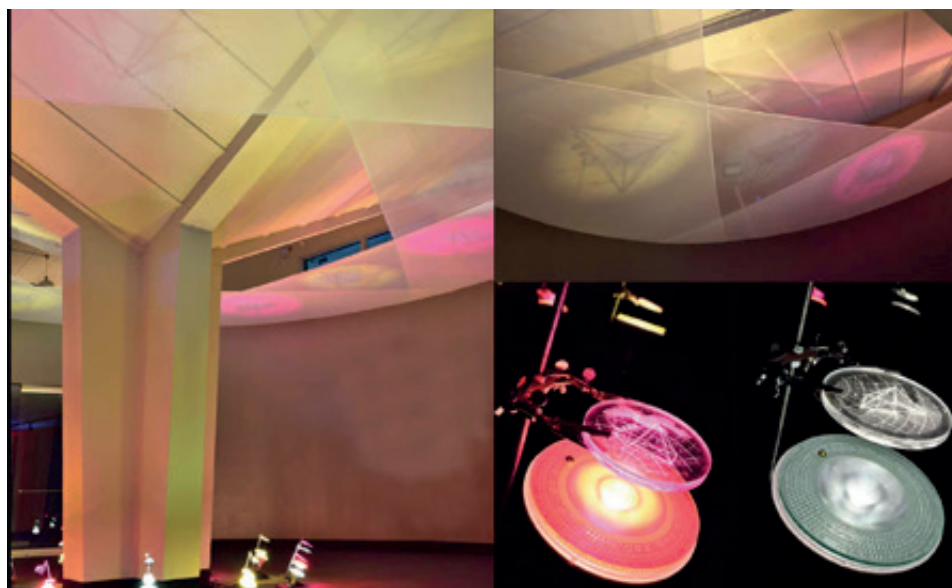
Dragutin Gostuški u radu *Vreme umetnosti: prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima* govori i o trisekciji vremenskog toka na prošlo, sadašnje i buduće, kao i o fenomenu sadašnjosti. Ideju o *sada* on na početku definiše kao netrajanje, kao sponu između prošlog i budućeg pri čemu *sada* nema svoju dimenziju – ono ne traje. Ako i ne traje, samim tim podrazumeva da nema početak i kraj, oni su preklapljeni i kao takvi oni postaju trenutni. Gostuški, zatim, daje novu hipotezu – ako krenemo od *sada* kao nosioca nekog trajanja, to bi značilo da prošlo i buduće ne postoje, tačnije, da se nalaze u trajanju *sada*.

On se, takođe, osvrnuo i na lični princip sadašnjosti i govori da *sada* može biti *ovog sekunda, ovog dana, ovog veka, ove geološke epohe*. Ono što on navodi je da trisekcija trajanja na prošlo, sada i buduće ne može se održati, kao i da se *sada* ne može opisati u jednom vremenskom trajanju.

Na našem putovanju, priroda se deli na pejzaž koji smo videli, koji vidimo i koji ćemo videti. Sva tri odjednom ne mogu biti obuhvaćena pogledom, mada istovremeno postoje. Buduće koje smo već videli, nije više buduće; prošlo koje se održava u našem vidnom polju još uvek nije prava prošlost (Gostuški, 1968: 177).

Tema vremena već dugo angažuje ljude širom sveta. Još su drevni Egipćani pokušavali da shvate pojam vremena, a svoj sunčani sat koristili da bi pokušali

da ga zabeleže. Od tada pa do današnjih dana vreme je jedna od najvećih tema kojima se umetnici bave. Primer jedne izložbe u *Lehman College Art Gallery* upravo je govorila i o tome. Da bi pronašli svoje viđenje trajanja, umetnici su se fokusirali na istraživanje radova koji su veličali vreme i koji su menjali tok umetnosti kroz vekove: Satovi Valtera Murha, Salvadora Dalija, Karla Haga ili Džona Karlinga (slika radova sve četvorice...). Svoje interpretacije vremena dalo je 45 umetnika, dok svakako nama najinteresantniji bio je koncept Džonatan A. Simsa, koji je predstavljao večni ljudski napor definisanja dužine godine, kao i nemogućnost usklađivanja vremenskog sleda sa savršenom geometrijom koju očekujemo od univerzuma. Svoju inspiraciju za projekat *Trideset i šest zvezda* našao je u starim vavilonskim tekstovima *Tri zvezde* koji govore o podeli godine na 12 meseci sa po 30 dana, pri čemu postoje 3 boga kojima su dodeljena po četiri meseca, a svakom mesecu dodeljene po 3 zvezde (Slika 1).



Slika 1. Džonatan A. Sims, *Trideset i šest zvezda*

Međutim, pitanje koncepta nije nužno stvar koja se mora osloniti na vreme. Pip Laurenson u svom radu *Vulnerabilities and Contingencies in the Conservation of Time-based Media Works of Art* daje jedno zanimljivo razmišljanje koje se bazira na očuvanju savremenih umetničkih dela koja uključuju video, film, dijapozitiv, audio, računarske tehnologije itd. On postavlja pitanje odnosa očuvanja klasičnih medija i medija *novijih datuma*. Konzervacija, kao neminovni čin pri očuvanju jednog dela, u vremenima koja dolaze ostaje zbunjena pred ovakvim umetničkim delima jer forma u kojoj je ona opstajala svih prethodnih godina polako je počela

da se menja, pa tako Laurensen dodaje da je neophodno proširivanje interesne sfere konzervatorskih aktivnosti kako bi se *nova* umetnička dela mogla uspešno očuvati. Konzervatorska tradicija dosad se bavila analizom materijala, tako da se koncept konzervacije, od trenutka kada su umetnici počeli da koriste industrijski proizvedene predmete za potrebe svog umetničkog dela, menja.

On takođe postavlja pitanje trajanja takvog umetničkog dela koje u svojoj srži sadrži tehnološke inovacije koje vremenom zastarevaju. Kako navodi, odnos između određenih aspekata ovakvih medija i identiteta dela nije datost, već je istovremeno stvoren i otkriven u razvoju identiteta dela, što takav proces dovodi do drugačijeg odnosa prema vremenu. Takva dela nemaju svoje vanvremensko trajanje, a odluka o eventualnoj dodatnoj intervenciji na umetničkom delu (promeni njegovih delova) je neminovna. Ono što treba istaći je svakako neshvatanje ili pak nemogućnost umetnika da u momentu stvaranja takvog umetničkog dela vidi budućnost istog, jer smatra da se egzistencija dela nastavlja nakon postavljanja dela unutar galerijskog prostora.

O samom kreiranju *novih medija* i životnom ciklusu umetničkog dela u savremenom svetu, Milan Uzelac govori:

Za veoma kratko vreme postao nam je stran način percepcije umetničkih dela kakav je bio karakterističan za epohe koje su mu prethodile, ali, danas smo se jednako udaljili i od onih načina viđenja sveta i stvari u njemu na kojima smo bili doskora vaspitavani. Naime, činilo se da pripadamo novom vremenu, novom svetu koji se gradi i izrasta pred našim očima – i sada se sve to odjednom srušilo (Uzelac, 2010: 5).

Sve to je uticalo da ovde uvedem izraz *poslednja umetnost* i njime ukažem na ono što danas postoji kao alarmantna radikalna opozicija svem prethodnom, mada, u isto vreme, to je takva opozicija koja je po svom karakteru istovremeno i konačna, poslednja reč istorije i same stvari umetnosti, reč nakon koje ne može biti više ničeg, budući da su sve naizgled beskrajne mogućnosti u granicama ljudske konačnosti iscrpljene dosadašnjom umetničkom praksom. Ovaj izraz trebalo bi shvatiti ne samo u vremenskom već prvenstveno u logičkom smislu, budući da se njim obuhvataju sve moguće varijante najraznovrsnijih pokušaja da se vek umetnosti ne samo produži, što se već pokazalo nemogućim, nego i da se na nov način sama umetnost misli, budući da su namera umetnosti i njena mimikrija u naše vreme prozreti do kraja (Uzelac, 2010:8).

On nalazi da je vreme koje je prethodilo nastanku *poslednje umetnosti* posedovalo svoje koordinate na osnovu kojih su ljudi egzistirali, a koje se u sadašnjem trenutku gube i nestaju, te da termin *kraj* teoretičari koriste kako bi se premostio jaz onoga što je bilo i onoga što će biti ili *kao izraz radikalnog prekida s ranijom*

misaonom praksom. Na kraju izlaganja, Uzelac govori o nepotrebnosti umetnosti koja je nastala kao rezultat dugogodišnjih napora da se njen glas destabilizuje, a njeno pitanje značaja za duhovnu egzistenciju pojedinca demoralizuje. Kao mogući izlaz, on navodi *znanje* kao vanvremenski faktor koji može pomoći opstajanju umetnosti, uz napomenu da je znanje u savremenom svetu nepotrebno, baš iz razloga koji svoje korene nalaze u apsolutnoj nezainteresovanosti onih koji treba da ga prime i upotrebe.

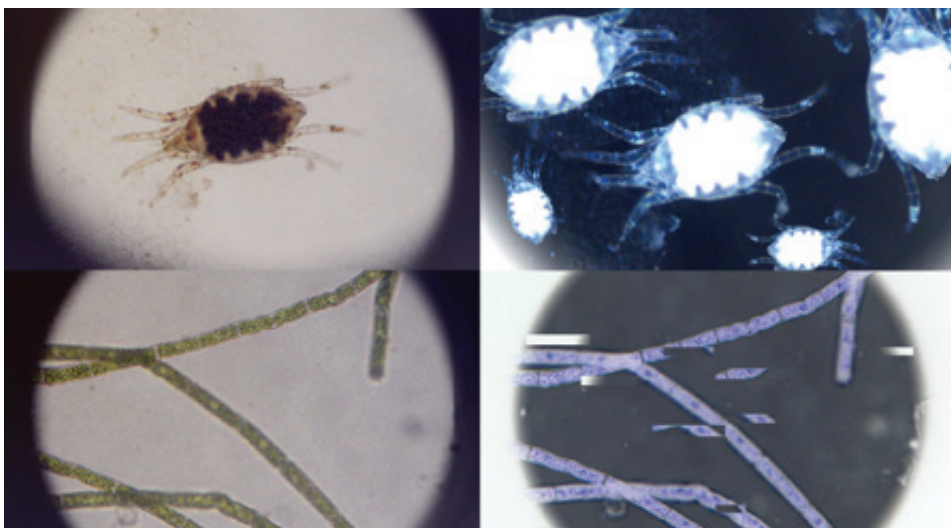
Vreme u umetnosti, a i sam koncept trajanja, konačna je stvar i vrlo teško će biti promenjena u generacijama koje dolaze. Za stvaranje jednog umetničkog dela, a i za samu umetnost, potrebna je poniznost prema stolicima koja su je izgradila.

Kao što smo već pomenuli, cilj našeg projekta bio je definisanje pojma vremena kroz prizmu čoveka i njegove ideje trajanja i prolaznosti. Da bi koncept koji smo definisali zaživeo, neophodno je bilo uvesti još jedan model *uslovljavanja* dodatne aktivacije posmatrača – princip interaktivnosti koji se ogleda u korišćenju novih zahteva saznanje i fizičke prirode. Kao najlogičnije pojašnjenje ideje prolaznosti i trajanja vremena nametnuo se princip proširene realnosti koji u realnom vremenu daje naznake *rešenja problema* (poput kakvog rebusa), povezuje ono što je bilo sa onim što će biti, a u centar interesovanja stavlja upravo čoveka.

Projekat se sastoji od 19 statičnih priloga – matrica koje su poređane jedna do druge. Svaki od završenih statičnih priloga poseduje svoj *pokretni* pandan – kratke video radove koji su jednim svojim delom sadržali elemente statičnih postera, sa dodatkom u vidu multiplikacije i/ili deformacije matrice, promene boje, rasporeda elemenata itd. Aktivacija pandana vrši se putem pametnog telefona ili tableta, korišćenjem aplikacije za proširenu realnost. Skeniranjem matrice, na telefonu će se pojaviti video koji odgovara skeniranoj podlozi. Promena videa vrši se promenom položaja posmatrača, odnosno skeniranjem nove matrice.

Ako definišemo statične priloge kao osnovne nosioce skrivenih poruka – određenih informacija koje posmatrač treba da primi pri prvom susretu sa njima, *pokretni* pandani imaju zadatak da dekodiraju poruke, odnosno omoguće bolje razumevanje celine i daju uvid u novi sistem *iščitavanja* – razumevanja i interpretiranja predloženog umetničkog dela kroz sistem proširene realnosti. Na taj način posmatrač najpre dobija poruku koja sama po sebi može egzistirati i dati novi sistem sagledavanja i razumevanja dela. Služeći se idejom da svako ljudsko biće poseduje želju za dubljim razumevanjem enigme koja se pred njim nalazi, posmatračima je, dakle, dato *moguće rešenje* koje predstavljaju pokretni pandani. Međutim, to rešenje, zapravo, ne dovodi do krajnjeg cilja, determinisanja vizuelnog problema koji je posmatraču dat, već produbljuje problem i otvara dodatna pitanja na koja posmatrač sam mora da odgovori. Na taj način dekodiranje poslatih

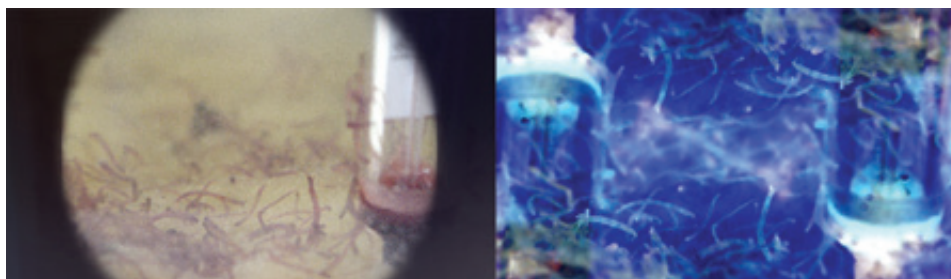
poruka može dati i nova rešenja u interpretaciji, potpuno različita od rešenja koja im mi, kao autori, nudimo. Stoga, osnovno značenje priloženih radova (koje se ogleda u sagledavanju elemenata koji se nalaze ispred posmatrača) nikada ne predstavlja kraj istraživanja koje primalac (posmatrač) može imati. Ono se dalje razvija i zahteva puni kognitivni angažman lica koja pokušavaju da dopru do *istine* – suštine problema koji se nalazi ispred njih (Slika 2).



Slika 2. Prikaz matrica (levo) i njihovih pokretnih pandana (desno)

Osnovni delovi rada – statični prikazi mikroorganizama, zatim ljudi i kosmosa kao ultimativnog simbola trajanja vremena prikazani su tako da svaki poseduje kružnu formu oko samog rada. Krajnji rezultat bila je iluzija da su svi elementi fotografisani kroz mikroskop, te da je njihovo trajanje proces koji teče van okvira vremena posmatrača (čime posmatrač može dobiti novu ideju o sopstvenom trajanju i postojanju). Ono što bi posmatrača u ovoj fazi trebalo da pomeri iz zone komfora u kojoj se u tom trenutku nalazi je činjenica da su ti statični prikazi stotruko veći od onih koji bi bili očekivani (ideja je dovesti posmatrača do faze u kojoj on ove prikaze doživljava kao deo ekrana koji ima zamrznutu sliku i čije trajanje sada zavisi od onog ko tu sliku pokreće, stvara i kontroliše). Tada posmatrač dolazi do već nametnutog rešenja – pametnog telefona i aplikacije za proširenu realnost. Koristeći ovaj model, on sada postaje kreator vremena u kome svi *pokretni* radovi žive onoliko koliko on dozvoli. Njihovo trajanje, ukoliko se izuzme faktor trenutne intervencije posmatrača, je beskonačno i ne zavisi od njegove odluke da li želi da ga prekine ili ne. Posmatrač, u tom slučaju, može samo odabrati vizual koji će posmatrati, ne i trajanje kompletnih vizuala. U prenesenom

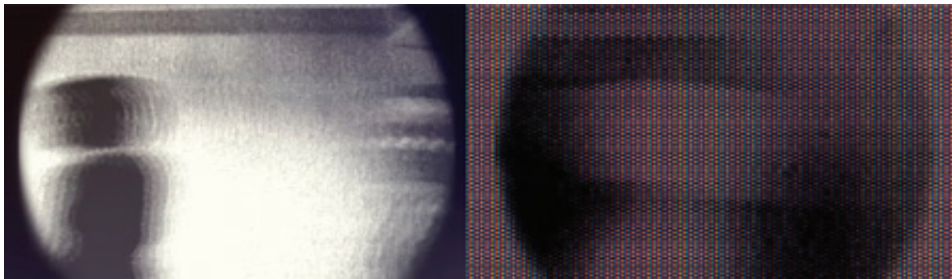
smislu, pojam trajanja je individualan i čovek kao mala jedinka u kosmosu ne može prekinuti trajanje ostalih bića, ali može uticati na njih, i to isključivo iz svoje perspektive – svog koncepta trajanja (prolaznost je samo stvar ličnog koncepta trajanja vremena) (Slika 3).



Slika 3. Prikaz matrice i njenog pokretnog pandana

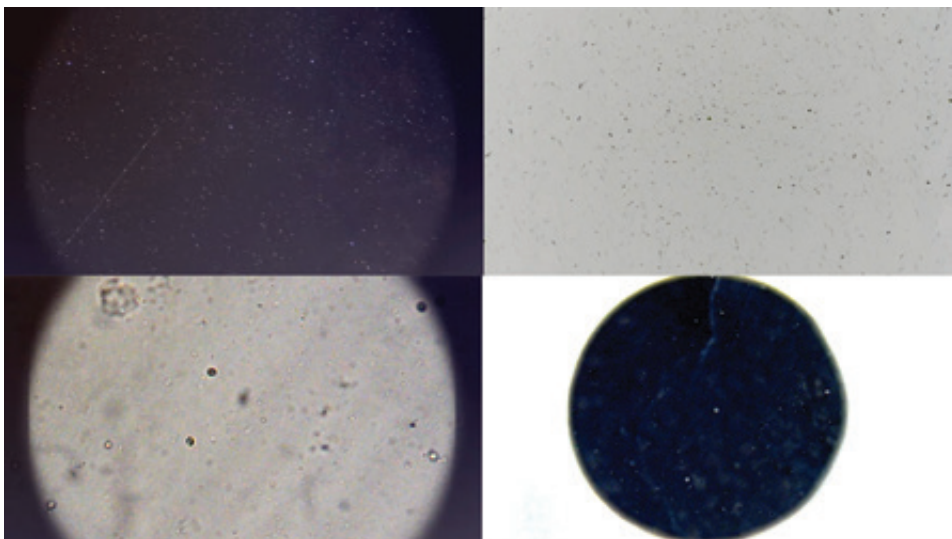
Pri posmatranju prvih *pokretnih* delova projekta koji su zaista nastali snimanjem organizama pod mikroskopom, posmatrač može uočiti različite promene koje ne može videti golim okom, ali i promene koje su dodate nakon načinjenih snimaka. Svaki od snimaka pažljivo je obrađen, a njihovo *beskonačno* trajanje omogućeno je dupliranjem istih snimaka. Ono što posmatrač ne zna jeste trajanje koje je veštački kreirano. Te promene stvorene su kako bi posmatrač, osim klasičnog videa o predloženim organizmima, postavio dodatna pitanja koja ga vraćaju na sam početak – od pitanja trajanja (biološkog života) ovih organizama, pa do pitanja trajanja nakon što se životni ciklus završi. Vizuelne intervencije izvršene na ovom delu projekta imaju zadatak da simbolično prikažu sve moguće promene u jednom procesu trajanja. Trajanje je, tako, uslovljeno i faktorima na koje jedinka koja mu pripada, ne može da utiče. Ali, ako je posmatrač pretpostavio da se promena koncepta trajanja vrši isključivo u perspektivi onog ko pravi te promene, da li to znači da on može sagledati tuđe viđenje promena trajanja? Da li je to identično trajanje?

Što se posmatrač dalje bude udaljavao od početnih vizuala, to će forma koju dobija putem aplikacije biti neprepoznatljivija, ali će pokret koji te forme kreiraju biti u određenoj meri jasan i razumljiv. U ovoj fazi posmatrač nastoji da uoči najrazličitije forme koje može pojedinačno da tumači. Ono što bi trebalo da nasluti je koncept kretanja formi kroz prostor, te njihovo *nestajanje* koje je opredmećeno linijom kretanja koju su same napravile. Trajanje tako postaje doslovno vizualizovano i jasno uočljivo. Forme, nalik ljudskim, trebalo bi u posmatraču da probude osećaj pripadnosti, nakon čega bi trebalo da dođe do zaključka da je individualni koncept trajanja i prolaznosti samo mali deo svih ostalih prolaznosti, koje dolaze u najrazličitijim oblicima (Slika 4).



Slika 4. Prikaz matrice i njenog pokretnog pandana

Kolektivna prolaznost, ako bismo mogli tako da je nazovemo, univerzalna je i odnosi se na sva *mala* trajanja. Jedno trajanje ne može promeniti tok kolektivnog, ali ga može oplemeniti. Rezultat takvog razmišljanja nalazi se u krajnjem vizualu koji se odnosi na svemir, apsolut beskonačnosti trajanja. Mogućnost demoralisanja posmatrača ovakvim rezultatom moguća je samo ukoliko se on ne vrati na početak istraživanja i uoči sličnost kretanja prvih organizama sa poslednje viđenim kretanjem. Trajanje, ma koliko individualno bilo, deo je univerzalnog i veoma mu je slično. Zaključak koji posmatrač nakon posmatranja radova može doneti upravo se odnosi na *univerzalnu individualnost* trajanja (Slika 5).



Slika 5. Kosmos i početna (prva) matrica (levo) i njihovi pokretni pandani (desno)

Moramo napomenuti da se koncept koji smo upravo naveli odnosi na već predloženo kretanje posmatrača i da je ovakav razvoj mišljenja moguć i u situacijama kada kretanje nije unapred definisano. Utisak koji posmatrač može steći nakon

ovog vizuelnog istraživanja individualan je i ne treba ga menjati ukoliko se ne poklapa sa osnovnom postavkom projekta koju smo mi u ovom radu dali (Slika 6)



Slika 6. Prikaz matrica i njihovih pokretnih pandana

Proširena realnost našla je svoje mesto u različitim sferama društva, i to najčešće putem korišćenja pametnih uređaja i aplikacija za proširenu realnost – od klasičnih edukativnih aplikacija koje koriste princip dodatnog ilustriranja teksta u cilju poboljšanja znanja korisnika, preko turističkih aplikacija pomoću kojih korisnik može skeniranjem nekog spomenika, pejzaža ili građevina upoznati to mesto, do aplikacija-igrice koje su koristile principe proširene realnosti kako bi aktivirale korisnike da se, igrajući igricu, kreću kroz prostor. Sve vreme aktivnost je usmerena na proširivanje znanja i informacija iz određene oblasti, i često se o takvim aplikacijama govori samo u kontekstu prenosioca poruka. Međutim, proširena realnost vremenom je dobila novo ruho koje je, osim sazajne funkcije, sada imalo i *umetničko* svojstvo. To svojstvo ogledalo se u aktivnom učestvovanju (aplikacija) proširene realnosti u umetničkom delu, bez čijeg postojanja to delo ne bi bilo potpuno. Ovde se moramo osvrnuti na činjenicu da aplikacije proširene realnosti (AR-Augmented reality) koje su namenjene galerijama i muzejima takođe imaju funkciju prenošenja određene količine informacija koja može doprineti boljem razumevanju umetničkog dela, ali, za razliku od *umetničkih* aplikacija AR, umetničko delo može živeti potpuno samostalno – koncept koji je umetnik imao na umu kada je kreirao neko delo nije uključivao takvu vrstu interakcije publike sa delom.

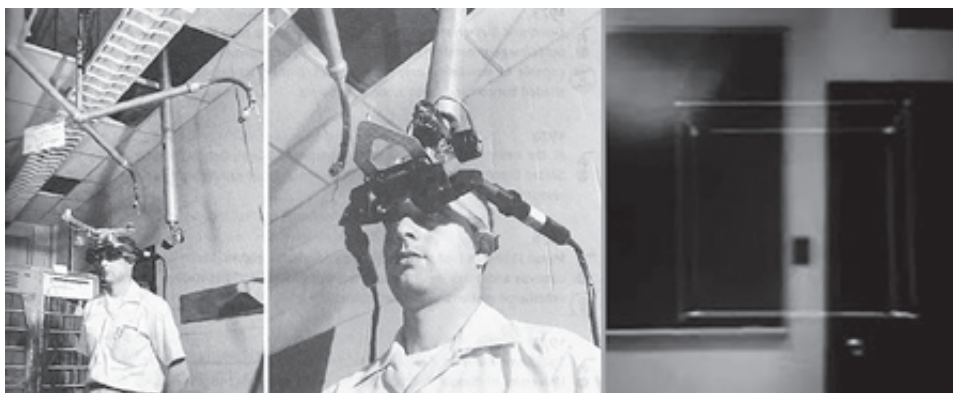
Tipičan primer platforme koja se bavi AR umetničkim delima je artvive.com platforma koja omogućava umetnicima širom sveta da, putem *Artvive* aplikacije

(koja može da se preuzme sa App Store-a i Play Store-a) kompletiraju svoju ideju, postavljaju svoje radove, zakupe termine za izložbe itd.

Korišćenje proširene realnosti u svakodnevnom je porastu zahvaljujući upravo masovnom korišćenju mobilnih uređaja. Svedoci smo naglog uspona i razvoja tehnoloških inovacija, pri čemu proširena realnost, slobodno možemo reći, nije još uvek dostigla svoju punu i potpunu primenu. U tehnološkom smislu, njena glavna primena odnosi se na skeniranje matrica koje nalazimo u fizičkom svetu i implementiranje virtuelnog materijala *preko* tih matrica (naravno, kroz pametne uređaje koji poseduju kamere pomoću kojih se samo *uranjanje* tog virtuelnog materijala u realni prostor vrši).

Važno je napomenuti i da celokupni koncept proširene realnosti nije tvorevina 21. veka, već da ona, u svojim najranijim oblicima, datira od sredine 20. veka. Imena poput Ivana Saderlanda, Tomasa Kadela, Dejvida Majzela i Ronalda Azume zaslužna su za kreiranje ovog i te kako interesantnog virtuelnog okruženja.

Ivan Saderland je 60-ih godina 20. veka stvorio projekat nazvan *Damoklov mač* (Slika 7). Uređaj se postavljao na glavu i sadržao je senzore koji su kompjuteru slali informacije o položaju glave i pokretima onoga ko taj uređaj nosi, a zatim slali sliku trodimenzionalnog žičanog modela kocke nazad do tog posmatrača i *uranjali* je u realni prostor. Rezultat je osećaj da kocka zaista postoji u prostoru u kome se i posmatrač nalazi – od tog trenutka nije bilo neophodno stvarati potpuno veštačko okruženje, već oplemenjivati stvarno okruženje virtuelnim elementima.



Slika 7. Projekat *Damoklov mač* i rezultirajuća slika trodimenzionalnog žičanog modela

Od *Damoklovog mača* bilo je potrebno još tridesetak godina da proširena realnost dobije svoj prvi naziv. Tomas Kodel i Dejvid Majzel su u radu *Augmented Reality: An Application of Heads-Up Display Technology to Manual Manufacturing Processes* prvi put pokušali da primene osnovne principe proširene

realnosti kroz proizvodni proces kompanije *Boing* (slika 8). Njihova zamisao ležala je u ideji da princip proširene realnosti može biti upotrebljen u pokaznim materijalima koji će poboljšati efikasnost i smanjiti potencijalne greške u radu.



Slika 8. Prikaz Kodelovog i Majzelovog principa rada uređaja proširene realnosti

Međutim, tek će Ronald Azuma dati jasnu definiciju sistema proširene realnosti. Njegovi rezultati istraživanja dali su znatno manji broj grešaka pri procesu kreiranja proširene realnosti, kao i mogućnost brzog praćenja objekta pri brzom pomeranju glave. Azuma je u radu *A Survey of Augmented Reality* dao osnovne principe na osnovu kojih se proširena realnost prikazuje i uslove u kojima je moguće njeno egzistiranje:

1. ona (*proširena realnost*) kombinuje realno i nestvarno-virtuelno,
2. interaktivna je u realnom vremenu,
3. vrši 3D registrovanje digitalnih podataka.

ZAKLJUČAK

Vreme, kao i prolaznost koja je njime određena, predmet je najrazličitijih istraživanja. Kada govorimo iz perspektive običnog čoveka koji to vreme i te kako oseća, moramo napomenuti da ono postaje univerzalno onog trenutka kada takav pojedinac prihvati sve aspekte njegovog trajanja. Prolaznost vremena ogleda se u trajanju nečega što je u prošlosti, ali je duboko ukorenjeno u budućnosti. Trajanje po principu *ovde i sada* time i ne postoji, već predstavlja most, prekretnicu ka novom trajanju. Bilo da se govori o nekom istorijskom periodu ili pak umetnosti, egocentričnost u razmišljanju jedinke koja na osnovu svog *sada* određuje trajanje, a samim tim i prolaznost tih trajanja, apsurdna je. Čovek sa duboko ukorenjenim stavom da svet može i treba biti podeljen na različita trajanja u odnosu na njegovo egzistiranje potpuno gubi bitku u razumevanju kompleksnog univerzalnog trajanja, pa samim tim i svoje mesto i ulogu u njemu.

Ovaj koncept predstavljen je dva puta, i to: prvi put na Međunarodnom festivalu ANIMA MUNDI 2019 u Veneciji, od jula do septembra 2019. godine, i drugi put na samostalnoj izložbi u galeriji *Meander* u Apatinu, novembra 2019. godine.

LITERATURA

- Azuma, R. 1997. A Survey of Augmented Reality, *Presence: Teleoperators and Virtual Environments* 6, 4, Dostupno na: <https://www.cs.unc.edu/~azuma/ARpresence.pdf> [21. 02. 2021]
- Caudell, T. and Mizell, D. 1992. Augmented Reality: An Application of Heads-Up Display Technology to Manual Manufacturing Processes, *Proceedings of the Twenty-Fifth Hawaii International Conference on System Sciences*, Dostupno na: https://www.researchgate.net/publication/3510119_Augmented_reality_An_application_of_heads-up_display_technology_to_manual_manufacturing_processes [18. 02. 2021]
- Gostuški, D. 1968. *Vreme umetnosti: Prilog zasnivanju jedne opšte nauke o oblicima*, Dostupno na: <https://dais.sanu.ac.rs/handle/123456789/3489> [25. 02. 2021]
- Lehman College Art Gallery. 2018. *Tick-Tock: Time in Contemporary Art* [Exhibition catalogue], Dostupno na: https://www.studioarts.pitt.edu/sites/default/files/LL18_TickTockCat_F3_WEB.pdf [25. 02. 2021]
- Uzelac, M. 2010. *Filozofija poslednje umetnosti*, Dostupno na: https://www.uzelac.eu/Knjige/17_MilanUzelac_Filozofija_poslednje_umetnosti.pdf [20. 02. 2021]

Sanja Dević, Jefimija Kocić
ASPECT OF TRANSIENCY

Summary

The paper analyzes the project “Aspect of Transiency”, presented at the exhibition in Venice (as part of the Venice Biennale at the festival Anima Mundi) in Apatin in 2019. The core of the project is the determination of the concept of time, as the only witness to the duration of events that shape the world, i.e. the interpretation of its duration in various aspects of appearance-through a human perspective. Questions of the past, present and future become materialized by elements close to the human being through his awareness of transiency. In practical terms, the “Aspect of Transiency” visually depicts various elements of the concept of duration (whether it is single-celled organisms, their positioning in time or the universe, as the absolute of infinity of duration) through the prism of individual experiences and understanding of this concept. Such visual sensations, through the Augmented Reality application, are revived, and the observer is given the opportunity to use the real environment and enrich it with various virtual contents, change their order and influence their duration. The aim of the project is to show the complexity of the relativity in terms of time and its duration (ie its impermanence).

Key words: augmented reality, digital art, new media art, video art.

УДК 72.012:004

TAMNA STRANA DIGITALNE TEHNOLOGIJE U ARHITEKTURI

Ivana Pavlović

Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu, Univerzitet u Kragujevcu
opstrukcija@gmail.com

Sažetak

Rad se bavi primenom digitalnih tehnologija u arhitekturi, njihovim uticajem i posledicama na umetničko izražavanje. Digitalne tehnologije nisu samo predmet tehnika prezentacije projekta i zamisli umetnika već postaju deo umetničkog procesa u okviru novih tehnologija i razvoja uz neophodnost multidisciplinarnog dizajna. Kreiraju se novi projektantski pristupi u arhitekturi kojima se pojačava interakcija između korisnika prostora i arhitektonskog dela. Postavljanjem tehnologije u svojstvo komplikovanih arhitektonskih slojeva prevazilazimo fizičke barijere integracije projektovanog prostora u okruženje i pojačavamo korelaciju posmatrača i dela gde posmatrač postaje aktivni učesnik u umetnosti. Rad obuhvata analizu arhitektonске umetnosti u Četvrtoj industrijskoj revoluciji i moguć način prevazilaženja njene tamne strane u digitalnom globalnom sistemu spektakla.

Ključne reči: *digitalno u arhitekturi, globalizam, virtuelna stvarnost, veštačka inteligencija.*

UVOD

Primena digitalnih tehnologija je započela 1980-ih godina sa početkom Digitalne revolucije koja je donela kompjutere i informacione tehnologije. Nastavkom razvoja i poboljšanjem celokupne brzine protoka informacija i podataka, povezivanjem na globalnom nivou, bioinženjeringom, nanotehnologijom, stvaranjem veštačke inteligencije (Artificial intelligence), umrežavanjem fizičkih elemenata kao internet stvari (Internet of Things), 3D štampom, ušli smo u Četvrtu industrijsku revoluciju.¹ „Četvrta industrijska revolucija, međutim, nije samo pametna povezanost mašina i sistema. Njen opseg je mnogo širi. [...] To je spoj ovih tehnologija i njihova interakcija kroz fizičke, digitalne i biološke domene [...] Ona neće promeniti samo šta i kako će se raditi već će promeniti i nas same“.² Primena novih tehnologija donela je mnoge benefite koji su u velikoj meri olakšali i unapredili savremeni život. Ostvarena je globalna povezanost i velika brzina razmene informacija. Tom povezanošću celokupnog čovečanstva gde je veliki broj podataka lako dostupan apsurdno se potreba za njihovom upotrebom smanjuje. U modernom svetu, zadovoljavaju se osnovne potrebe konzumerizma i spektakularizacije bez većeg udubljanja i traženja suštine stvari i postojanja. Negativan uticaj savremene tehnologije obuhvata na prvom mestu lošu socijalnu povezanost ljudi gde se svako okreće svom

¹ Petrović, V., Mišić C. 2019. Izazovi četvrte industrijske revolucije i posledice za međunarodnu ekonomiju: 215.

² Klaus, Schwab, 2016. The Fourth Industrial Revolution, World Economic Forum, Geneva: 12.

ekranu, virtuelnom svetu i virtuelnoj stvarnosti postajući inertna jedinka, svodeći međuljudsku interakciju na minimum. U komunikaciji se koriste najčešće tekstualne poruke, elektronska pošta i veliki broj različitih aplikacija koje ne mogu adekvatno iskazati emociju, empatiju ili toplinu ljudskog dodira što utiče negativno na psihološki aspekt pojedinca. Prelaskom u digitalni svet omogućena je lakša zloupotreba ličnih podataka i manipulacija identitetima ljudi, pojačano je virtuelno nasilje. Globalnim sistemom pozicioniranja (GPS) moguće je locirati skoro svakog pojedinca a velikim brojem kamera se zalazi u privatnost i pretvara život u orvelovski scenario³. Veliki broj dece raste u neprirodnim uslovima, okrenuti tehnološkim uređajima gde se loš uticaj ogleđa u njihovom razvoju govora, mentalnih i fizičkih sposobnosti. Pod uticajem stvaranja izduvnih gasova, freona, procesa proizvodnje litijum-jonskih baterija koje se koriste u većini savremenih uređaja i električnih automobila, povećava se zagađenje životne sredine. Sve ove promene menjaju kompletno čovečanstvo, njegov dosadašnji način života i učenja. Tendencije razvoja tehnologija, problemi i prilike koje one donose odrazile su se i na same korisnike arhitekture koji su postali zahtevniji, očekujući više komoditeta u savremenoj arhitekturi. Kuće su racionalizovane strukture za život ljudi a posao arhitekta se prožima sa različitim vrstama umetnosti i dizajna. U velikoj meri arhitekta postaje i industrijski dizajner s obzirom na to da projektovanje i dizajniranje tehničkih uređaja koji sve više imaju multifunkcionalni karakter postajući deo nameštaja ili arhitektonskih sklopova. Projektovanje urbanih struktura je promenjeno usled povećanja infrastrukture, broja stanovnika i njihovih novih potreba. Gradovi dobijaju nove forme presečeni novim vidovima saobraćaja i zagušeni mnoštvom „džinovskih prodajnih centara, izgrađenih usred nedođije i okruženih hektarima parkinga. Međutim, ti hramovi grozničave potrošnje izloženi su istoj, neodoljivoj centrifugalnoj sili, koja ih odbacuje čim oko sebe razviju dovoljno urbanih elemenata da bi bili zamenjeni novim prodajnim centrima. Međutim, tehnička organizacija potrošnje je samo najvidljiviji aspekt opšteg rastakanja, koje je grad dovelo do tačke u kojoj počinje da troši samog sebe“⁴

UTICAJ NOVIH TEHNOLOGIJA (DIGITALIZACIJA, GLOBALIZAM I ARHITEKTURA)

Živimo u periodu integrisane digitalizacije koju je teško kanalisati, gde ona u svakom smislu poboljšava naš kvalitet života, olakšava mnoge aspekte ali otuđuje savremenog čoveka. Zatvarajući ga ispred televizora, telefona ili kompjutera, odvaja ga od fizičkog kontakta i ruši na taj način osnovnu prirodnu formu porodice a osnažuje kult sebičnog pojedinca okrenutog svojim osnovnim potrebama. „Ono što je pretvorilo porodicu u minijaturnu publiku i stvorilo, kako bi

³ Orvel, Dž. 2004. „1984“

⁴ Guy Debord. 1967. Društvo spektakla, Anarhistička biblioteka, Beograd: 44.

Anders⁵ rekao, *masovne pustinjake, jeste upravo televizija. Suština spektakularizovane stvarnosti je da sve distribuira ka nama, što je način da se od ljudi stvaraju konzumenti.*⁶ Takva forma porodičnog života dobija modifikaciju u digitalnoj revoluciji gde pojedinac sa sobom nosi mobilni digitalni uređaj a u Industriji 4.0⁷ najverovatnije nosi uređaj integrisan u telu. „U doba integrisanog spektakla, mašina i čovek se sve više stapaju tako da je prostorno delovanje zamenjeno ne-prostornim. Čovek sve više postaje mašinsko-političko biće, suštinski (sophisticirano) kontrolisano, i vođeno u pravcu služenja diktaturi slobodnog tržišta. Velike industrijske i finansijske sile na taj način ne proizvode samo robe, već i subjektivnosti – tj. subjekte, koje potom pretvaraju u objekte manipulacije. One proizvode potrebe, društvene odnose, tela i mozgove – što znači da proizvode proizvođače. [...] U isto vreme, sledeći koncentrovani oblik, nameće novo masovno društvo, novu jednoobraznost delanja i mišljenja.“⁸ U takvoj sredini omamljenih umova, jedino je umetničko delovanje ono što oslobađa i nudi izlaz ka esencijalnoj istini životnih vrednosti.

Napretkom tehnologije dostignut je apsurd da je konzumerizam postao vladajuća ideologija u integrisanom spektaklu. „Integrirani spektakl vodi, kontroliše i uslovljava profit i moć, a iza njega ostaje sve više rasloženo društvo.“⁹ Kapitalistički manir koji se zasniva na globalizmu pogoduje stvaranju potrošačkog društva koje i umetnost podređuje zadovoljenju želja za prezentacijom. Danas je deo te umetnosti oslonjen na medije i digitalno, primarno koristeći ih kao sredstvo izražavanja i oblikovanja u novim tehnologijama a posredno omogućavajući tako upravljanje voljom potrošača (reklama kao vid manipulacije na podsvesnom nivou, imperijalna komanda varijacijama istog proizvoda sa iluzijom promene). Realizujući ideju modernog konzumerizma i savremena arhitektura često predstavlja oblik potrošačkog spektakla. Posebno se to odražava u oblasti unutrašnje arhitekture koja sve više gubi primarnu funkciju da bi postala statusni ili modni simbol. U njenom oblikovanju učestvuju različiti vidovi drugih umetnosti ili primenjenog dizajna (slikarstvo, vajarstvo, industrijski dizajn, grafički, tekstilni...) stvarajući određenu medijsku scenografiju već nametnutu postojećim spektaklom. U takvoj formi teško je uspostaviti granicu između privatnog i javnog. Enterijer je inače u većoj meri efemerna struktura nego arhitektura ali pojavom novih tehnologija pruža se mogućnost nestalnosti arhitekture koja iz statičkog postaje kibernetički samostalni odraz regulacije, adaptacije i interakcije. „Kuća je mašina za stanovanje“.¹⁰ U idealno tehnički razvijenom svetu arhitektonska zgrada postaje

⁵ Günther Anders. (1902–1992), filozof

⁶ Šćepanović, V. 2010. Medijski spektakl i destrukcija: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Javno preduzeće Službeni glasnik: 36–37.

⁷ Petrović. Izazovi četvrte industrijske revolucije i posledice za međunarodnu ekonomiju: 1

⁸ Šćepanović. Medijski spektakl i destrukcija: 29.

⁹ Ibid: 9.

¹⁰ Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret Gris), (1887–1965), arhitekta

umetnički oblikovana mašina. Objekti su postali interaktivna integracija različitih tehnologija, kultura i umetnosti. Arhitektonske forme dobijaju mogućnost komunikacije sa korisnicima putem određenih softvera i sistema, korisnici su u mogućnosti da utiču na njihov izgled ili položaj u prostoru i tako omogućavaju aktivno učešće u oblikovanju izgleda umetničkog dela što doprinosi dinamici i različitim estetskim doživljajima. Arhitektura i tehnologija su oduvek bile u neraskidivoj vezi kroz čitavu istoriju. Sami pojmovi se odnose na tehnologiju gradnje, tehniku izvođenja, informacione tehnologije, digitalno inženjerstvo, projektovanje... Razvoj tehnike i tehnologije u velikoj meri je doneo usavršavanje i olakšanje procesa izgradnje i približio realizmu prikaz zamišljenih ideja. Nova digitalna era donela je novi koncept stvaranja, nove materijale (engl. *smart materials*) i novi kontekst umetnosti. Tako kreirani objekti imaju veći potencijal u odgovoru na potrebe korisnika prostora a umetniku se pružaju veće kreativne mogućnosti, ali se postavlja i komplikovaniji zadatak gde se od njega očekuje svestranost renesansnog umetnika. Takođe se povećava senzacija prostora kao i lakša promena namene arhitektonskog objekta, što je posebno važna vremenska kategorija u očuvanju samog arhitektonskog dela.



Slika 1. Jurgen Herman Majer (Installation at Henry Urbach Architecture) Instalacija, 2005.

Svaki arhitektonski element sada postaje medijum koji se direktno okreće korisniku. U instalaciji „*In Heat*” umetnika Jurgen Herman Majera (Jürgen Hermann Mayer) koja je nastala inspirisana radom umetnika Federika Džona Kizlera (Frederick John Kiesler), gde su zidovi i pod obojeni termosenzitivnom bojom, prepliću se slikarstvo, grafički dizajn i arhitektura. Posmatrač postaje deo umetničkog dela na taj način što svojim dodirima i temperaturom tela stvara nove obojene delove.¹¹ Tako direktno utiče na izgled samog prostora adaptirajući ga po sopstvenim potrebama. Na ovaj način se, u nekim većim intervencijama, dozvoljava u umetnosti njeno moguće degradiranje modifikacijom od strane korisnika koji možda nema dovoljno kompetencija neophodnih za likovno oblikovanje u arhitekturi.

Upotreba softvera u projektovanju približila nam je manipulaciju trodimenzionalnim modelom u virtuelnom prostoru i pre nego što će biti realizovan. Većina današnjih softvera pruža mogućnost konstruisanja i predstave digitalno generisanih formi koje je nemoguće predstaviti analogno. Inovativni pravac u arhitekturi parametrizam¹² je nastao koristeći parametarsko programsko modelovanje obuhvatajući ne samo oblik već elemente i promene u tom obliku. Takav objekat složene geometrije i strukture se transformiše pod uticajem okoline ili novih zahteva osnažujući socijalnu interakciju i povezanost sa prirodom. Parametrizam predstavlja jedan od arhitektonskih umetničkih protesta spektakularizaciji digitalnog doba. To je proces koji objedinjuje tehnologiju, umetnost i prirodu, potencira bezvremenski pristup projektovanju i oslanja se na strukturu organizma grada i arhitektonski diskurs.

Ono što je originalno u eri simulakruma i simulacije, u kojoj više nema boga koji bi raspoznavao ko mu pripada, nema sudnjeg dana da odvoji lažno od istinitog jer je sve već unapred mrtvo i oživljeno,¹³ nema ni originalnosti, umetnosti ni nadahnuća. „*Jednom, kao nijednom; ono što je jednokratno ne postoji; jednina spada u nebiće... »Biti« znači, dakle: biti bivši, biti reprodukovani i biti slika i biti vlasništvo.*“¹⁴ U mnoštvu istih u prikrivenoj istini ne radi se više o nekoj predstavi stvarnosti već o prikrivanju da stvarno više nije stvarno gde treba spasiti princip stvarnosti.¹⁵ Arhitekta ima zadatak da u ovakvom svetu nađe novi način izražavanja, ostvari originalnost i ne izgubi smisao same umetnosti.

¹¹ https://www.jmayerh.de/71-0-INHEAT.html?article_id=71&clang=0 (28. 2. 2021)

¹² <https://www.parametricism.com/> (22. 2. 2021 u 8:11)

¹³ Bodrijar Ž. 1991. Simulakrumi i simulacija, preveo Frida Filipović, Novi Sad: 10.

¹⁴ Günther A. 1996. Svet kao fantom i matrica, preveo Bojan Kačura, Prometej, Novi Sad: 119–121.

¹⁵ Bodrijar Ž. Simulakrumi i simulacija: 16.

PROMENA POJMA PROSTORA U DIGITALNOM

Arhitektura je direktno povezana sa oblikovanjem i razvojem prostora. Promene u prezentovanju zamisli značajno su se menjale prelaskom sa pergamenta na papir i pojavom digitalizacije koja je ostvarila prelazak sa analognog u digitalno. Standardan trodimenzionalni prostor zamenjen je virtualnim u kome je sve dostupno, moguće i povezano (internetom). „*To je prostor medija, prostor komunikativnih mreža visoke tehnologije. To je virtuelni prostor koji je simulacija realnog, to je ne-prostor i ne-mesto. Upravo preko tog ne-prostora omogućava se deteritorijalizovanje.*“¹⁶ Virtuelni prostor (engl. *cyberspace*) nije realno opipljiv prostor, to je njegova predstava i on menja ulogu arhitekta koji postaje dizajner digitalne scenografije povezujući ponovo različite vrste umetnosti i dizajna (grafički, web...). U tradicionalnom projektovanju on se susreće sa opterećenjem objekta, nosivošću materijala koje koristi, silom gravitacije, zakonima fizike, ekonomije... lako digitalna arhitektura može biti oslobođena svega, kreiranje u takvom prostoru je jednako zahtevno i pruža arhitektama mogućnost da jasnije izraze svoju ideju sa mnogo više detalja, tačnijim okruženjem, otklanjanjem potencijalnih grešaka kao i veću mogućnost eksperimentisanja. Posmatrač opet lako prelazi iz digitalnog u realni prostor i čini sponu ova dva oblika. Sajber prostoru pristupa se putem digitalne platforme koja uvek predstavlja barijeru između realnog i virtuelnog. „*U fenomenološkom i meta-fizičkom smislu kiberprostor suočava: (1) biće i nebiće (biološki organizam i mašinski sistem), (2) fizički prostor (TU prisustva) i ekranski simulacijski prostor (simboličkog prisustva, a to znači egzistencijalne odsutnosti), i (3) realno vreme (vreme fizičkih i bioloških procesa) i mašinsko vreme (elektronskog i simboličkog sažimanja). [...] Kiberprostor je nomadski prostor u onom smislu u kome ne postoji konačna morfološka (ontološka) identifikacija identiteta (figure i tela, ekrana i sveta, softvera i duha).*“¹⁷

Arhitekta Lars Spuibroek (Lars Spuybroek)¹⁸ je jedan od prvih koji je koristio digitalni dizajn kao sredstvo izražavanja i uticao na promenu pojma prostora. U objektu H2O Water Pavilion 2008. godine koristi fleksibilnu arhitekturu kreirajući dinamičan sistem koji obuhvata arhitektu, korisnika i okruženje. Objekat različitim tipovima senzora deluje u tri nivoa u zavisnosti od pokreta ljudi u prostoru (vizuelno, promenom svetla i promenom zvučne senzacije). Ovakav objekat ima nepredvidljiv izgled usled stalnih promena interaktivnog enterijera. On nema nijednu ortogonalnu liniju ili ravnu površinu, sve je veoma likvidno stvarajući slobodan oblik koji usklađuje strukturu i materijal. Ovde je prostor rezultat kontinualnog

¹⁶ Debord. Društvo spektakla: 44.

¹⁷ Šuvaković, Miško. 2004. Tehnoestetika i tehnoumetnost, Univerzitet umetnosti, Beograd.

¹⁸ https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=133 (7. 7. 2021)

procesa digitalne modifikacije objekta. Struktura objekta je varijabla koja ga određuje kao rezultat kompjuterskog sistema u odgovoru na reakciju korisnika. U svim etapama kreiranja i izvođenja ovog objekta korišćena je različita tehnologija koja je na kraju stvorila digitalnu arhitektonsku mašinu. S obzirom na to da ona gubi smisao bez ljudskog organizma u sebi, ona predstavlja svojevrsni element kibernetike i oličenje objekata budućnosti gde će čovek, mašina i arhitektonsko delo biti u simbiozi. Arhitektonski prostor često je interpretiran kao opna koju kreira arhitektonska forma, stvarajući statični oblik dihotomije eksterijera i enterijera gde je ivica obično konstruktivni element objekta. U ovom slučaju gde nemamo jasno izražene ravne linije, granice tih elemenata ne postoje već su kontinualne, stvara se osećaj prostora bez granica baš kakav je i digitalni prostor.

Lijam Jang (Liam Young)¹⁹ u seriji interdisciplinarnih predavanja (*Unknown Fields: Tales From the Dark Side of the City*) upozorava na posledice velike brzine razvoja digitalnih tehnologija koju čovečanstvo nije spremno da odgovorno isprati. Posebno se promene odražavaju na strukturu gradova i života u njima, to su gradovi fragmenata i toksičnih objekata, novi prostori na ivici fikcije koji hrle u propast i kataklizmu jer nemaju kapacitet da iznesu težinu nadolazećih promena. U njegovim fikcijama tehnološke kompanije poseduju naše gradove i nas same kao i naše digitalne odraze. Oblik grada vidi kao generisanu formu izbora operativnog sistema. Istražujući nove trendove u tehnici, ekologiji i kulturi on pokušava da razvije novi model arhitektonske prakse koja se odupire svakoj granici.

Globalnim povezivanjem omogućen je rad stručnjaka van stvarne lokacije, što je napravilo digitalne robove od arhitekata siromašnih država. Oni svoje usluge pružaju putem digitalnih platformi pretvarajući umetničko delovanje u serijsku proizvodnju jureći za kvantitetom projektovanja. Takvim radom nije moguće posetiti lokaciju planiranog objekta već se to radi digitalno putem određenih softvera gde se izvodi virtuelni obilazak lokacije u generisanom virtuelnom svetu ili se određenim 3D skenerima snima okruženje (Autodesk ReCap, Google Maps, Street view...). Usled povećanja broja stručnjaka koji su savladali neki od CAD softvera, pojavljuje se veliki broj digitalno savršeno prezentovanih radova koji imaju osrednji arhitektonsko-estetski karakter plasirajući na taj način digitalnu umetnost i prezentaciju ispred arhitekture gde se neki posmatrač i impresionira hiper-realističnim renderingom više nego idejom oblikovanja projektovanog prostora.

U vremenu kada se umetnici bore da nametnu svoje vrednosti društvu jedini način opstanka nije pogled u prošlost nego pogled u budućnost. Na arhitekturu pored kulture i okruženja javlja se uticaj tehnologije koja radikalno menja prostor i vreme. Iz globalne ere ulazimo u digitalnu sa strahom da se iz arhitektonskog gubi zanatsko umeće a dolazi robotizovano i otuđeno naspram manufakture i

¹⁹ Liam Young – “Speculative Architect”, (1979), arhitekt

zanatstva. Umetnost dodaje kreativnu i humanu komponentu tehnologiji i čini je uzvišenom i jedinstvenom u nekim slučajevima. Tehnologija menja naš koncept prostora i umetnosti postavljajući nove ciljeve, pitanja i mogućnosti.

ZAKLJUČAK

Digitalizacija u arhitekturi se proteže od stvaranja pametnih kuća i gradova, gradilišta do digitalnog kreiranja projekata u 2D i 3D virtuelnom svetu gde danas tehnologija ide unapred mnogo više nego same arhitektae. Stvara se mnoštvo novih elemenata koji koriste čoveku i utiču na kreiranje kvalitetnog dizajna poboljšavajući kvalitet života, ali i veliki broj loših koji smanjuju socijalnu interakciju, utiču na zdravlje ljudi, zagađuju životnu okolinu, otupljuju umetnike u svom delovanju... Usavršavanjem softvera i veštačke inteligencije povećava se brzina i omogućava lakša masovna proizvodnja ali kada se radi o arhitekturi drugačiji su aspekti. Ne smemo digitalno shvatati kao alat već kao materijal za oblikovanje drugačijeg načina razmišljanja i shvatanja same umetnosti. Danas je teško ne koristiti digitalnu tehnologiju u oblasti savremene arhitekture. U procesu projektovanja koriste se softveri, virtuelna stvarnost ili animacije za realističan prikaz prostora i digitalno šetanje kroz njega, 3D štampa modela koja je zamenila tradicionalnu tehniku maketarstva čak i modele stvarnih građevina koji su digitalno štampani. Dostizanje kvaliteta u arhitekturi nije u korišćenju digitalnih tehnologija već u njihovoj integraciji u samu arhitekturu podržavajući diskurs ova dva sveta. Na taj način će se omogućiti pravilna upotreba tehnologija gde nećemo postati njihove sluge u vremenu konzumenata, medija i globalizma kao intertna bića i nemi posmatrači. U digitalnom svetu konzument prilazi arhitektonskom objektu da bi zadovoljio svoju potrošačku potrebu a ne intelektualnu i estetsku. Jedini afirmativan stav za napredak u vremenu gde se uspostavlja nova korelacija između čoveka i mašine ali i arhitekture i mašine je da shvatimo tehnologiju kao neraskidivi deo arhitekture budućnosti i nađemo jedinu istinu suštine u umetnosti i njenom kontekstu. Arhitektura postaje bez granica predstavljajući simbiozu nauke i drugih umetnosti, kreirajući budućnost pod uticajem tehnologije, ne obrnuto.

LITERATURA

- Anders, Ginter. 1996. *Svet kao fantom i matrica*: preveo Bojan Kaćura, Prometej, Novi Sad.
- Bauer, G. C. 1979. *From Architecture to Scenography: The Full Scale Model in the Baroque Tradition*. U *La Scenographia Barocca*. Bologna: Editrice C.L.U.E.B.
- Bodrijar Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*, preveo Frida Filipović, Novi Sad.
- Dženks, Čarls. 1988. *Moderni pokreti u arhitekturi*: Građevinska knjiga, Beograd.
- Fruht, Miroslav. 1991. *Teorija dizajna*: Zavod za udžbenike, Beograd.
- Guy, Debord. 1967. *Društvo spektakla*, Anarhistička biblioteka, Beograd.
- H. W. Janson. 1975. *Istorija umetnosti*: Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd.
- Klaus, Schwab. 2016. *The Fourth Industrial Revolution*: World Economic Forum, Geneva.
- Kolarevic, Branko. 2013. *Architecture in the Digital Age – Design and Manufacturing*, Spon press, New York.
- Lars Spuybroek. 1786. *NOX: Machining Architecture by Lars Spuybroek*, Thames & Hudson, London.
- Le Korbizije. 1999. *Ka pravoj arhitekturi*, Građevinska knjiga, Beograd.
- Maldini, Slobodan. 2004. *Enciklopedija arhitekture*, Beograd.
- Maldini, Slobodan. 2012. *Leksikon arhitekture i umetničkog zanatstva*, Javno preduzeće Službeni glasnik, Beograd.
- Orvel, Džordž. 2004. „1984“, Libreto, Beograd.
- Petrović, V., Mišić C. 2019. *Izazovi četvrte industrijske revolucije i posledice za međunarodnu ekonomiju*: Zbornik radova EkonBiz.
- Pevsner, Nikolaus. 1972. *Izvori moderne arhitekture i dizajna*, Izdavački zavod »Jugoslavija«, Beograd.
- Ransijer, Žak, 2010. *Emancipovani gledalac*, Edicija Jugoslavija, Beograd.
- Šćepanović, Vladislav. 2010. *Medijski spektakl i destrukcija*: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Javno preduzeće Službeni glasnik, Beograd.
- Šuvaković, Miško. 2004. *Tehnoestetika i tehnoumetnost*, Univerzitet umetnosti, Beograd.
- Woodbury, Robert. 2010. *Elements of Parametric Design*, Routledge, New York.

Prilog sa interneta:

- Klaus Schwab, The Fourth Industrial Revolution, Dostupno na: <https://www.britannica.com/topic/The-Fourth-Industrial-Revolution-2119734> [20. 2. 2021].
- Bernard Marr, Why Everyone Must Get Ready For The 4th Industrial Revolution, Dostupno na: <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2016/04/05/why-everyone-must-get-ready-for-4th-industrial-revolution/?sh=2909007d3f90> [17.2.2021].
- <https://www.parametricism.com/> (22. 2. 2021 u 8:11)
- https://www.jmayerh.de/71-0-INHEAT.html?article_id=71&clang=0 (28.2.2021)
- https://www.frac-centre.fr/_en/art-and-architecture-collection/rub/rubauthors-316.html?authID=133 (7. 7. 2021)

Grafički prilog:

- Slika1: https://www.jmayerh.de/71-0-INHEAT.html?article_id=71&clang=0 (28. 2. 2021)

Ivana M. Pavlović

DARK SIDE OF THE DIGITAL TECHNOLOGIES IN ARCHITECTURE

Summary

The content of this paper is the application of digital technologies in architecture and the influence and consequences they have on artistic expression. Digital technologies are not only the subject of project presentation techniques and artists' ideas, but they also become part of the artistic process within new technologies and development with the necessity of multidisciplinary design. New design approaches in architecture are being created, which strengthen the interaction between the users of space and the architectural work. By placing technology in the capacity of complicated architectural layers, we overcome the physical barriers of integration of the designed architectural space into the environment and strengthen the correlation between the observer and the piece of art where the observer becomes an active participant in the art itself. This paper includes the analysis of architectural art in the Fourth industrial revolution and a possible way of overcoming its dark side in this digital, global system of spectacle.

Key words: *digital in architecture, globalism, virtual reality, artificial intelligence*

УДК (811.163.41:811.11):72

UPOTREBA ANGLICIZAMA U ARHITEKTURI KROZ PRIZMU RAZVOJA TEHNOLOGIJE I DIGITALIZACIJE

Jelena Jonić

OŠ „Vladika Nikolaj Velimirović“ Valjevo
jelena_jonic@yahoo.com

Ivana Pavlović

Filološko-umetnički fakultet u Kragujevcu, Univerzitet u Kragujevcu
opstrukcija@gmail.com

Sažetak

Ovaj rad je zasnovan na analizi upotrebe anglicizama u arhitektonskoj praksi usled razvoja tehnologije, digitalizacije i globalizacije. Uz etimološki osvrt detektovane su različite grupe pojmova koje su nastale direktnim ili indirektnim preuzimanjem iz jezika tehnološki razvijenih zemalja koje su kroz istoriju diktirale vodeće trendove, materijale, načine građenja ali i stručnu terminologiju. Različiti umetnički pravci tokom istorije nosili su i određene pojmovne karakteristike koje su usvajane kao pozajmljenice u svom originalnom obliku. Engleski postaje vodeći jezik u svim sferama društva tek u XX i XXI veku, razvojem tehnologije i umetnosti. Spontanom usvajanjem usled globalizacije, sve se više pojmova preuzima stvarajući sopstveni jezički izraz koji prerasta u moderni lingua franca.

Cljučne reči: anglicizmi u arhitekturi, tehnologija i jezik, tehnološki razvoj i digitalizacija.

UVOD

„Jezik je sistem znakova, tj. svojevrsan kod vezan naročito za opšteljudsku sposobnost simboličke glasovne komunikacije, koji odražava formalnu strukturu i pravila funkcionisanja znakovnih sistema, dakle oblikovanje i prenošenje poruka putem organizovanih znakova.“¹ Predstavlja stvar nacionalnog identiteta jedne zemlje i njegova funkcija pored komunikativne je ekspresivna, imperativna, naučno-informativna... Pored prirodnih koji su u svakodnevnoj upotrebi, danas postoji veliki broj veštačkih jezika kao što su kompjuterski programski jezici. Promene u jeziku i njegovom razvoju pod direktnim su uticajem društva, kulture i tehnološkog napretka. „U principu, svaki jezik je prikladno i dovoljno sredstvo za obavljanje komunikacijskih potreba zajednice kojoj služi. Tako npr. Eskimi ili beduini ne mogu na svojim jezicima da razgovaraju o atomskoj fizici ili međuplanetanim raketama, jer to nije deo njihovih kultura, ali zato imaju veoma razgranat rečnik u svemu što se tiče snega, odnosno kamila. A o modernoj nauci i tehnologiji nije se, naravno, moglo govoriti ni na sred-

¹ Bugarski, Ranko. 2003. Uvod u opštu lingvistiku: Čigoja, Beograd.

*njovekovnom engleskom. Jezici nisu sami po sebi podobni ili nepodobni za obavljanje određenih funkcija, nego oni prosto hvataju korak sa društvenim promenama, zanemarujući ono što prestaje da bude od važnosti a razvijajući sredstva (samostalno ili pozajmljivanjem) za izražavanje svega što postaje aktuelno.*² Danas u svetu postoji više od 7 000 vrsta jezika gde 450 miliona ljudi govori engleski kao maternji jezik.³

UTICAJ ENGLESKOG JEZIKA

Velika Britanija kao vodeća kolonijalna sila ostavila je svoj trag (jezički, kulturološki, verski i ekonomski) na veliki deo država u svetu. Širenje engleskog jezika počinje u XVII veku kreiranjem prvih naselja u Severnoj Americi i nastavlja se sve do XIX veka u Kanadi, Novom Zelandu, Australiji, južnoj Aziji i Africi. Kao imperijalistička sila, Velika Britanija je dominantna sve do XX veka kada njen uticaj počinje da slabi dok jača uticaj SAD kao imperije koja takođe ima engleski kao maternji jezik. *„Za razliku od imperijalizma, imperija ne uspostavlja teritorijalni centar vlasti, niti se oslanja na fiksne granice. Ona je jedan decentralizovan i decentralizujući aparat vlasti koji progresivno inkorporira celokupni globalni prostor u svoje otvorene granice. Jasne nacionalne podele, koje smo imali u kolonijalizmu i imperijalizmu, stopile su se u globalni oblik suvereniteta. Ali to što Imperija nema teritorijalni centar vlasti, ne znači da vlast nije koncentrisana. Ona je sa teritorijalnog principa, karakterističnog za imperijalizam, prešla na korporativni princip u kome se udružuju moćni i bogati pojedinci, institucije i kompanije, kako bi preko slobodnog tržišta, kontrole medija, oružanih snaga i masovnih komunikacija ostvarivale svoje interese i uvećale profit. Takvo tržište, informacija i tehnologija čine da se svet decentralizuje i inkorporira u ekspandirajuće granice Imperije (prostire se do- kle se prostire slobodno tržište), a monopol korporacija na taj način postaje nadnacionalni oblik kontrole i eksploatacije. Dinamika današnje imperijalne Super sile veća je i snažnija od dinamika ranijih imperija, jer je povezana sa dinamikom globalizujućeg kapitalizma.*⁴ Uticaj se danas ostvaruje putem informacionih tehnologija i tehnološkim dostignućima razvijenih zemalja dok se nekada ostvarivao vojnim osvajanjem.

² Ibid.: 25

³ Goodey, Diana. 2005. Messages 3. Cambridge University Press: 10.

⁴ Šćepanović, Vladislav. 2010. Medijski spektakl i destrukcija. Univerzitet umetnosti u Beogradu i Javno preduzeće Službeni glasnik: 23.



Slika 1. Britansko carstvo do 1922. godine

Krajem XX i početkom XXI veka, paralelno sa razvojem tehnologije i komunikacija, počinje ogroman uticaj engleskog jezika i na srpski jezik. U ranijem periodu najzastupljeniji su bili turcizmi, romanizmi, germanizmi i galicizmi, ali tokom vremena mnogi pojmovi nisu više u upotrebi. Srbi su se upoznavanjem sa tehnologijom razvijenih zemalja susreli i sa novim pojmovima koje je trebalo imenovati, pa su se paralelno sa preuzimanjem tih tehnologija vodećih zemalja, preuzimali i novi termini koji ih prate. Posledično, današnji jezik globalizacije nesumnjivo postaje engleski sa sve većim brojem odomaćenih termina. Neke pojmove direktno preuzimamo iz jezika davaoca, dok drugi često dolaze preko jezika posrednika (italijanski, nemački, francuski...). Uticaj engleskog jezika stvorio je dva varijeteta, za koje postoje nazivi anglosrpski i SerGLISH/sergliš. Oba varijeteta su urbani dijalekti gde se anglosrpski vezuje za upotrebu u srpskoj govornoj sredini a sergliš u dijaspori.⁵ Često ljudi koji žele da bespotrebno učine sam srpski jezik modernijim obogaćuju ga stranim rečima. Kada za dati pojam postoji srpska reč ili adekvatan prevod, smatra se da njegova upotreba nije opravdana. Engleski kod nas danas dobija status „odomaćenog stranog jezika.“⁶ Međutim, bez obzira na to da li na upotrebu anglicizama gledamo kao na neophodnost ili pomodarstvo, činjenica je da su anglicizmi prisutni u svim sferama života: počev od interneta (*www – World Wide Web, click, download, online, upload, web, chat, surf...*), preko mode (*urban, fashion, look, in, trend, style*), muzike (*pop, chart, list, band...*), sporta (*out, pass, corner, knock down, time-out, baseball, touchdown...*), zanimanja (*PR manager, director, programmer, assistant, hostess, freelancer, administrator...*), u jeziku mlađih (*ok, deal, cool, please, speed,*

⁵ Mišić-Ilić, Biljana. 2011. Jezik u upotrebi / Language in use, DPLS: 74.

⁶ Prčić, Tvrtko. 2011. Engleski u srpskom, Digitalna biblioteka Filozofskog fakulteta:16.

hate...) pa sve do arhitekture i umetnosti. Upotreba srpskih reči u engleskom je sa druge strane minimalna.

TEHNOLOGIJE INDUSTRIJSKIH REVOLUCIJA I NJIHOV UTICAJ NA STVARANJE ANGLICIZAMA

Sam jezik arhitekture se razvijao paralelno sa dominantnim pravcima u različitim periodima. Najveći uticaj tehnologije na razvoj arhitekture bio je u XVIII veku i to je period opšte revolucije u ekonomiji, politici, tehnici i umetnosti. Industrijalizacijom koja se proširila iz Velike Britanije bile su primarno zahvaćene sve njene kolonije, pa i ostale zemlje imajući za simbol parnu mašinu i čeličnu konstrukciju koja se odrazila direktno na arhitektonsku formu. Usled korišćenja novih materijala (čelik, gvožđe, staklo...) stvaraju se novi tipovi građevina, pa se i celokupna urbana struktura naglo razvija i širi. Prelazi se sa manufakture na industrijsku masovnu proizvodnju što prouzrokuje bolji životni standard svakog pojedinca. Razvoju jezika i drugim sferama života doprinela je druga industrijska revolucija, koja je počela u XIX veku na engleskom govornom području (SAD) pronalaskom električne energije, benzinskog motora, sijalice, telefona, dinamita, postupka za proizvodnju čelika... Treća industrijska revolucija u XX veku predstavlja primenu računara, mobilnih telefona i interneta kada analogno prelazi u digitalno u svim oblastima (pošta prelazi u mejl, pisača mašina u štampač, fiksni telefon u mobilni, VHS u DVD, pametne zgrade, interaktivni materijali u arhitekturi...). Pojavom umrežavanja digitalnih uređaja i spajanjem fizičkog, digitalnog i biološkog počela je četvrta industrijska revolucija. Ona je izgrađena na trećoj a karakteriše je veštačka inteligencija (*AI – artificial intelligence*), autonomna vozila, kibernetika...⁷

Svaka od ovih revolucija donela je nove pojmove koji su formirani uglavnom preuzimanjem osnove iz latinskog, grčkog ili francuskog. Mnoge reči u engleski, a nakon toga i srpski jezik, ušle su preko jezika posrednika i ostale u upotrebi u originalnom obliku radi lakše komunikacije i nedvosmislenosti. Engleski kao jezik je imao nekoliko razvojnih faza: staroengleski (u V veku kada su najveći uticaj imali Angli i Sasi, dok u VII veku Sv. Augustin donosi sa hrišćanstvom stotine grčkih i latinskih pojmova), srednjoengleski (najveći uticaj francuskog jezika u XI veku), moderni (uticaj William Shakespeare u XVI veku) i savremeni engleski na koji je uticala najviše industrijsko-tehnološka revolucija.⁸ Shodno tome u jednom periodu engleski pojmovi u arhitekturi su obilovali francuskim pozajmljenim terminima koji su prihvaćeni i u srpskom jeziku –

⁷ Petrović, V., Mišić C., 2019. Izazovi četvrte industrijske revolucije i posledice za međunarodnu ekonomiju: Zbornik radova EkonBiz: 214–225.

⁸ Garwood, C., Guglielmo G., Peris E., 1992. *Aspects of Britain and the USA* Oxford: Oxford University Press: 20–40.

cabin (fr: *cabane* 'temporary shelter'), *toilet* (fr: *toilette*), *garderobe* (fr: *garder* „keep“ + *robe* „robe“), *facade* (fr. *façade*), *arcade* (fr. *arcade*)... Kao i na sve jezike, veliki uticaj na sam engleski jezik imao je latinski, pa su tako ostali u upotrebi pojmovi – *lobby* (lat. *lobium*), *ventilation* (lat. *ventilatio*), *architect* (lat. *architectus*), *horizon* (lat. *horizon*), *material* (lat. *materia*)... Tu je i uticaj nemačkog jezika – *hall* (nem. *halle*), *model* (nem. *modell*), *schuko* (nem. *schuko*), *stand* (nem. *stand*), *machine* (nem. *maschine*)... Treba pomenuti i italijanski uticaj – *curve* (it. *curva*), *citadel* (it. *citadela*), *line* (it. *linea*)... Neki od primera engleskih pojmova anglo-saksonskog porekla u srpskom jeziku u arhitekturi uvedeni u izvornom obliku su: *veranda*, *projekat*, *trend*, *stajl*, *kolor*, *panel*, *penthaus*, *dizajn*, *filer*, *high-tech*... Bez obzira na etimologiju kao granu lingvistike koja se bavi poreklom reči i navode priznatih rečnika ili studija, nikada se sa sigurnošću ne može tvrditi iz kog je tačno jezika neka reč ušla u novi jezik, kao ni period u kome je nastala budući da strana reč ulazi često iz jezika davaoca u jezik primaoca preko jednog ili više jezika prenosilaca. Sa druge strane, uticaji modernih izraza koji se javljaju kod nas nesumnjivo su nastali na engleskom govornom području ili za englesko govorno područje prateći potrebe potrošača. Industrijska revolucija koja je nekada zamenila manufakturni proces rada danas je zamenjena digitalnom revolucijom. Termin digitalizacija je direktno povezan sa dobro poznatim anglicizmom – *kompjuter*. Engleski je jezik digitalizacije i bez njega digitalna komunikacija nije uopšte moguća s obzirom na to da se radi o jednom globalnom umrežavanju vezanom za određene softvere koji se kreiraju mahom na engleskom govornom području. Bez obzira na vrstu softvera, svaki instalirate na kompjuteru, tabletu, laptop-u, PC-ju klikom na fajl ili folder koji je na desktopu, nakon skidanja određene aplikacije, a često da bi program koristili mora postojati pristup internetu ili online konekcija... „Softver u arhitekturi (engl. software, program) 1. Naziv za kompjuterske programe koji imaju primenu u arhitekturi: arhitektonskom projektovanju, arhitektonskoj analizi, statici, dizajnu, crtanju ili predstavljaju programe za vršenje kompjuterske animacije jednog objekta ili prostora uopšte. Najpoznatiji arhitektonski kompjuterski softver je CAD, koji ujedno ima i najrasprostranjeniju primenu. 2. Pojam se takođe upotrebljava u arhitektonskoj terminologiji da bi označio ili opisao promenljivi deo jedne arhitektonske strukture: stanovnika unutar nepromenljive arhitektonske opne-kuće... 3. Softver često predstavlja sadržaj, nasuprot arhitektonskoj formi 4. Pojam software kao jezik arhitekture, nalazi se u antičkom svetu u okviru mitološkog mišljenja, a prenet ja čak i u modernim arhitektonskim poduhvatima današnjice. Primera radi: svaka pažljivo proporcionisana fasada podrazumeva izvesnu immanentnu aritmološku sadržinu pitagorejskog, numeričko-mitološkog tipa; to važi i za svaki detalj. Čak i najjednostavniji arhitektonski rezultat našeg savremenog sveta uvek u sebi sadrži elemente arhitektonskog software-a“⁹

⁹ Maldini, Slobodan. 2004. Enciklopedija arhitekture. Slobodan Maldini: slovo S.

Bez arhitektonskih softvera danas je nezamisliv proces kreiranja arhitektonske ideje i projekta, a bez savremene tehnologije proces izvođenja objekata. Protok komunikacija od ideje do realizacije je kvalitetniji zbog globalnog umrežavanja koji je omogućila internet mreža, a uslovljen je ekonomskim faktorom i lingvističkim kompetencijama. Nazivi softverskih programa preuzimaju se iz engleskog jezika u originalnom obliku, kao i njihov *interfejs*. Tako je i samo projektovanje nemoguće bez pojmova: *edit, layout, cut, copy, paste, draft, render, landscape, program, insert, print, model, add, save, download, upload, share, select, delete, rotate, size, plot, backup...*

Jedna od primena tehnologije u izvođenju objekata arhitekture je *3D print* pešačkog mosta u Šangaju koji je projektovao profesor Su Wei Guo. Upotrebom robota koji je štampao 44 betonske komponente izvršena je ušteda u predviđenom novcu u vrednosti od oko 30%. Zakrivljenja koja je projektant predvideo jedino se mogu postići ovakvim načinom izvođenja.¹⁰ U most je ugrađen digitalni sistem koji prati deformacije same građevine i tako vrši nadzor nad objektom i obezbeđuje sigurnost korisnika. To predstavlja još jedan benefit primene digitalnih tehnologija u arhitekturi.



Slika 2. 3D štampani most, Kina

Robot u Amsterdamu je 2019. godine štampao i metalni most velike razmere (12 m raspona) u saradnji Dutch technology i Joris Laarman Lab.¹¹ Most je u potpunosti štampan od nerđajućeg čelika i predstavlja originalnu urbanu strukturu koja je teško bila izvodljiva bez upotrebe ovakve tehnologije izvođenja, a krajem 2019. je izveden i prvi objekat većih razmera (9 m visine) i spratnosti. Izvođač je Apis Cor 3D printers a objekat je smešten u UAE (Dubai).¹²

¹⁰ <https://www.nationalgeographic.rs/vesti/13207-u-sangaju-otvoren-most-izgradjen-tehnologijom-3d-stampe-video.html> (27. 9. 2020. u 02.01)

¹¹ <https://www.arup.com/projects/mx3d-bridge> (1. 3. 2021 u 2:56)

¹² <https://www.apis-cor.com/dubai-project> (1. 3. 2021 u 3:37)



Slika 3. 3D štampani objekat, Dubai

Ovakvi procesi kreiranja objekata danas zahtevaju i obaveznu primenu softvera u prvoj fazi projektovanja (softversko modelovanje) koji su uglavnom rađeni samo sa engleskim interfejsom i tako neposredno uvode engleske izraze u oblast arhitektonskog projektovanja i izvođenja.

Koliki je trenutno stepen odomaćenosti engleskih pojmova u arhitekturi pokazuju i dela arhitekta Slobodana Maldinija „*Enciklopedija arhitekture*“ i „*Leksikon arhitekture*“ u kojima detaljno objašnjava veliki broj pojmova iz ove oblasti. Pored izabranog pojma u zagradi obično se navodi njegovo etimološko poreklo, objašnjenje ili originalni naziv gde je kreiran sam arhitektonski element, stil, objekat... Veliki broj reči ovde ima naveden i engleski oblik ali ne kao izvorni ili etimološki već kao ustaljen i opšte razumljiv. Tako smo došli do tačke gde stručne pojmove radije pojašnjavamo engleskim što je omogućeno fenomenom jezičke angloglobalizacije.

ZAKLJUČAK

Digitalizacija nije prisutna samo u sferi arhitekture, već u svakoj životnoj oblasti. Današnja komunikacija se ostvaruje posredstvom interneta u virtuelnom svetu. Svetska pandemija bolesti COVID-19 još više je pojačala digitalnu povezanost, zavisnost od uređaja i interneta sa čim se pojačava uticaj engleskog jezika kao predstavnika digitalnog doba. On je glavni jezik u internacionalnoj poslovnoj korespondenciji, nauci i tehnologiji, muzici, sportu i umetnosti. Preko 60% internet stranica su na engleskom jeziku i preko 85% mejlova.¹³ Simbioza arhitekture i tehnologije ogleda se u kreativnijem pristupu umetnika, ekonomičnijem i bržem načinu izvođenja, kao i modifikaciji same umetnosti dajući joj mogućnosti za nove tehnike prezentacije. Upotreba anglicizama u arhitekturi je neminovna i direktno je povezana sa razvojem tehnologije i globalnom digitalizacijom koja je u toku. Nauka, tehnologija i umetnost stvarajući multidisciplinarne sisteme omogućavaju korisnicima bolji kvalitet života, veću dostupnost, veću povezanost (*IoT-Internet of things*), uštedu vremena i resursa, a umetniku novi način kreativnog izražavanja.

¹³ Goodey, Diana. 2005. *Messages 3*: Cambridge University Press, Klet, Beograd:10.

LITERATURA

- Bugarski, Ranko. 2003. *Uvod u opštu lingvistiku*: Čigoja, Beograd.
- Dženkins, Čarls. 1988. *Moderni pokreti u arhitekturi*: Građevinska knjiga, Beograd.
- Fruht, Miroslav. 1991. *Teorija dizajna*: Zavod za udžbenike, Beograd.
- Garwood, C., Guglielmo G., Peris E. 1992. *Aspects of Britain and the USA Oxford*: Oxford University Press.
- Gi Debor. 2004. *Društvo spektakla*: Anarhija/blok 45, Beograd.
- Goodey, Diana. 2005. *Messages 3*: Cambridge University Press, Klet, Beograd
- H.W. Janson. 1975. *Istorija umetnosti*: Izdavački zavod Jugoslavija, Beograd.
- Kolarevic, Branko, 2013. *Architecture in the Digital Age – Design and Manufacturing*, Spon press, New York.
- Maldini, Slobodan. 2004. *Enciklopedija arhitekture*, Slobodan Maldini, Beograd.
- Maldini, Slobodan. 2012. *Leksikon arhitekture i umetničkog zanatstva*, Javno preduzeće Službeni glasnik, Beograd.
- Mišić-Ilić, Biljana. 2011. *Jezik u upotrebi / Language in use*: DPLS, Novi Sad.
- Petrović, V., Mišić C., 2019. *Izazovi četvrte industrijske revolucije i posledice za međunarodnu ekonomiju*: Zbornik radova EkonBiz.
- Prčić, Tvrtko. 2011. *Engleski u srpskom*: Digitalna biblioteka Filozofskog fakulteta, Novi Sad.
- Šćepanović, Vladislav. 2010. *Medijski spektakl i destrukcija*: Univerzitet umetnosti u Beogradu i Javno preduzeće Službeni glasnik, Beograd.

Prilog sa interneta:

- Klaus Schwab, The Fourth Industrial Revolution, Dostupno na: <https://www.britannica.com/topic/The-Fourth-Industrial-Revolution-2119734> [3. 1. 2021].
- Bernard Marr, Why Everyone Must Get Ready For The 4th Industrial Revolution, Dostupno na: <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2016/04/05/why-everyone-must-get-ready-for-4th-industrial-revolution/?sh=2909007d3f90> [3. 1. 2021].

Grafički prilog:

- Slika1: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/archive/2/29/20101013015756%21British_and_French_empires_1920.png (27. 9. 2020)
- Slika 2: <https://gradjevinarstvo.rs/tekstovi/8952/820/najduzi-3d-stampani-pesacki-betonski-most-na-svetu> (27. 9. 2020)
- Slika 3: <https://www.apis-cor.com/dubai-project> (3. 1. 2021)

Jelena N. Jonić, Ivana M. Pavlović

THE USE OF ANGLICISMS IN ARCHITECTURE THROUGH THE PRISM OF TECHNOLOGY DEVELOPMENT AND DIGITALIZATION

Summary

This paper is based on the analysis of the use of Anglicisms in architectural practice due to the development of technology, digitalization and globalization. Along with the etymological review, various groups of terms were detected, which were created by direct or indirect loaning of words from the languages of technologically developed countries, which throughout history have dictated leading trends, materials, ways of building, but professional terminology as well. Different artistic directions throughout history also carried certain conceptual characteristics that were adopted as loanwords in their original form. English became the leading language in all spheres of society in the XX and XXI century with the development of technology and art. With spontaneous adoption due to globalization, more and more concepts have been taken over, creating their own linguistic expression that grows into a modern lingua franca.

Key words: anglicisms in architecture, technology and language, technological development and digitalization

УДК 82+004.738.5 Буктјубер

СИМБИОЗА КЊИЖЕВНОСТИ И НОВИХ ТЕХНОЛОГИЈА НА ПРИМЕРУ БУКТЈУБЕРА

Ивана Иконић

Висока школа струковних студија за менаџмент и пословне комуникације,
Нови Сад, Србија
ivanaikonic81@gmail.com

Сажетак

Књижевност захваљујући дигиталним технологијама стиче нове поклонице у генерацијама „дигиталних домородаца“. Глобални феномен креативног бављења књижевношћу на аудио-визуелној платформи Јутјуб представља буктјубинг. Он повезује младе љубитеље литературе и представља заокрет у односу на традиционално, понекад ригидно, тумачење књижевних текстова. Уместо читања као индивидуалног, усамљеног чина, буктјубери тај процес колективизују захваљујући отвореном онлајн простору Јутјуб читалачке заједнице у којем препоручују и тумаче књижевна дела из сопствене визуре. Гледаоци су у сталној интеракцији са креаторима садржаја захваљујући могућности да се субскрајбују, лајкују, коментаришу или деле конзумиране садржаје, што повећава утицајност буктјубера.

У раду ћемо илустровати неколико успешних примера српске буктјуб сцене: „To the lighthouse“, „Дора и књижица“, „Књиголожница“ итд. Буктјубери представљају одговор младих генерација на опаску да не читају и да међу њима влада колективна криза читања. Млади у Србији читају, али то раде на другачији начин.

Кључне речи: буктјубер, Јутјуб, друштвене мреже, књижевност.

УВОД

Дигиталне технологије у XXI веку глобално доживљавају експанзију што се одсликава на све сегменте људског живота, укључујући и промене у рецепцији уметности, па и лепе књижевности. Нови медији снажно утичу на феномен читања, на читалачки хоризонт очекивања, афинитете и навике у постмодерном добу. Какве претензије и какав став према књизи и читању¹ у медијима имају млади у Србији веома је тешко прецизно утврдити. Млади, узраста од 15 до 30 година нису хомогена група. На њихове читалачке навике утичу многобројни фактори, од оних индивидуалних (нпр. пол, узраст, афинитети) до колективних који се тичу културно-образовне политике једног друштва и државе у целини. На једној страни имамо изванредан број оних који постижу вансеријске резултате у филолошким наукама, о чему успутно, спорадично и често срамежљиво извештавају дневне новине, кратки телевизијски прилози или електронски портали (искључиво посвећени култури и

¹ У овом раду ћемо под читањем искључиво подразумевати читање лепе књижевности.

образовању), а предано и подробније специјализоване радио или телевизијске емисије које се првенствено баве образовањем и културом². Нажалост, то су ипак усамљени случајеви успешних појединаца у мору оних којима су култура језичког изражавања, говора и читања ирелевантни и који поенту и смисао сопственог развоја траже на другим (исплативијим) местима.

У листу *Блиц жена* од 19. септембра 2020. године, проблему читања, почетком школске 2020/2021. године посветила се Бојана Ђурић, уредница листа. У рубрици „Уводник“ објавила је текст „Читај, брате“, у којем погађа у срж проблема и на пластичном примеру показује све оно на шта универзитетски професори и еминентни филолози указују већ годинама.

Неку ноћ под прозором скупила се врло грлата група младих. [...] Покушавајући да заспим између подврискивања и на максимум пуштаних хитова са њихових паметних телефона, нисам могла а да не чујем и шта разговарају. Односно да не разговарају. Из њихових уста излази, у просеку, двадесетак истих речи које умећу у просте и понеку простопроширену реченицу. [...]

И то је оно што ме брине, јер не фале примерку само речи, фали му модел, који су генерације и генерације пре њега, ако не у најближем окружењу, проналазиле бар у писаној форми. У књигама које смо читали, од корица до корица и, осим речи, из њих упијали живот, у свим његовим нијансама и комплексности. [...] За читав тај универзум остају ускраћени, а без њега осакаћени, неспособни да промишљају, опажају, закључују, воле (Ђурић, 2020: 3).

Томе могу да се додају резултати ПИСА теста из 2020. године објављени у *Политици* од 7. фебруара 2020. године, у којима се каже да основни ниво писмености нема 40 одсто ђака у Србији. Сведоци смо поразне чињенице да ни после готово десет година није пуно учињено како би се унапредиле и развиле оскудне читалачке навике средњошколаца у Србији (Крњаић, Степановић и Павловић Бабић, 2011: 266). Према истраживању из 2017. године у којем се анализирао како средњошколци проводе слободно време, утврђено је да се за читање (из задовољства) определило свега 13,8% ученика, док се знатно већи број опредељује за слушање музике 29,2%, док се за гледање филмова и забавних емисија одлучило 73,6% (Пешић, Виденовић, 2017: 319).

² Специјализовани канал ТВ Brainz је проистекао из Научне телевизије и познат је по томе што пропагира и прати школске и студентске успехе младих из свих области, како науке, тако и уметности. Уређивачка политика емисија РТС-а препознаје се у сугестивним насловима: „Остави све и читај“, „Вавилон“, „Час анатомије“, „Савремени светски писци“, „Разговори са писцима“, „Културни дневник“, док велики број поштовалаца књижевности има емисије о књижевности на фреквенцијама Радио Београда 1, 2 и 3. На Студију Б веома су популарне емисије са темама из књижевности као што су „Агапе“ и „Ниво 23“ итд.

Разумљиво је онда зашто је међу младима ограничен број оних који су функционално писмени, који читају и имају прилику да се баве књижевношћу. Тренду нечитања свакако доприносе и преобимни наставни планови, лектире које су далеко од искуственог света младих и њихових књижевних афинитета. У споју аналогне и дигиталне стварности, све се више подилази поетици екрана, све је подређено директном обраћању оку, информације су лако доступне и кликабилне, хоризонт очекивања се мења, па се мењају и читалачке навике, другим речима, чита се, али другачије. Када размишља на тему миленијалаца, Владислава Гордић Петковић наводи нека типична понашања нове генерације младих:

Naime, pripadnici generacije Gugl više razgledaju vizuelne sadržaje nego što čitaju tekstualne, ne poseduju kritičke i analitičke veštine za procenu informacija; nedovoljno upoznati sa digitalnim datotekama, arhivama i specijalizovanim sajtovima, radije pretražuju Gugl, uvek biraju prve rezultate sa liste pronađenih izvora. U potpunosti usvajaju digitalne formate, prednost daju sažetoj i skraćenoj informaciji, ne poštuju intelektualnu svojину, citirajući izvore bez navođenja referenci, nesvesni da je plagiranje praksa koja se sankcioniše (Gordiћ Petković, 2011: 178).

2. КЊИЖЕВНОСТ И ИНТЕРНЕТ

Са симбиозом нових технологија и књижевности млади су се сусретали и пре пандемије, али се са њом она интензивирала. Тај узајамни однос подршке постоји на најразличитијим нивоима формалног и неформалног основношколског, средњошколског и универзитетског образовања у Србији. Најпре, библиотека или књижара у физичком смислу више није једино место које баштини књижевне наслове, јер се путем интернета поручују и читају наслови из онлајн библиотека. Даље, и облик књиге се променио, па електронска издања књига нове генерације конзумирају захваљујући најсавременијим геџетима (паметни телефони, таблети, електронски читачи књига, десктоп рачунари). Књижевне новине и часописе у папирној варијанти допуњују књижевни блогови, док су филмске или позоришне адаптације доступне на интернет-платформама бесплатно и неограничено. Виртуелни часови, као и неформални књижевни клубови или књижевне вечери и фестивали³ одржавају се конференцијски из сопствених домова учесника

³ Спој технологије, друштвених мрежа и књижевности оваплотио се у Европском Фејсбук песничком фестивалу, који је покренуо Банатски културни центар из Новог Милошева. Сваке године на Новосадском сајму, у оквиру Салона књига, организује се ово песничко такмичење на којем учествују песници из Европе и света. Улазница за Фестивал је слање једне необјављене песме на матерњем језику. Учесници који нису у прилици да говоре лично своје стихове у Новом Саду, придружују се програму путем Фејсбука, виртуелно, тако што постављају своју песму на Фејсбук страницу Фестивала. Победничка песма доноси аутору штампање збирке песама.

коришћењем Зум или Скајп платформи за комуникацију. На Јутјуб платформи постоје различити канали⁴ на којима се налазе снимљене лекције за савладавање градива из српског језика или књижевности за осмаке (нпр. SuperŠkola, Јеса Edukacija, skolaplus srpski jezik итд.) и средњошколце, па чак и универзитетска предавања која су намењена будућим филолозима.

У том смислу, потребно је правити разлику између књижевности на интернету и интернет књижевности. По речима Драгана Бабића:

[Када се говори о књижевности на интернету,] интернет није покретач списатељског нагона, већ начин доласка до већег читалаштва и одрживијег пласмана. Уколико се пак говори о ауторском изразу који је намерно одабран да буде публикован на интернету, а не у штампаном облику, онда овај облик књижевности на мрежи не би требало мешати са горе описаним. У питању је, дакле, другачији приступ, другачији концепт и другачија изведба, и из тих разлога се објављивање на интернету мора разликовати од бесплатне е-књиге и штурог описа лектире. Тада је, најзад, у питању не присутност *књижевности на интернету*, већ књижевност која је са намером усмерена ка корисницима интернета и то је оно што се назива *интернет књижевношћу* (Бабић, 2015: 305).

Међународни фестивал прозе „ПРОЗЕФЕСТ“ (<https://prosefest.rs/>) окупља од 2007. године еминентна имена светске и домаће књижевности, али је најважнији његов сегмент могућност која се пружа младима, посебно новосадским средњошколцима и ђацима Карловачке гимназије, да у измењеним улогама, не као ђаци, већ као књижевни критичари, у својим школама, на јавном часу, постављају питања писцима. Ово је још један вид популарисања књижевности и читања међу младима. О новим читалачким навикама младих проговара и хумористичко-сатирички серијал *Државни посао*, у епизоди „Лепа књижевност“ (Državni posao, 2013: еп 141). У епизоди је представљен књижевни галиматијас који влада између генерација (млади/стари), њихових читалачких навика и укуса. Говори се о адекватном медију за конзумирање књига, о темама које су подобне за књижевну обраду, као и о дискутабилним судовима који вреднују књижевна дела, а индиректно се читаоци позивају на новосадски Међународни фестивал прозе „ПРОЗЕФЕСТ“.

Било је и других покушаја да се књижевност приближи младима. На пример, курс креативног писања „Блогерама“⁵ је заједнички пројекат Матице српске

⁴ У време првог таласа пандемије коронавируса, познате личности (нпр. Никола Ђуричко, Андрија Милошевић, Јасминка Петровић и други) су снимали Јутјуб видео-записе у којима су за најмлађе читали приче.

⁵ Курсеви Блогераме одржани током зимских семестара школске 2015/2016, 2016/2017, 2017/2018. и снимци јавног читања могу се погледати на сајту Блогераме (<http://bloggerama.ff.uns.ac.rs/>) и у архиви снимака на сајту Матице српске (<http://www.maticasrpska.org.rs/odrzhan-javni-chas-bloggerame/>).

и Центра за истраживање и популаризацију српске књижевности, при одсеку Српска књижевност Филозофског факултета у Новом Саду. Програм је намењен новосадским средњошколцима завршних разреда с циљем да развију вештине читања и креативног размишљања и тако у будућности постану писци. Креирање блогова произилази из модерних, интерактивних предавања или размишљања о књижевности и уметности. Овај курс је требало да подстакне младе да свој литерарни израз формулишу у медијима који су актуелни и који омогућавају већу видљивост за њихово стваралаштво.

Иако се замена традиционалних образовних извора онлајн садржајима сматра негативном појавом, у време пандемије коронавируса, образовни систем у школској 2019/2020. и 2020/2021. у Србији није претрпео превелику штету, функционисао је у континуитету, онлајн или комбиновано захваљујући савременим технологијама (уживо на ТВ каналима РТС2, РТС3 и РТВ1 или одложено на дигиталној платформи Планета РТС), али и медијској и информационој писмености већине младих. Из свега претходно наведеног не можемо се отети утиску да су нови медији били спасоносно решење за генерације којима су књиге и читање старомодни, а да је виртуелно, аудио-визуелно, кратко, неауторитарно и неформално читање генерацијски ближе и прихватљивије.

3. БУКТЈУБ ФЕНОМЕН

На основу ових размишљања на тему младих, читања и нових технологија, наш задатак је да утврдимо како функционише симбиоза књижевности и нових технологија у Србији када је буктјуб⁶ феномен у питању и какав он утицај има на младе, јер је књижевност преокупација буктјубера. Буктјуб је феномен који се појавио у XXI веку услед побољшања дигиталне понуде и све сложенијих захтева корисника интернета. Креиран је као семантичко унапређење аудио-визуелним техникама блога (погодног за исказивање сопственог мишљења у виду текста и слике) и влога, тј. видео блога (који је погодан за исказивање мишљења у облику видео-снимка). Буктјуб нуди снажан континуитет у исказивању сопствених ставова у новој, технички побољшаној аудио-визуелној форми која је далеко примамљивија крајњем реципијенту.

Да бисмо овој теми приступили из угла науке, настојали смо да проучимо досадашњу референтну литературу која се бави феноменом буктјубинга у Србији. Схватили смо, на наше велико изненађење, да у претраживачу Виртуелне библиотеке Србије, СОBISS нема ниједног поготка када се у кључне речи наведе појам буктјубер(и), било на српском, било на енглеском језику. Научни

⁶ *BookTube* – подгрупа љубитеља књига и књижевности која снима аудио-визуелне записе и објављује их на YouTube платформи.

радови се појављују када се параметри уопштавају и део су шире теме, попут: виртуелна књижевност, књижевност и интернет, књижевност и друштвене мреже итд. Стога је неопходно дати подробније објашњење овог појма.

Ишчитавајући радове страних аутора о феномену буктјубинга, значајан број истраживача је покушао да читаоцима протумачи значење овог појма. Код већине је присутна констатација да је буктјубинг иновативан приступ у читању и да представља онлајн заокрет у односу на традиционалну књижевну критику. Истраживачи су показали и практичну примену буктјубинга у промоцији читања и књижевности међу младима. Прецизно су давана упутства за коришћење буктјуба као дигиталне алатке за учење страних језика или за инклузију ђака са различитим врстама инвалидитета, у оквиру средњошколског образовања или ваннаставних активности. На основу ових радова, види се да се ученици подстичу да уз наставнике, библиотекарке и друге и сами постану део буктјуб заједнице тако што ће учествовати и према својим афинитетима и могућностима снимати и стварати садржаје (Semington, P., Mora, R. A. and Chiquito, T., 2017; Ramírez González, 2019).

Унутар онлајн платформе Јутјуб (YouTube) 2010. године појавила се литерарна заједница, углавном младих, која на својим каналима објављује и дели видео-записе искључиво посвећене књижевности. Тај тренд је започео у Шпанији, проширио се у Енглеској, а врло брзо се раширио на преостали део Европе и света. Са циљем да охрабри младе на читање и бављење књижевношћу, буктјубинг је унео новину у традиционални систем промоције књига и читања у свету, али и код нас.

Традиционално, књиге су се представљале и промовисале на књижевним вечерима на којима се уз аутора појављују најчешће два критичара и један интерпретатор текста (најчешће глумац). У том једносатном догађају, најчешће организованом у библиотекама или књижарама, доста формално се приступа наративу, ретки су они који уводе неке аудио-визуелне елементе у промоцију не би ли књижевну промоцију претворили у књижевни перформанс. Ипак и поред добрих намера, пуно је општих места на књижевним вечерима што одбија младу књижевну публику. Чини нам се да у одбијању учествовања на стереотипним књижевним вечерима, лежи популарност буктјубера. Они су оперисани од научних норми, свих стега, шаблона који би их ограничавали у пласирању жељених садржаја. Они креирају запис по сопственим мерилима, сами су уредници, критичари, читаоци, не полажу рачун академској заједници и у томе је њихова слобода и моћ.

Буктјубери нису само обични заљубљеници у књигу, често студирају или су завршили неке друштвено-хуманистичке науке, тако да су њихова мишљења о прочитаном наративу ипак теоријски поткрепљена. Иако се баве неким другим

пословима, буктјубери су најчешће везани за књигу (студирају, на сајмовима продају књиге, раде у књижарама, у продукцијским кућама). Млади брже реагују на актуелне књижевне теме и дилеме у односу на академску заједницу, што им омогућава Јутјуб мрежа, интерактивнији су у контакту са конзументима (могуће је лајковати видео, претплатити се на тај канал, поделити садржај итд.) у односу на традиционалне медије попут новина, радија, телевизије. Буктјубери користе речник младих, својих гледалаца, који није увек софистициран. Гледалац има утисак да учествује у виртуелном ћаскању о књигама.

Буктјубери најчешће почињу приказ разговором о сопственим осећањима везаним за књиге које приказују. У истом видео-запису могу да за једну књигу кажу да је најбоља коју су прочитали те године, а да за другу тврде да је не препоручују за читање. Будући да најчешће нису професионални књижевни критичари, они се према књизи постављају као било који други читаоци – имају слободу да кажу искрено шта о књизи мисле, а да при томе не морају да се осврћу на академско мишљење и ставове. Како наводи Рамирез Гонзалез:

Већина њих тврди да су класични читаоци који воле да читају класичне књиге са корицама, уместо е-књига, што је изненађујуће, јер припадају генерацији која је одрасла са технологијом и која користи технологију да би поделила своја књижевна искуства (Ramírez González, 2019: 26).

Иста ауторка тврди да су буктјубери значајно променили читалачке навике своје публике. Пратиоци су почели да читају књиге подстакнути садржајима у видео-записима.

Оно што се ређе истиче у први план јесте чињеница да:

Globalna ekspanzija komercijalnih medijskih formata, pogotovo televizijskih rijaliti programa, kao i konstantno razvijanje mogućnosti interneta, uticali su na povećano prisustvo običnih ljudi u javnoj sferi. Prvenstveno, reč je o interesu medijske industrije da neprekidno proizvodi nove medijske ličnosti, čija je slava efemernog karaktera (Vukadinović, 2013: 19).

Буктјубери теже тој слави, труде се да имају што више пратилаца и да постану што популарнији, али је питање колико дуго ће та слава да траје и колико правих вредности ће остати иза њих.

3.1. Буктјубери у Србији

Теме које обрађују буктјубери у Србији се поклапају са онима у свету: Избор књига (Book haul), Моја библиотека, Топ 10 књига, Препоручене књиге, Q&A

(питања и одговори), прочитане књиге у датом периоду и слично. Спремни су да организују виртуелне књижевне клубове у којима разговарају о одређеном наслову, расправљају о дезену корица књига итд. Да су српски буктјубери у корак са светским и када је тематска разноликост видеа у питању, показује и списак четири најстандардније и најчешће врсте видео-записа према истраживању Рамирез Гонзалез:

- 1) Бук хол (Book Hauls) је најчешћа врста и подразумева месечно објављивање. То су дуги видео-записи (око 10 минута трајања) у којима буктјубери показују шта су купили или добили од издавачких кућа у протеклом месецу. То је својеврсна видео-листа у којој они показују велики број књига и дају кратке прегледе о садржају, брзо прелазећи на наредну како би што више књига представили публици. Публика Бук хол прима као каталог књига које би могли да прочитају ако буду заинтересовани.
- 2) Резимирање (Wrap up) веома је популарна врста, обично се објављује сваког месеца. Као и Book Hauls, то је дуг видео, у којем буктјубер прича о свим књигама које је добио тог месеца. У овом видео-запису публика може пронаћи кратке књижевне прегледе, у којима буктјубер објашњава своје мишљење о свакој књизи коју је прочитао, уз пуно детаља и на крају са закључком због чега би он препоручио књигу за читање или не. Буктјубери не сматрају себе књижевним критичарима, али ипак као читаоци они дају своје мишљење о књизи коју су прочитали и ова врста видео-записа исказује њихова мишљења на једноставан начин и кроз свакодневни језик.
- 3) Прикази (Reviews) је најкарактеристичнија врста на Буктјубу и њу публика највише очекује. У њима се анализира само једна књига, уз прегршт детаља уз обавезно мишљење буктјубера о прочитаној књизи.
- 4) Ознаке књига и изазови (Book Tags and Challenges), овај видео подсећа на књижевну игру у којој буктјубери имају серију питања на која дају одговоре и разврставају књиге. Та питања могу бити различита према теми или према ситуацији. У овим видеима буктјубери могу препоручити, али и не морају, било коју књигу и расправљати о елементима који се не уклапају у било који други тип горе поменутих видео-записа (Ramírez González, 2019: 27–28).

Буктјубери раде своје видео-записе као самоиницијативне пројекте, најчешће без подршке институција. Истовремено, буктјубери су и инфлуенсери, они не причају само о књигама, него у видео-записима видимо просторе у којима живе, снимају prizore из свакодневног живота, види се шта једу, како спремају стан, које љубимце имају, како се шминкају док причају о књигама. Буктјубери

најчешће за кулисе својих снимања бирају приватни простор свог стана, своје собе, библиотеке, па тако долазимо на терен сопствене собе по речима Вирџиније Вулф, односно ми видимо креативну радионицу аутора записа. Гледалац има утисак непосредности, ђаскања и дружења са буктјубером.

Јасно је да буктјубер за снимање записа користи паметан телефон, професионалну или веб-камеру. Сам се стара за сценографију у којој ће снимати. Буктјубер поседује значајно информатичко знање, јер најчешће сам снима, едитује видео-садржај и поставља га на свој канал. Заједница буктјубера није затворена и садржаје са Јутјуба буктјубери пласирају и на остале друштвене мреже попут Фејсбука, Твитера, Инстаграма (Букстаграма), а активни су и на порталу Goodreads⁷. Буктјубери велику пажњу посвећују гледаоцима својих садржаја и сматрају их својеврсним кокреаторима. У видео-записима вешти буктјубери користе све комуникацијске опције које поседује Јутјуб канал. Поред видео-записа, они остављају поруке и вести на зиду својим пратиоцима, пишу белешке, наводе корисне мултимедијалне или хипертекстуалне линкове који су најчешће поменути у самом видеу. Јутјуб алгоритам ће често понудити гледаоцу да након тог видео-записа погледа још неки, са којим је у тематској вези, или је од истог аутора, или је од истог буктјубера итд. Пратиоци или претплатници канала шаљу повратни одговор и реакцију на постављене садржаје кроз лајковање, дељење, коментарисање, дискусије и тиме додатно повећавају видљивост и утицајност постављеног садржаја, а креатору канала обезбеђују афирмацију унутар буктјуб заједнице.

Јасно је да постоји однос на који се мора посебно обратити пажња, а то је однос буктјубера и издавачких кућа, јер тај однос је још један елемент који утиче на промоцију читања на Буктјубу. Буктјубери поспешују продају издавачким кућама кроз видео-записе, које можемо третирати као алат онлајн маркетинга. Буктјубери отворено признају да добијају књиге од издавачких кућа и то најновије наслове који су тек изашли из штампе. Није чудно што пратиоци буктјубере сматрају референтним у релацији издавачи и писци. Млади читаоци најчешће неће прелиставати издавачке каталоге, нити ће слушати мишљења књижевних критичара, наставника и родитеља, већ ће се окренути буктјуб каналу, јер су буктјубери њима генерацијски блиски, говоре њиховим језиком и имају сличне ставове. То не значи да ће буктјубер препоручити нешто што није позитивно оценила и званична књижевна критика, већ је само реч о другачијем медију преноса те информације.

⁷ Није случајно што се велики број буктјубера најпре бавио писањем књижевних блогова. У њих су уз текст убацивали видео-садржаје, да би следећи корак, захваљујући технологијама, био да и сами постану протагонисти видеа у којима изговарају сопствене текстове. Као честе теме буктјубова појављују се управо оне из блогова попут представљања књига које су добили или купили тог месеца, уз обавезно демонстрирање њеног изгледа, критике књиге, књижевних изазова итд.

На видео-запис неког буктјубера који тражи одговор, други одговарају постављајући свој видео или текстуалан коментар, чиме се ствара интеракција између пошиљаоца и примаоца поруке. То је веома важно како би се разумела важност интеракције за буктјуб заједницу која доприноси промоцији читања, јер публика не добија само пасивно информацију и препоруку за читање као на књижевним вечерима, већ прималац поруке постаје део буктјуб заједнице кроз коментаре испод видеа или на друштвеним мрежама. Буктјубери охрабрују своју публику да дебатују међусобно. Видео-записи се често завршавају иницирањем дебате о књигама које су поменуте и тражи се од публике да учествује у тим дебатама тако што ће коментарисати видео, одговарати видео-записом и учествовати у међусобној интеракцији. Тако публика својом динамиком има повратни утицај на буктјубере.

Буктјубери посредно учествују у е-маркетингу и продаји књиге, тиме што промовишу читање и поспешују продају на тржишту књига. Буктјубери од издавачких кућа добијају књиге на поклон, а за узврат издавачи очекују да књиге постану виртуелно видљиве и тиме актуелне на тржишту. То не значи да издавачке куће очекују или траже позитивне рецензије, јер и негативна рецензија може да повећа интересовање публике. Буктјубери о књигама које су добили могу слободно да искажу свој став. Интерес је обостран, јер буктјубери добијају најновије наслове, а издавачи рекламу. О томе В. Гордић Петковић каже следеће:

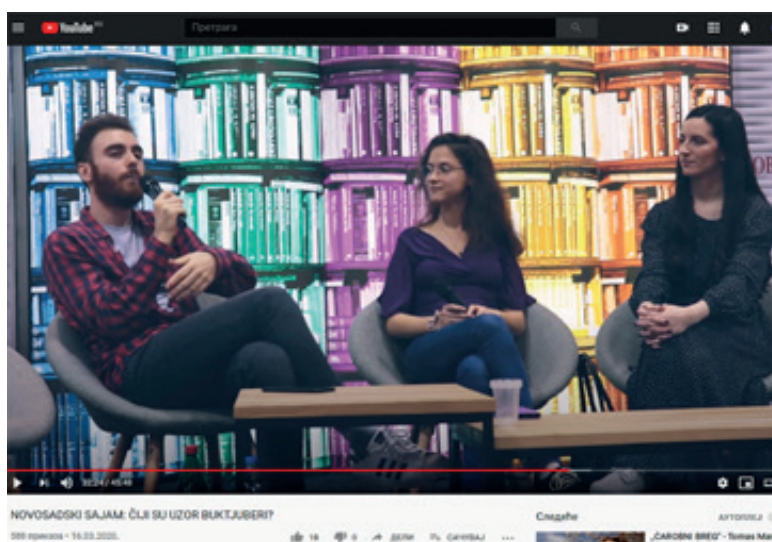
Јер, што издаваштво више подсећа на Интернет по својој неконтролисаном експанзији, анархичности, нехијерархизованости и маркетиншкој испарцелисаности, тим се вредновање продукције све више сужава на добро чуване и добро скриване енклаве у новинама и часописима: али се и шири – на полемички простор Интернет форума и блогова. [...] Иако ниједан од бројних литерарних блогова неће имати посећеност упоредиву са милионским тиражом америчких дневних новина (па чак ни са знатно мањим тиражима српских), њихови сарадници и учесници су интересно монолитна групација каква читаоци новина никад не могу бити. Виртуелне заједнице увек су географски расуте, али зато мотивацијски јединствене (Гордић Петковић, 2009: 63–64).

Последњих година домаће издавачке куће и књижаре попут Лагуна, Делфија, Вулкана, на својим сајтовима уз опис књиге, кратак садржај и коментаре, каче и кратак исечак из књиге у пдф формату, или имају кратку Јутјуб видео најаву за књигу, како би заинтересовани читалац „на клик” могао да осети атмосферу књиге.

3.2. Примери из Србије

Као што смо у више наврата истакли, буктјубери су читаоци који деле своја читања на интернету, али, посебно, они су читаоци који воле и уживају у читању и спремни су да деле тај ужитак са светом. То је вероватно најбољи начин да се опишу буктјубери, то значи, то су читаоци који увек уживају у читању и имају потребу да пренесу љубав коју осећају према књигама⁸.

Да буктјубери нису само пријатна лица виртуелног света Јутјуба, већ да уз дигитални пласирају и свој емпиријски идентитет, показују и бројне манифестације посвећене књигама и књижевности. У последње време буктјубери гостују лично на факултетима, у средњим школама, на пригодним културним догађајима, сајмовима књига. Тако је на Новосадском сајму, 8. марта 2020. године, у оквиру Сајма књига, одржана трибина на тему „Књижевност и нови медији: Чији су буктјубери узор?“. Том приликом су о искуствима буктјубинга говорили најутицајнији српски буктјубери: Милош Лазаревић *To the lighthouse*, Теодора Миленковић *Дора и књижица* и Катарина Костић *Књиголожница*⁹.



Слика 1, Новосадски сајам, Чији су узор буктјубери?

⁸ Тему читања и љубави према књизи и лепој књижевности и како се она одражава на живот протагониста са филмског платна проблематизују следећи наслови: *Читач* (2008) са Кејт Винслет, *Друштво мртвих песника* (1989) са Робинот Вилијамсом, *Име руже* (1986) са Шоном Конеријем, *Речи* (2012) са Бредлијем Купером, *У потрази за земљом Недођијом* (2004) са Џонијем Депом и Кејт Винслет, *Читалачки клуб Џејн Остин* (2007) са Маријом Еленом Бело.

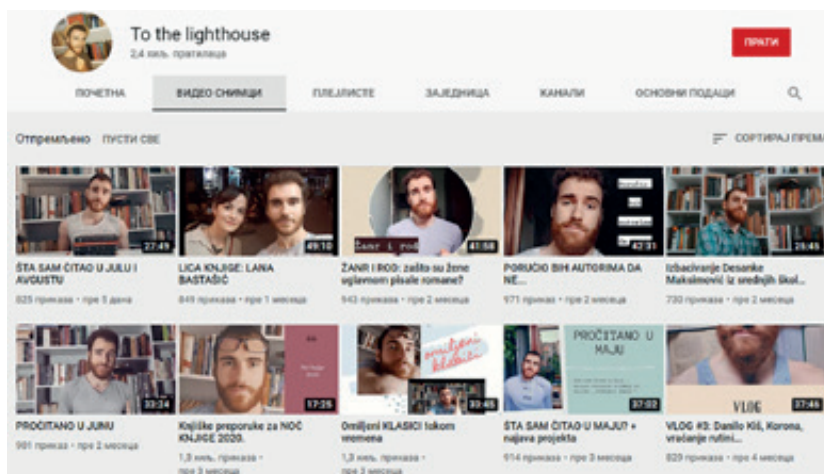
⁹ Цео снимак разговора може се погледати на Јутјуб каналу „Дора и књижица“, од 15. марта 2020. године (https://www.youtube.com/watch?v=VHztjB_YKEw).

Колико је познато, сви буктјубери у Србији се баве и неким другим пословима осим снимања видео-записа за своје буктјуб канале. Међу најпознатијим српским буктјуб ауторима су Милош Лазаревић, Теодора Миленковић, Катарина Костић и Ања Нинковић.

За разлику од осталих, Теодора Миленковић има буктјуб канал *Дора и књижица*, на којем прати и дечју књижевност и у својим видео-записима чита деци приче. Једна од издавачких кућа која се бави том граном књижевности – Одисеја – објављује њене рецензије. Међутим, Теодора ће ретко кад дати негативан суд о књигама или читању. Њене теме су: шта је купљено на Сајму књига, куповине на акцијама, моја библиотека, читање прича за лаку ноћ итд. Веома ретко прича о поезији, јер сматра да нема довољно знања за тако нешто. По њеним речима:

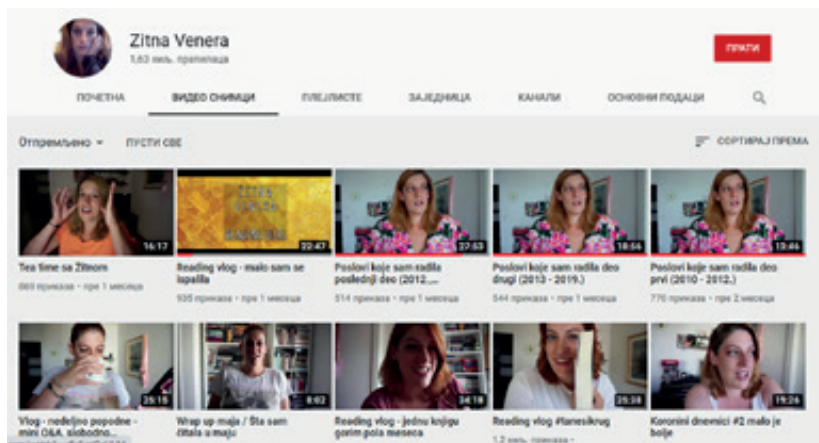
Želja mi je da širim ljubav prema čitanju. Ovde pričam o pročitanim knjigama, kako su one uticale na mene (i da li su) i kome preporučujem, a zapravo se nadam da će neko od vas saznati za novu knjigu i podstaknut mojom pričom o tome uzeti i pročitati. Nadam se da će moja misija biti uspešna! :) (Milenković, 2015)

Милош Лазаревић озбиљно приступа буктјуберском послу, идеално место за снимање његових видео-записа најчешће су полице са књигама, а повремено кадар дели са етаблираним писцима, које радо угости у рубрици Лица књиге. На буктјуб каналу *To the lighthouse* говори о књигама, и савременим и класичним (Марсел Пруст, Томас Ман, Фјодор Достојевски итд.). Има однегован књижевни укус и најближи је књижевном критичару.



Слика 2, To the lighthouse

Ања Нинковић ради у филмској продукцији и снима своје утиске о прочитаним књигама у слободно време, а за себе каже да је продуцент, читач књига и гледач серија. Њен буктјуб канал се зове *Житна Венера*. Пред камером је опуштена и непосредна и са гледаоцима дели животна искуства, а не само импресије о прочитаним књигама.



Слика 3, Zitna Venera

Катарина Костић се уз влоговање бави и организовањем књижевних сусрета у Културној станици Еђшег у Новом Саду, а свој буктјуб канал *Књиголожница* унела је као подстраницу на сајту *Преразмишљавање*, који опет има поткатегорије: Новосадска размена књига, Белешке са маргине, Преслушавања, Стрип, Интерпретације итд. Повремено даје изазове својим пријатељима буктјуберима да говоре о прочитаним књигама или занимљивим темама, које сви после деле на својим каналима. Костићева снима влогове, али се не задржава само на виртуелном бављењу књигама, већ је и друштвено одговорна јер кроз Новосадску размену књига омогућава посетиоцима да дођу до жељене књиге. На сајту *Преразмишљавање*, све је умрежено са Фејсбуком, Инстаграмом, Пинтерестом, Твитером и тиме су новости брзо и лако доступне свим поштоваоцима њеног рада.

Једна од заједничких тема буктјубера је како да се превазиђе читалачка криза, јер им је основни задатак да читају, а није могуће увек бити расположен за то. То се нарочито осетило у време пандемије коронавирусом. Пред крај године је било далеко мање нових видео-записа него почетком 2020. године.

Поред ових најпознатијих, постоје и бројни други буктјубери. Поменућемо још неке, као што су: *Bookvalisti*, *Pobunjene čitateljke*, *Books and Lillies* и други.

ЗАКЉУЧАК

У овом раду нисмо појединачно коментарисали уметнички квалитет буктјуб видеа, нити домете књижевних анализа буктјубера. Рад је имао за циљ да покаже да се кроз друштвене мреже може говорити на најразличитије начине о књижевности. Као што свака роба има свог купца, тако и свака књига има свог читаоца и сваки приказ свог гледаоца. Оно што је важно, буктјубери шире свој утицај на јавно образовање, утичу на образовне планове, наставнике, ученике и студенте, директно и индиректно. Буктјубери могу да створе јаку заједницу међу младима, када је тај осећај заједништва веома битан. Буктјуб заузима велики део Јутјуба и не укључује само једноставне приче о књигама, већ је то интердисциплинарни феномен у вези са културом младих људи. Буктјубери утичу и на развијање и одржавање навике читања која се успоставља у најранијем добу и води ка целоживотном читању, учењу и критичком мишљењу.

Чињеница је да буктјубери, као и сви други јутјубери, остварују нову, дигиталну егзистенцију коришћењем виртуелне адресе, алијаса и визуелног окружења које може, али не мора бити реално. Смисао коришћења нових информационих технологија је у овом случају у служби буђења универзалног поља креативности. Млади у књижевност улазе постмодерно, споредним путем, преко блогова, буктјуба и осталих друштвених мрежа и алатки. Буктјубери користе познате текстове да би од њих креирали нешто ново. Без помоћи технологије то не би било могуће, али и технологија се овде користи на креативан начин, повезујући цивилизацијске тековине са савременим тренутком. Новонастали видео-записи служе као подсетник, подстицај и као полемички предтекст. Изузетна је вредност овог новог приступа читању и књижевности, јер буктјубинг може одлично да се искористи као образовна алатка, али и као велика помоћ у раду са особама са тешкоћама у развоју. Такође, то је начин да се од најмлађег узраста подстичу читалачке навике и да се ученици и студенти припремају за целоживотно читање, учење и развој критичког мишљења. Буктјуб видео-записи постаће документ о глобалном читању у наше време, то је нова алатка којом се књижевност пропагира и приближава младој популацији.

ЛИТЕРАТУРА:

- Državni posao*. (17. 04. 2013). Ep. 141: „Lepa književnost”.
Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=bmJRSLWs43E> [25.07.2020]
- Đurić, Bojana. 19. 09. 2020. Uvodnik: Čitaj, brate. *Blic žena*, 827, 3.
- Gordić Petković, Vladislava. 2011. Novi mediji i pismenost: poetika ekrana i nove forme čitanja. *Kultura*, 133, 176–183.
Dostupno na: <https://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2011/0023-51641133176G.pdf#search=%22Gordi%C4%87-Petkovi%C4%87%20Vladislava%22> [22. 08. 2020]
- Гордић Петковић, Владислава. 2009. „Виртуелна критика”. *Форматирање*. Београд: Службени гласник, 63–65.
- Književnost i novi mediji: Čiji su booktuberi uzor? 15.03.2020. Dora i knjižica.
Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=VHztjB_YKEw [15. 07. 2020]
- Крњаић, Зора, Степановић, Ивана и Павловић Бабић, Драгица. 2011. Читалачке навике средњошколаца у Србији. *Зборник Института за педагошка истраживања*, XLIII, 2, 266–282.
Доступно на: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0579-6431/2011/0579-64311102266K.pdf> [20. 08. 2020]
- Milenković, Teodora. 2015. *Dora i knjižica: Opis*.
Dostupno na: <https://www.youtube.com/channel/UCkYrjZ6uFbiSKPXHBoaxPw/about> [15. 08. 2020]
- Пешић, Јелена и Виденовић, Марина. 2017. Слободно време из перспективе младих: квалитативна анализа временског дневника средњошколаца. *Зборник Института за педагошка истраживања*, XLIX, 2, 314–330.
Доступно на: <http://www.doiserbia.nb.rs/img/doi/0579-6431/2017/0579-64311702314P.pdf> [20.08. 2020]
- Ramírez González, María. 2019. *BookTube: a tool to promote reading. An education proposal*. Universidad de Granada. Unpublished MA dissertation.
Dostupno na: https://www.academia.edu/40502985/_BookTube_a_tool_to_promote_reading_An_education_proposal_ [10. 07. 2020]
- Semingson, P., Mora, R. A., Chiquito, T. 2017. Booktubing: Reader Response Meets 21st Century Literacies. 61–66.
Dostupno na: <http://www.alan-ya.org/wp-content/uploads/2014/11/J61-66-ALAN-Sum17.pdf> [18. 07. 2020]
- Vukadinović, Maja. 2013. *Zvezde supermarket kulture: medijska slava u potrošačkom društvu*. Београд: CLIO.

Ivana Ikonić

THE SYMBIOSIS OF LITERATURE AND NEW TECHNOLOGIES ON THE EXAMPLE OF BOOKTUBERS

Summary

Thanks to digital technologies, literature is gaining new fans in the generations of “digital natives”. The global phenomenon of creative engagement with literature on the audiovisual platform YouTube is *BookTubing*. It connects young lovers of literature and represents a turn from traditional, sometimes rigid, interpretations of literary texts. Instead of reading as an individual, lonely act, booktubers collectivize this process thanks to the open online space of the YouTube reading community, where they recommend and interpret literary works from their point of view. Viewers are in constant interaction with content creators thanks to the possibility of sending feedback, which in turn increases the influence of booktubers.

In this paper, we are illustrating the Serbian booktube scene. Booktubers represent the response of young generations to the remark that they do not read and that there is a collective crisis of reading among them. Young people in Serbia read, but they do it in a new way.

Keywords: Booktuber, YouTube, social networks, literature.

УДК [028.4:82]:004+316.772.5:004

ДИГИТАЛНИ МЕДИЈИ И ПОСТХУМАНО ДОБА

Милана Д. Гајовић

Универзитет у Београду, Филолошки факултет, Србија
milanagajovic@gmail.com

Сажетак

Дигитални медији се развијају великом брзином и важан су посредник између појединца и свеукупне стварности. Човјеку услед преобиља информација постаје све теже да се пробије до истински валидних и утемељених садржаја како би могао изградити темеље властитог идентитета. Мноштво невалидних и нетачних информација у постмодернистичкој епохи у којој се као важан појам истиче *постистина* погодује увјерењу о губитку вјере у „грандиозне наративе” (Лиотар). Релативизовање свих идеологија и темеља на којима се од просвјетитељства заснивала идеја о хуманизму довело је до постхуманистичког брисања границе између људског, животињског и машинског. Хибридни идентитет у оквиру ког не постоје чврсто утемељени биолошки и културни оквири, поред мноштва информација, погодује дезоријентацији појединца, који своје упориште може наћи кроз развијање медијске, информационе и читалачке писмености, како би могао постати истински развијена личност с утемељеним ставовима.

Кључне ријечи: дигитални медији, постхуманизам, медијска писменост, информациона писменост, читалачка писменост.

1. ОДРЕЂЕЊЕ ДИГИТАЛНИХ МЕДИЈА

У савременом технолошки развијеном друштву постоји огроман број информација које се данас много брже производе и размјењују него што је то био случај раније кроз историју. До епохе просвјетитељства, у којој је дошло до развоја школског система, стицање писмености и могућност образовања била је привилегија малобројних људи који су могли да контролишу и усмјеравају знање. У времену у ком живимо свијест о свијету обликују они који имају моћ да производе и контролишу информације које су доступне великом броју појединаца.

Информација¹ представља својеврстан бренд у савременом неолибералном

„Комunikacija je proces u kome se informacije emituju i primaju. Za razliku od komunikacije, informacija može obuhvatati najraznovrsnije pojave: činjenice, ideje, stavove, gestove, namere, “govor tela”, izraze lica (facijalna ekspresija), odevanje, zvuk, boju, itd. Činjenica nije informacija. Ona to postaje tek kad je informator prenese nekome koga informiše [...] Cilj komunikacije i jeste da se nešto saopšti drugoj strani, tj. komunikacije nema ako druga strana nije primila i razumela poruku [...] Uvek je potrebno praviti razliku između ponašanja koje je komunikativno i ponašanja koje je samo informativno. Prvo se odnosi na namerno i voljno ponašanje odašiljaoca poruke. Društveno ponašanje je često mešavina komunikacije i informacije [...] Pored informacije, ne treba zaboraviti na prisustvo dezinformacije kao korišćenja tehnikе informisanja, нарочито informisanja širokih masa, u cilju obmane, prikriivanja ili izobličavanja činjenica [...] Dezinformisati ne znači “uskратiti informaciju” nego pružiti pogrešnu lažnu, iskrivljenu, falsifikovanu

капиталистичком систему, односно робу² коју треба обликовати и продати пасивним конзументима. Мултинационалне компаније кроз медије и различите облике пропаганде утичу на ставове људи, тежећи томе да остваре што већи профит.

Постоји неколико врста мас-медијске индустрије, а то су „knjige, štampa, časopisi, film, radio, TV, kompjuteri” (Потер 2011: 178), док дигитална порука настаје спајањем више медија (2011: 213). Дигиталне (нове)³ медије је тешко дефинисати у потпуности због конвергенције, односно чињенице да се све више преклапају, чему највећма доприноси интернет – „Šta je na primer Gugl? Da li je to proizvođač sadržaja? Ili kanal preko koga se plasiraju poruke? Ili pretraživač sadržaja? Da li je Gugl agregator sadržaja? Ili je proizvođač vesti? Rečnik koji smo koristili da mapiramo, objasnimo i razumemo medijski svet oko sebe više nije dovoljan. Zbog mnoštva specifičnosti, nove medije je prilično teško precizno klasifikovati” (Миливојевић 2017: 163). Најновија *генерација Z* је (људи рођени половином деведесетих до 2010. г.) „интегрисана у свијет информација”.⁴ У преобилу садржаја сами бирамо, што представља основу за својеврсну „само-комуникацију” (Миливојевић 2017: 166) стога што они који обликују медијске поруке желе да нас подстакну да увијек пратимо једне те исте медије и изворе информација како бисмо били предвидљиви потрошачи.

Дигитализација медија и стапање границе између реалног и виртуелног погодује таквом стању у савременом друштву. Виртуелност у таквом систему представља вишу онтолошку раван. Перцепција корисника дигиталних медија посредована је кроз „симулакрум и симулацију” (Бодријар). Објективна стварност се приказује посредовано и „конзумира” непрестано кроз мноштво дигиталних слика намјесто реалности. Перцепција и чула су затрпана симулацијама (такав је случај с апликацијама и с нпр. компјутерски генерисаним ефектима у холивудским блокбастерима, тзв. *CGI*).

Важно је сазнање да развијање медијске писмености омогућава да постанемо свјесни конструктивистичког аспекта медија, тј. да оно шта видимо није истина, већ да се вијести обликују и дистрибуирају, те да њихово функционисање зависи

информацију. Bilo bi bolje govoriti o „zloinformaciji” (Коковић 2007: 22, 23); „Komunikacija je prenos informacija, ideja, stavova ili emocija iz jednog izvora u drugi na način koji informaciju čini smišljenom, odnosno proces razmjenjivanja informacija između dva ili više pojedinaca, najčešće s namerom da se utiče na ponašanje. Kvalitetne informacije su uvek „dvosmerna ulica” (2007: 19).

² „Na planu komuniciranja postoji trostruka sprega moći: mediji, nove tehnologije i nova ideologija. Informacija postaje moć koja se razmenjuje ili prodaje na širokom svetskom tržištu, pa tako i sama postaje roba” (Миленковић 2008: 132).

³ „Proizvod kupljen na internetu dođe do kupca isto kao i ono što je lično kupio u samoposluzi, oni koji se obrazuju na onlajn kursovima imaju iste diplome kao i oni koji svakodnevno idu na predavanja. Dakle, posledice i efekti tih socijalnih praksi su identični, bez obzira da li se te prakse obavljaju u virtualnoj ili aktuelnoj stvarnosti” (Миливојевић 2017: 161).

⁴ „Do kraja druge decenije ovog veka procenjuje se da će dve trećine čovečanstva na planeti biti „umreženo” (Стаменковић 2012: 66).

од профита. Такође, компаније продају наше приватне податке оглашивачима пратећи наш дигитални траг (сваки виртуелни корак који начинимо на интернету остаје трајно забиљежен). У том смислу је од изузетне важности идеолошка усмјереност онога ко обликује информације. Зато се не може избјећи промишљање о огромном утицају и идеолошким основама медијских порука у савременом друштву, у ком се појам идентитета и хуманистичка оријентација умногоне измијенила у односу на ренесансно уздизање појма човјека или просвјетитељску усмјереност на рационализам. Данас „postmoderni teoretičari tvrde da je usled nemogućnosti medijskog sistema, koji je okupirao stvarnost početkom XXI veka, da prizove prošlost došlo do toga da se ljudska egzistencija zatekla u neprekidnoj šizofrenoj sadašnjosti. Simulacija događaja koji su nekad postojali i koji nam se danas vraćaju kao niz medijskih anahronih predstava o prošlosti dovodi nas u stanje istorijske amnezije” (Маширевић 2010: 127). Уз недовољно знање о историјском и друштвеном контексту, мноштво површних медијских садржаја ствара слику о плиткости и испразности друштвеног живота.

2. ПОСТХУМАНИЗАМ У ДИГИТАЛНОЈ ЕРИ

Постхуманизам се заснива на брисању разлике између људског, животињског и машинског⁵ ентитета и повезан је с постмодернистичким проблематизовањем постојања јасних и апсолутних идентитета. Критичко преиспитивање у оквиру постхуманизма уједно је и брисање ослонца и темељних вриједности хуманизма. Постхуманизам потенцира релативизацију свих оквира на којима је човјек заснивао свој поглед на свијет.⁶ Оно шта би требало да послужи као стварање могућности за преиспитивање начела хуманизма и што би требало да човјеку отвори могућност да преиспитује важеће идеологије и идентитетске оквире заправо

⁵ Појам постхуманизма представља начин: „[...] израžavanja postmodernističkog nepoverenja prema prosvetiteljskim narativima emancipacije i materijalnog progressa, prema koncepciji liberalnog subjekta i patrijarhalnim vrednostima; s druge strane, kao što je već rečeno, on je i izraz nade u mogućnost neke drugačije epistemologije i ontologije u kojima bi identitet bio hibridan, nikad apsolutno prisutan, gde biološki ili kulturni identitet ne bi ograničavali mišljenja i postojanja, gde bi se telo slobodno spajalo sa drugim protetičkim sredstvima i drugim telima, izvan binarnih opozicija, gde se moć ne bi izjednačavala sa hijerarhijskim odnosom, a drugačija epistemologija kreirala bi drugačiju politiku, kojoj cilj ne bi bila borba za granice [...] kritički posthumanizam dekonstruiše mehanizme odbacivanja, brisanja i nasilja koji često prate (re)produkciju ljudskog” (Živković 2012: 38).

⁶ Појам „[...] posthumanizma, usmeren je, kako mu samo ime kaže, na kritičko preispitivanje temeljnih postavki prosvetiteljskog/pozitivističkog humanizma, a sa namerom da se konstituiše nova ontologija, epistemologija i politika za posthumano doba. Zamagljene granice između tehnološkog i ljudskog, živog i neživog, prirodnog i veštačkog, „rodenog” i „napravljenog”, što je direktna posledica naučno-tehnološke revolucije druge polovine 20. veka, destabilizuju tradicionalne koncepte ličnog identiteta i društvene zajednice, ideje o onome što je čoveku svojstveno i po čemu se razlikuje od drugih bića, a pre svega, tradicionalnu sliku o međuzavisnosti i uslovljenosti tela i uma kao temeljnih uporišta identiteta” (Живковић 2012: 36, 37).

води ка поништавању свих темеља и ка потпуној дезоријентацији појединаца.

Трансљудско (transhuman) је појам који брише основе етичког и хуманог као основног вриједносног оријентира у духу постструктурализма и деконструкције као теоријских основа које су повезане с превредновањем универзалних идеолошких поставки не би ли ослободили човјека мисаоних стега које обликују они који имају моћ у оквиру процеса централизације и управљања знањем. Идеја о постхуманизму настаје на основама постмодернистичке апсолутне релативизације свих великих истина:

Teoretičari ovog modaliteta, kao što je već napomenuto, jasni su u svojoj nameri da metaforu posthumanog koriste kao sredstvo kojim će dekonstruisati temeljne dualizme zapadne racionalističke tradicije, a posebno onaj između subjekta i objekta, i tako onemogućiti svaki pokušaj da se subjekt shvati kao „sebi dovoljan izvor značenja ili jedini autentični izvor vrednosti“ (Roden, 2010: 4). Ovaj izraženo antihumanistički stav, kao i namera da se uspostavi nova, posthumana ontologija i tako stvori prostor za „novi, inkluzivniji oblik etičkog pluralizma“ (Wolfe, 2010: 137), a time otvori i mogućnost za neke nove politike identiteta, jasno pokazuje da posthumanizam svoje idejno utemeljenje ima u postmodernim koncepcijama subjekta (Живковић 2012: 39).

Постхуманистички теоретичари нуде свијет без идентитета; слободу која није заснована на самоосвјешћивању већ је поништена у свијету релативизације у ком се сваки човјек посматра као мјера по себи. Та тенденција је изразито повезана с технолошким развојем и дигитализацијом медија стога што се најприје у њима обликује слика постхуманог субјекта.

Тијело је по постхуманистичкој концепцији полиморфно, нема јасне обресе, а идентитет као чврсти темељ не постоји. Ако је свако тијело мјера по себи, онда нема потребе за другим тијелима, за изградњом властите личности у односу с другим људским бићима. Човјек може остати сведен на себе сама, без потребе за туђим искуствима – изузев виртуелних. Због тога се може рећи да живимо у ери постиндивидуализма.

Док се појединац подстиче да буде мјера по себи и да одбаци све идентитетске темеље и начела хуманизма, одузима му се могућност да превреднује идеолошку основу таквога схватања, стога што се постмодернизам, а у оквиру њега и постхуманизам, представљају као дезидеологизујући дискурси – као својеврсне невидљиве идеологије. Тиме се онемогућава преиспитивање економских стратегија које стоје иза таквих наратива. Глобализација у том случају постаје вриједност која се не преиспитује, као и неолиберални капитализам.⁷

⁷ „[...]no „dvomišljenje“ u savremenoj teoriji i kritici kulture, nalik na ono iz Orvelove 1984: s jedne strane, ne postoji ni tekst niti koncept u postmodernom sociokulturnom kontekstu koji se ne može dekonstruisati,

3. МАСОВНИ МЕДИЈИ И КУЛТУРА

Друштвене платформе на интернету само привидно омогућавају ширину избора, а заправо, тражећи циљне групе ради профита, сврставају кориснике у одређене категорије. Проблем постоји у томе што оне кориснику уливају осјећај да има могућност да бесконачно бира, док уистину он често ширину избора не умије или не жели да искористи, већ остаје у оквиру зацртаних граница у које га смјештају оглашивачи који на интернету промовишу своје производе и непрестано усмјеравају потрошаче ка оним садржајима који им се допадају. Зато се индустријски производи масовне културе најчешће прилагођавају укусу највећег броја људи. Такво стање доприноси затварању појединца у виртуелни мјехур у ком је виртуелна реалност истинитија од стварног свијета.

Када се говори о профиту и начинима на који медијске поруке обликују и усмјеравају кориснике и на који обликују њихово слободно вријеме, важно је поменути појам популарне или масовне културе⁸⁹ и чињеницу да у оквиру постмодернизма овај појам има важно мјесто. Постмодернисти бришу границу између елитне културе и масовне стога што указују на неопходност превредновања канон” у свим аспектима живљења; они су повезани с идеологијом као конструктом који се људима намеће догматски. Дато превредновање је веома важно у оном случају када омогућава појединцу да самостално процјењује идеолошке основе стварности, али, с друге стране, одузима могућност да дођу до изражаја они који истински имају валидне и утемељене аргументе у вези с одређеним питањима.

Омасовљавање културних производа повезано је с конзумеризмом као важном одликом капиталистичког система. Индустријска револуција отворила је могућност радницима да, поред времена за рад и одмор, имају вријеме и за

dok, sa druge strane, globalni kapitalizam figurira kao nešto što nema alternativu i samim tim ne podleže kritici. Ukoliko bi se zadržali samo na preispitivanju reprezentacija posthumanog unutar struktura moći, bez analize ekonomskih odnosa koji stoje i održavaju te strukture, bojim se da su dometi kritičkih/dekonstruktivističkih metafora vrlo ograničeni, posebno za feminističku ili postkolonijalnu kritiku koje sebi postavljaju za cilj promenu društvenih i političkih odnosa” (Живковић 2012: 41).

⁸ „U sociologiji se pored pojma ‘masovna komunikacija’ koriste i drugi termini: sredstva masovnih komunikacija, ‘mas-komunikacije’, ‘mas-mediji’. Masovno komuniciranje usmereno je prema mnogobrojnoj, izdiferenciranoj i širokoj publici i predstavlja bitno svojstvo savremenog komuniciranja” (Коковић 2007: 29).

⁹ Појам популарне културе се може дефинисати на различите начине: „За франкфуртску школу то је култура коју производи културна индустрија како би осигурала стабилност и континуитет капитализма; за критичаре масовне културе она је или folk-култура у преиндустријском или масовна култура у индустријском друштву, док ју feministичке теоретичарке дефинирају као облик патријархалне идеологије која ради у интересу мушкарца те против интереса жена. Семјотиčари, попут Роланда Бартеса, наглашавају улогу популарне културе у прикривању интереса моћника и рециклирању дубоко укоријенjenих значења западне културе; нjeзини заговаратељи виде ју као средство којим се друштво користи ради постизања задовољства и забаве, док ју постмодернисти виде као утјеловљење радикалне промјене масовних медија која брише разлику између слике и стварности (Strinati 2005). Још је један од разлога poteškoća у дефинирању популарне културе чињеница да се нjeзина обилежја и dominantни изричaji стално мијенjају” (Лабаш, Миховиловић 2011: 97).

културно уздизање. Питање доколице има изузетан значај јер начин на који неко испуњава и проводи своје слободне тренутке говори о потенцијалима човјека који су основа за самоиспуњење у когнитивном и духовном смислу.

Популарна култура, поред производа који имају умјетничку вриједност, углавном настаје с циљем да се задовоље снажне и краткотрајне људске потребе, а често и вјештачке,¹⁰ и може бити повезана с непродуктивним трошењем енергије и времена. Она је неизоставно повезана с медијима кроз које добија свој облик и који су средство помоћу ког она стиже до конзументата. Основу за освијешћеност у односу на дате производе и медијске садржаје представља знање о томе да иза производа масовне културе стоје одређени центри моћи који је дистрибуирају ради комерцијалних интереса. У преношењу садржаја масовне културе медији имају веома велику улогу – „oni se razumijevaju kao osnovno sredstvo prenošenja izričaja popularne kulture te neki teoretičari govore o medijskoj popularnoj kulturi” (Лабаш, Миловиновић 2011: 106).

Масовна култура је одговор на каноне који се изграђују у оквиру академских институција; њене пропратне одлике су тривијализација и кич и она има веома важну улогу у начину на који се уоквиравају информације – „Масовни медији нуде своје идеје у склопу основних облика забаве, вести, информација, образовања и огласа” (Тјуроу 2012: 68). Банализација умјетности повезана је с кичем као продуктом који је дубоко антииндивидуалистички, антиинтелектуалистички, вјештачки; он је „lažno sanjarenje, lažna i ugodna katarza” (Јовановић 2002: 130).¹¹ Демократизација културе на прелазу из 18. у 19. в. отворила је простор за стварање засебних облика културних израза који су били подесни за масовно ширење (Тјуроу 2012: 109). Тзв. *digest* умјетност представља упрошћавање умјетности како би била доступнија и прилагођена масовној публици. То је повезано с укидањем разлике између високе и ниске културе у постмодернизму и с укидањем хијерархије вриједности. Ипак, треба нагласити да се не може поставити апсолутна граница између умјетнички вриједних остварења популарне и високе културе јер се у неким случајевима оне преплићу, али њихово изједначавање укида

¹⁰ Ролан Барт је разликовао два појма: *joissance* и *plaisir*. Први појам се односи на задовољства која се начелно односе на физиолошке потребе, а други на тежњу за стварањем значења. Популарна култура је најчешће повезана с првим појмом. Она начелно подразумева краткотрајна задовољства и глад за новим производима; на афект који се, по Платоновој терминологији, повезује са клацкалицом задовољства у оквиру које смо непрестано гладни нових површних сензација.

¹¹ „Rezimirajući sve što je do sada rečeno, preporučujem sledeće određenje kiča – interpretacija stvarnosti, kojom se simplifikuje, redukuje, 'ukrašava' sadržaj interpretacije, kojom se nekritički, radi nekog grupnog interesa, ističu samo neki, instrumentalizovani, aspekti stvarnosti i pritom se teži homogenizaciji publike pobuđivanjem njenih elementarnih motiva (često svedenih do nivoa instinkata), potreba i afekata, jeste kič. U estetskom smislu kič nikada ne napušta, ne prevazilazi ravan svidanja, dopadanja. U ovom određenju dominantna kategorija je interpretacija stvarnosti. A bliska ideja je, dakle, da svaka autoritarna ideologija koketira sa kičem, ili ga, pak, sama (iz utilitarnih razloga) proizvodi” (Јовановић 2002: 131).

основу за вредновање. Без аксиолошког упоришта појединац губи свијест о неопходности самоизградње и самоосвјешћивања.

Важно је проблематизовати питање слободе избора у оквиру конзумеристичког друштва у коме се говори о демократизацији културе. Не можемо се усагласити са ставом који аутори Лабаш и Миховиловић истичу у своме раду, а који гласи:

lako dio izričaja popularne kulture jest proizvod kulturne industrije, potrošač uvijek ima mogućnost odabira – hoće li konzumirati određene sadržaje ili neće, hoće li slijediti modne trendove, hoće li slušati određenu vrstu glazbe ili neće, hoće li kupiti sve što reklamna industrija ponudi, hoće li se prepustiti konformizmu ili tražiti individualne izričaje. Pojedinac koji, primjerice, odbija gledati MTV ili čak posjedovati televizor neće pretrpjeti nikakve društvene ili državne sankcije (Лабаш, Миховиловић 2011: 120).

Не може се рећи да овај став има утемељење утолико што опсег информација и садржаја које имамо на располагању у медијима не служи ничему уколико је та ширина само привидна, а то је случај онда када појединац, усљед неинформисаности и незаинтересованости, не умије или не жели да бира. За слободу избора медијских садржаја потребно је утемељење и медијско описмењавање стога што је наспрам јавног укуса који се обликује кроз масовну културу тешко изградити јединствени аутентични укус као основу за самостално вредновање.

Масовни медији постављају темеље постхуманистичког превредновања идентитета, које доводи до негирања идентитета уопште. Брисање границе између истине и лажи, права на темељне вриједности, доводи до укидања свијести о човјеку као бићу с упориштем. Апсолутна релативизација оставља простор за манипулацију помоћу масовних медија. Отуд би сумња требало да буде пут ка увиђању начина на који технологија функционише и ка преузимању одговорности у изградњи личног идентитета. Тај циљ је могуће постићи кроз медијско описмењавање које постаје све важније с напретком технологије.

4. ВАЖНОСТ МЕДИЈСКЕ ПИСМЕНОСТИ

У конгломерату и хаотичној преплављености небројеним садржајима лакше је одабрати пасивни однос према стварности. Већи дио медијских порука примамо аутоматски и обраћамо пажњу на само један одсто датих порука (Потер 2011: 36). У том случају осјећај беспомоћности представља препреку у оквиру процеса самоосвјешћивања и самоизградње појединца, те стога он себе не може сагледати као активног примаоца порука који може утицати на њихово усмјеравање и обликовање.

Тражење упоришта у стварности представља неопходни услов за стицање валидних и аргументованих ставова док, с друге стране, недостатак медијске писмености узрокује формирање неутемељених полуставова који испуњавају јавни простор и отежавају сналажење у свијету препуном садржаја.¹² То доводи до деградације интелектуалног упоришта и моралне одговорности према другима коју би требало да имамо у односу на властите ријечи и поступке. У свијету дигиталних медија аватари и лажни профили и псеудоними на друштвеним мрежама представљају добар примјер за одрицање од одговорности јер без свога идентитета корисник не мора сносити последице за оно шта говори.

Стицање комуникационе, читалачке, информационе и медијске писмености основна је гаранција развијања истински освијешћене, изграђене и зреле личности свакога човјека понаособ. Писменост је гаранција проналаска упоришта у постмодернистичком свијету у ком се оспорава постојање апсолутне истине¹³ и у ком се негира онтолошки статус објективне стварности. Релативизација свих „грандиозних наратива” (Лиотар), уз обиље информација и садржаја у различитим видовима медија, онемогућава појединца да изгради оквире и темеље властитог идентитета, те да пронађе упориште у стварности чији је дио. Такође, у таквим околностима појединац губи вјеру у своју моћ да обликује и ствара темељне вриједности друштва.

Овладавање информацијама кроз развијање компетенција за њихово бирање и вредновање основа је информационе писмености,¹⁴ која служи као полазница за развијање свеукупне читалачке и медијске писмености — неопходног услова за сналажење у мноштву текстова. Тек тада човјек може постати свјестан своје улоге у обликовању стварности и сагледати себе као активног примаоца медијских порука. Свеописмењен појединац који умије да тумачи текстове, као и да функционално употребљава медије, данас се може сматрати истински образованим.¹⁵

¹²Примјер за овакву констатацију представљају друштвене мреже и интернет платформе попут *Лутјуба* на којима корисник једним кликом има могућност да одреди вриједност или безвриједност одређеног садржаја. Раније је знање припадало малобројним образованим људима који су гарантовали истинитост и валидност онога шта процјењују, док је данас вредновање препуштено корисницима који своју „слободу” користе како би, често на основу само површног информисања о одређеној области, процјењивали и оцјењивали, како свако друштвено питање, тако и одређено умјетничко дјело или неку тему из области науке. У таквом контексту се изједначавају вредновање и знање.

¹³Постмодернистичко релативизовање великих истина повезано је с важним терминима *постистина* и *постидентитет* који указују на релативизацију истина. Може се рећи да апсолутна релативизација неког појма човјеку одузима могућност да пронађе чврсто упориште у стварности.

¹⁴ Све је већи ниво рачунарске, а нижи информационе писмености. „Рачунарска писменост превасходно обухвата познавање технологије и њеног функционисања, док се информациона писменост више бави садржајем, квалитетом и релевантношћу информационих извора” (Вучковић 2012: 208).

¹⁵Важно је истаћи да је способност за естетски суд, као основу за процјењивање природно, онтолошки и умјетнички лијепог, Хјум приписивао образовном човјеку који је заснивао свој укус на искуству које је стекао кроз бављење одређеном умјетношћу. Прије тога је Плотин сматрао да љепоту може да учи

Медијска писменост¹⁶ односи се на разумијевање начина на који медијски садржаји утичу на перцепцију стварности; која идеолошка позадина, етички принцип, комерцијални аспект стоји иза њих. Медијски описмењен је онај корисник који умије да пронађе утемељене, корисне и употребљиве садржаје помоћу којих ће се сналазити у свијету као критички освијешћена и дистанцирана јединка која зна како да тражи изворе информација, те да процјењује њихову ваљаност; зна да ужива на основу изграђеног мисаоног капацитета. Предуслов за стицање ове врсте писмености јесте развијена самосвијест и познавање властитих потреба, како медије не бисмо посматрали у апсолутно негативном свјетлу, већ како бисмо могли искористити могућности које нам они пружају. Упркос чињеници да нам је потребно неколико секунди да пронађемо одређене информације, за разлику од наших предака, због преобила информација не умијемо да процјењујемо изворе информација, губимо упориште у стварности и све непродуктивније трошимо слободно вријеме. Непрестано коришћење медија на површном нивоу одвлачи људе од продуктивног живота (Потер 2011: 368).

У медијима се кроз нпр. приказивања катастрофа и несрећа усађује страх у појединце, често подстичу сензационалистички, редуковани и банализовани поглед на стварност, непрестано потенцирајући нашу емоционалну укљученост намјесто рационалне и критичке дистанце кроз мултиперспективност и преиспитивање онога шта се у њима приказује. Сходно томе, појединци могу постати пасивни конзументи медијских садржаја или могу одлучити да их уопште не прате. Тиме се онемогућава стварање критичке свијести и жеље за промјеном или побуном. Отуд је Ноам Чомски говорио о „производњи пристанка”. Сиромашним слојевима, кроз нижи квалитет образовања и плитке садржаје масовне културе, треба онемогућити да препознају механизме манипулације која се над њима спроводи. У том смислу су медији чувари *statusa quo*. Друштвене институције у привидно демократској земљи постају невидљиве зато што се грађанину одузима могућност да гради свијест о својим грађанским и људским правима – и о властитој моћи да утиче на стварност и живот у друштвеној заједници чији је дио.

Парадоксално се представља свијет у ком нема апсолутне контроле знања (тако у оквиру *Википедије* свако може написати чланак о одређеној области

само онај појединац који има већ изграђен лијепо дух. То значи да се естетски и аксиолошки суд стиче кроз образовање и самообразовање. Само је утемељен критички суд истинско огледало слободе.
¹⁶ „Mislim da je većina ljudi dozvolila medijima da ih programiraju. Oni programiraju njihove navike u korišćenju medija. Programiraju način njihovog gledanja na svet utičući na njihova očekivanja u pogledu međuljudskih odnosa, lične privlačnosti, uspešnosti, slave, zdravlja, dešavanja koja su vredna medijske pažnje, problema i rešenja za njih. Ljudi koji su na relativno niskom nivou medijske pismenosti znaju dovoljno o primanju medijskih poruka, ali nedovoljno da bi mogli da se zaštite neprimetnog, ali stalnog, uticaja na formiranje stavova prema životu” (Потер 2011: 15, 16). Циљ медијске писмености је програмирање замијенити сопственим идејама.

koji ће касније било ко моћи да прочита).¹⁷ Мјесто уредника и рецензента, као стручњака који гарантују валидност одређеног текста, постоји безгранични виртуелни простор у оквиру ког нема видљивог монопола над информацијама.

Важно се не може раздвојити од неважног, отуд се информисаност данас своди на познавање баналних и испразних садржаја (као што је случај са животима познатих личности итд.). У таквим околностима у којима се чини немогућим провјерити информације ствара се плодотворан терен за стварање лажних вијести (*fake news*)¹⁸ и за спиновање. Став је замјена за идентитет ма како илузоран био, отуд се у медијима налази много простора за стварање и ширење теорија завјере. Изврстан примјер за то представљају теорије које прате пандемију изазвану вирусом корона. Деградирана је стручност појединаца тиме што је у оквиру медија свако добио могућност да исказује своје мишљење, те да га други олако шире путем друштвених мрежа. Знање се изгубило у информацији. Порука се у оваквим случајевима намјерно тако уоквирује да њен извор остане неодређен, а садржај изразито површан (Џајлс 2011: 159).

Човјек образован у оквиру културе књиге разликује се од онога ко се информише кроз медије јер:

Savremena kultura presudno je oblikovana sadržajima koji su posredovani knjigom. Za razliku od elektronskih medija masovnog komuniciranja knjiga se, kao štampani medij, na prvom mestu obraća racionalnom u čoveku, jer knjiga zahteva kognitivnost u dekodiranju verbalnih poruka, racionalan i logički odnos prema posredovanim sadržajima. Sa druge strane, elektronski mediji se prvo obraćaju emocionalno-afektivnom u čoveku” (Црногорац 2008: 74).

Медији стално помјерају праг наше осјетљивости (Потер 2011: 468). Једна од њихових кључних одлика је „desentizacija, odnosno neosetljivost” (2011: 152). Уз то, они мијењају начин на који мислимо, способност концентрације, логичко и креативно размишљање.¹⁹

¹⁷„Знање је концепт културе књиге. У усменој култури нема таквог концепта знања, јер је знање нешто што се просто живи, није нешто што се сакупља и затим се враћате томе и проучавате га. У усменој култури знање се живело, било је присутно у сваком моменту. Сада смо у новој форми усмене културе, где је знање нешто што живимо, свако може променити све на Википедији, то је истина. Међутим, ваša претпоставка је да кад прочитате књигу добијате апсолутно знање, али то, у ствари, није истина. Ми смо научили да је знање фиксирано, зато што је књига фиксирана, можете је додирнути, држати, она се не помера, а електронска информација се стално менја и ми улазимо просто у нову еру епистемологије, у производњу знања. А производња знања није заснована на времену, као нешто што ће трајати 1000 година, него на простору” (<https://www.media.ba/bs/novinarstvo/da-li-smo-u-velikoj-palanci-ili-u-globalnom-selu>; 6. 7. 2020).

¹⁸„[...] једна од особина савременог друштва јесте преplavljuјућа количина посредованих информација” збор које мијешамо стварно искуство с виртуелним (Џајлс 2011: 19).

¹⁹„Кар истиче да интернет репрограмира нашу меморију, навикава нас на константно стање расуте пажње и води до нестајања способности дубинског читања и разумевања” (Вучковић 2012: 207);

Медијска, читалачка, информациона и комуникациона писменост²⁰ подразумевају развијање вјештина које ће нам помоћи да се снађемо у мноштву текстова, у међуодносима с другим људима, да саморефлексивно користимо медије с пуном свијешћу о порукама које се налазе у њима, да развијамо менталне могућности ради бољег критичког увида у стварност и ради развијања цјелокупне психоемотивне и мисаоне писмености које омогућавају појединцу да буде у додиру са собом. Онај човјек који умије да контролише властита осјећања и мисли може да их богати, преусмјерава, те да на тај начин развија све своје капацитете као изграђено биће, а који укључују когнитивни, естетски, морални и емоционални аспект – „Mogućnost kontrole mentalnog napora znači i mogućnost kontrole nivoa učenja. Što veći mentalni napor ulažemo to je viši nivo razumevanja, učenja i eventualnog sećanja” (Потер 2011: 504). Ради достизања тога циља неопходно је непрестано улагати своје вријеме и снагу како би резултати датог процеса били све плодотворнији. Тек тада ће наши ставови бити усаглашени с нашим ријечима и поступцима, и имаћемо развијену мотивацију да изграђујемо личну одговорност у свијету чији смо саставни дио, као и да градимо темеље у постхуманистичком добу које одриче постојање универзалних истина.

неке од посљедица тога што живимо у култури екрана су: „фрагментаризација простора и времена, губитак пажње и посвећености, нестрпљивост, брзина и површност, недостатак жеље за систематским и продубљеним читањем и истраживањем, губљење вере у приповедање, радикални раскид са традицијом, одсуство визије, осиромашење и ерозија језика, укидање приватности, тотална зависност о технологији” (Вучковић 2012: 205).

²⁰„Komunikativno delovanje suštinski teži ka uspostavljanju ljudskih odnosa koji su nadahnuti istinom, pravедношћу i verodostojношћу. Ljudi, razume se, koriste reči da bi zadovoljili želju, ali za Habermasa to nije istinska komunikacija. Ljudi zapravo komuniciraju samo onda kad prevashodno brinu oko toga da budu shvaćeni” (Koković 2007: 20). У друштву у коме је укинута основа за постојање толерантног и здравог дијалога, у коме је став замијенио знање, настаје плодотворно тло за ширење антиинтелектуализма. Стога је важно развити способност заузимања различитих тачака гледишта и превасходно проблематизовати властиту идеолошку позицију.

БИБЛИОГРАФИЈА

Штампане монографске публикације

- Bumbić, Tijana, Janjić, Stefan. 2018. *Vodič kroz medijsku pismenost: Digitalni pogon u školskoj klupi*. Novi Sad: Novosadska novinarska škola.
- Jovanović, Đokica. 2002. *Parodija tragičnog: kič kao konstituens političke i kulturne ideologije*. Kosovska Mitrovica: Filozofski fakultet. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju. Niš: Istraživačko-analitički centar.
- Koković, Dragan. 2007. *Društvo i medijski izazovi: uvod u sociologiju masovnih komunikacija*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Vuksanović, Divna. 2008. *Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika*. Beograd: Čigoja štampa, FDU, Institut za pozorište, radio i televiziju.

Антологије и збирке, чланак из зборника

- Božilović, N. i Petković, J. 2015. *Masovna kultura, komunikacija i medijska manipulacija*, u: *Državnost, demokratizacija i kultura mira* (ur. B. Dimitrijević). Zbornik radova. Niš: Filozofski fakultet, str. 181-197.
- Živković, Milica. 2012. *To a New World of Gods and Monsters. Posthumanizam – kritičko-teorijski pravac za novi milenijum*. Nauka i savremeni univerzitet. Zbornik radova. Niš: Filozofski fakultet, str. 34-46.

Чланак из часописа

- Вучковић, Жељко. 2012. *Кликтање и мишљење: култура књиге и читања у ери интернета*, *Култура полиса*, бр. 18, год. IX, стр. 197-211.
- Љајић Х. С. 2019. *Психологија масе и медији*, УЗДАНИЦА, XVI/2, стр. 117-126.
- Crnogorac, Zvezdana. 2008. *Štampana knjiga u globalnom informacionom društvu*, *CM*, br. 8, g. 3, str. 73-85.
- Labaš, Mihovilović. 2011. *Masovni mediji i semiotika popularne kulture*, *KROATOLOGIJA* 21, str. 95-122.
- Lazić, Miroslav. 2011. *Da li nas Gugl zaista zaglupljuje*, *CM*, br. 20. g. 6., str. 73-96.
- Maširević, Ljubomir. 2010. *Mediji i postmoderna stvarnost*, *Sociologija*, LII, br. 2, 127-140.
- Milenković, Vesna. 2008. *Etički kodeksi međunarodnih novinarskih organizacija i udruženja*, *CM*, broj 6. g. 3, str. 131-145.
- Milivojević, Snježana. 2017. *Šta je novo u novim medijima*, *REČ*-87-33, str.159.
- Stamenković, Slađana. 2012. *Medijska pismenost kao neophodan uslov razumevanja novih medija*, *Kultura*, br. 135, str. 65-78.

Преводи

- Džajls, Dejvid. 2011. *Psihologija medija*, prev. Jelena Vidić, Sonja Banjac. Beograd: *Clio*.
- Kloskovska, Antonjina. 1985. *Masovna kultura*, prev. Radoslav Đokić. Novi Sad: Matica srpska.
- Manović, Lev. 2015. *Jezik novih medija*, prev. Aleksandar Luj Todorović. Beograd: *Clio*.

Poter, Džejms. 2011. *Medijska pismenost*, prev. Đorđe Trajković. Beograd: *Clio*.

Tjurou, Džozef. 2012. *Mediji danas. Uvod u masovne komunikacije*, prev. Aleksandar Luj Todorović. Beograd: *Clio*.

Прилог са интернета

<https://www.media.ba/bs/novinarstvo/da-li-smo-u-velikoj-palanci-ili-u-globalnom-selu>(6. 7. 2020).

Milana Gajović

MEDIA LITERACY AND DIGITAL (NEW) MEDIAS IN POSTHUMAN ERA

Summary

Digital media is developing at high speed and represents an important mediator between an individual and the overall reality. Overwhelmed by the superabundance of information, it is becoming even harder for an individual to discover genuinely valid and grounded content in order to establish the foundation of his identity. A lot of invalid and inaccurate information in the postmodern era which emphasises the term post-truth favours the loss of faith in 'grandiose narratives' (Lyotard). Relativization of all the ideologies and bases on which the idea of humanism was found ever since the Age of Enlightenment has led to post-humanist erasure of borders between humans, animals and machines. Hybrid identity within which firmly established biological and cultural frames do not exist, in addition to the abundance of information, contribute to disorientation of an individual who may find their stronghold through developing media, information and reading literacy, in order to become genuinely developed person with grounded attitudes.

Key words: digital medias, postumanism, media literacy, information literacy, reading literacy

УДК [7.01 : 004] : 069.53

ПОСЕТИЛАЦ ИЛИ КОРИСНИК ВИРТУЕЛНОГ МУЗЕЈА?

Милена Јокановић

Универзитет у Београду, Филозофски факултет
milena.jokanovic@f.bg.ac.rs

Сажетак

Нови медији и технолошки развој утичу на све аспекте друштва, па и на перцепцију генерација дигиталних урођеника, те на њихов суживот у физичком и виртуелном простору. Прилагођавајући се потребама публике, и музеји заузимају просторе на мрежи све чешће нудећи виртуелне обиласке изложби и различите онлајн садржаје на својим сајтовима и друштвеним мрежама. Време пандемије узроковане новим корона вирусом додатно наглашава потребу за садржајима које можемо пратити из својих кућа, са екрана, те и музеји брже улазе у ток дигиталне трансформације. Управо ова ситуација доводи до све више истраживања успешности онлајн музејских садржаја, односно питања да ли су потребе виртуелне публике задовољене истима, те ко је заправо ова публика, да ли очекује садржаје другачије од оних у зградама музеја, колико времена ће провести лутајући кроз виртуелни музеј, те да ли је и како треба ангажовати. У овом раду тежићемо да отворимо бар нека од мноштва питања која се односе на истраживање публике виртуелног музеја.

Кључне речи: публика виртуелног музеја, потребе, корисник, посетилац, партиципација, ко-креација, трансмедијални музеј.

Музејска институција, тековина модерног доба све до данас се развија тежећи да одговори на потребе савременог друштва, прошири поља и просторе свог деловања, редефинише сопствене приоритете, а у складу са променама односа према знању, слици света и системима вредности. Од збирки које су биле отворене за мали број одабраних посетилаца, музејске институције временом постају све отвореније, позивајући ширу публику у прво време да посети музеј, а затим и да активније реагује на изложене поставке, учествује у разговору, евалуацији, па чак и креирању садржаја. Најзад, од затворених, *тешких* грађевина у којима су предмети нагомилани како би посматрач тихо могао да лута кроз одаје и подстакне свој ум на откривање света, дивљење творевинама човека, али и природе – музеји временом постају центри дискусије, читави паркови, прозрачне модернистичке грађевине или веб места. У овим трансформацијама константно се поставља питање: за кога настају музејски садржаји, односно ко је публика којој одређену поруку музеј као медиј жели да пренесе?

Променом простора, односно медија комуникације, мења се и начин саопштавања поруке, али неретко и потенцијална публика којој би иста требало да буде намењена. Нови медији улазе у зграде музеја како би колекција била другачије, савременије

интерпретирана а посетиоци подстакнути на интерактивност. Оно што је нама у контексту овог рада ипак још интересантније јесте чињеница да сама музејска институција улази у нове медије, односно дигитални простор. С једне стране, музеји који постоје и у физичком окружењу своје презентације постављају онлајн, некада креирају читаве паралелне програме намењене новим дигиталним колекцијама и поставкама само у својим виртуелним просторима, док с друге стране, настаје све више искључиво виртуелних музеја који ни немају своје физичке пандане. Управо овај феномен подстиче питања начина излагања, складиштења, сакупљања, те питања потреба публике и схватања различитих (онлајн) посетилаца у данашњем глобалном и умреженом свету. Чак и колекције музеја који постоје ван веба, садрже нематеријалне музејске објекте попут интернет домена, уметничких дела насталих искључиво за дигитално окружење. Док су истраживања публике која физички одлази у музеје већ уобичајена и мање или више редовна активност свих музејских институција, последњих година све су значајнија питања како истраживати публику која је иза екрана, која лута искључиво виртуелним просторима музеја.

1. МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА ВИРТУЕЛНЕ МУЗЕЈСКЕ ПУБЛИКЕ

Наталија Гринчева (Natalia Grincheva) 2018. године наводи методе истраживања музејске публике која посећује садржаје на веб мрежи. Три кључна метода када је истраживање виртуелних посетилаца у питању, према овој ауторки јесу: квантитативни, бихевиорални и квалитативни приступ. Квантитативни метод односи се на статистике посећености одређеном сајту и указује на број посетилаца онлајн садржају, као и њихову демографску и географску подељеност. На основу ове анализе може се утврдити социодемографски профил и разумети ко су виртуелни посетиоци, одакле су и које сегменте популације представљају. Бихевиорална анализа, с друге стране, нуди увиде у то шта људи раде онлајн и на који начин интерреагују са понуђеним садржајем. Овај истраживачки метод ослања се на кретања посетилаца по виртуелном простору (стазе, кликове) и њихову међусобну комуникацију у оквиру онлајн садржаја. Квалитативни метод најзад тежи да објасни активности посетилаца на мрежи откривањем њихових мотивација, интересовања и преференција. Овај метод захтева не само комплексно посматрање појединачних виртуелних посетилаца већ и много детаљније истраживање заједница на мрежи. Обично је засновано на посматрању и интервјуисању кључних група како би се добила свеобухватнија и реалистичнија објашњења о томе шта су интересовања и мотивације посетилаца, шта дефинише њихове преференције и како тачно они перципирају садржај и онлајн поруке. Сва три метода су комплементарна и нуде увиде у различите али међусобно испреплитане перспективе.

Најранија истраживања виртуелних посетилаца била су заснована на квантитативној анализи, односно сакупљању броја посета сајту музеја, те информација о полу, годишту, породичном и друштвеном статусу, занимању и месту становања. Са развојем интернета, овакви подаци постајали су аутоматски генерисани, те је у много музеја евалуација онлајн публике у великој мери била заснована на сакупљању и анализи статистика које показују јединствене посетиоце сајта током одређеног периода, као и веб демографске податке о њима. Савремени музеји константно прате, сакупљају податке у извештајима на дневном, месечном, недељном и годишњем нивоу, како би евалуирали своје активности на мрежи. Због тога у професионалном музејском свету, фактор укључивања публике веома често се разуме као део квантитативних података попут броја посета, посетилаца и времена које корисник проведе на сајту музеја. Допуну овим подацима чини и онлајн мапирање које се често користи како би се пратиле стазе којима се посетиоци крећу на веб сајтовима и како би се сакупили статистички подаци. На пример: број јединствених посетилаца одређеној страни, време проведено на тој страни, и посебна путања претраживања стране. Ови подаци показују интересовања посетилаца за онлајн садржаје и најпопуларније или пак најмање популарне веб стране, галерије и блог постове. Подаци указују менаџерима музеја и кустосима како је садржај који је представљен онлајн релевантан за интересовања посетилаца и њихове потребе и колико брзо и лако онлајн посетиоци могу да га нађу. Тако мапе показују најинтересантније и најмање интересантне делове онлајн изложби према времену које је проведено на сајту и броју људи који су пратили сличне путање.¹

Ипак, можда кључно питање јесте које су потребе онлајн публике, те какве емоционалне реакције подстичу садржаји којима публика приступа посредством својих екрана и како истраживати ова питања. Наиме, на мрежи је најмање оних активних критичара понуђених и креатора нових, а знатно више пасивних конзумента садржаја. Док говори о хијерархији у партиципативном музеју, Нина Симон (Nina Simon) ће препознати четири важна типа понашања онлајн публике и то: намеру, односно иницијални стадијум укључености публике заснован на посетама музејском сајту или просторима на друштвеним мрежама. Други, напреднији ниво укључености, подразумева партиципацију, дефинисану као узимање активне улоге у онлајн активностима музеја коментарисањем, лајковањем, дељењем или додавањем садржаја. Још виши ниво укључености је интеракција, односно заснивање веза са другим виртуелним посетиоцима и креирање неке врсте онлајн заједнице око музеја. Најзад, највиши ниво

¹ N. Grincheva, *Researching Online Museums: Digital Methods to Study Virtual Visitors*, in: *Research Methods for the Digital Humanities*, (2018), Lewis Levenberg, Tai Neilson, David Rheams (eds.), Cham, Switzerland: Palgrave, Macmillan, pp. 103–128.

укључености публике је утицај који се односи на промотивне активности у које се онлајн посетиоци укључују делећи музејске садржаје у оквиру сопствених медијских простора.²

Да је истраживање публике у оквиру дигиталних простора веома значајан аспект данашњег функционисања музеја, говори и настанак посебне гране етнографских студија, дигиталне етнографије која жели да истражи културу онлајн заједница. Она од истраживача захтева да урони у виртуелну културу и живот онлајн посетилаца како би посматрао њихове интеракције и комуникације.

2. ВИРТУЕЛНА МУЗЕЈСКА ПУБЛИКА У ВРЕМЕ ПАНДЕМИЈЕ

Време пандемије услед новог корона вируса током 2020. године и пратећих мера затварања музеја и препорука за физичком дистанцом и изолацијом грађана, отворило је многа питања, односно боље речено, додатно је нагласило постојеће проблеме и кризу музејске институције. Желећи да задрже своју публику и када су им врата за посете затворена, те да наставе да развијају своје програме, многи музеји определили су се за креирање 3Д виртуелних тура. Када говоримо о виртуелним турама и садржајима музеја, значајан је податак да музејска публика од самог настанка и развоја виртуелних тура па до данас, дакле, пре, те током пандемије и ограниченог кретања, готово да није заинтересована за овакве садржаје. Наиме, Михаел Алексис (Michael Alexis), директор маркетинга организације *Мјузиум хак* (Museum Hack) претраживао је тренд посете виртуелним турама музеја у свету током марта и априла 2020. године, у време највеће затворености становништва услед јаког интензитета пандемије изазване корона вирусом у том тренутку у Европи, делу Азије и Северној Америци. Велики број новонаправљених или јаче промовисаних онлајн садржаја које су нудили готово сви светски музеји услед закључаних врата својих зграда и препорука за физичку изолацију грађана, у први мах су привукли пажњу публике која је из својих кућа у огромном броју конзумирала ове садржаје. Ипак, како Гугл Тренд (Google Trend) показује, виртуелне музејске туре биле су популарне четири дана током марта 2020. године, а затим је нагло опало интересовање публике за ове садржаје иако су музеји и даље били закључани а публика у својим кућама.³ Оваква статистика отвара многа питања. Нека од њих свакако тичу се потреба публике, односно њене перцепције, те начина на који су виртуелне туре прављене и питања да ли оне користе потенцијале дигиталног простора или само копирају устаљене моделе поставке. Такође,

² N. Simon, (2010), *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California: Museum 20.

³ M. Alexis, (2020), "People Don't Want Virtual Museum Tours; Do This Instead", April 30, 2020, July 15, 2020, <https://museumhack.com/virtual-museum-tour-trends/>

питања усамљености посетиоца који кроз галеријске просторе и музејске колекције не хода сусрећући друге, већ сам, кликћући, јесу кључна, али не и немогућа за превазићи с обзиром на могућности размене у оквиру нових технологија и подстицање међусобне комуникације публике. Ипак, потребно је првенствено осврнути се на то ко је публика виртуелног музеја.

Документ који су кустоси и запослени у музејима из целог света заједно попуњавали током првих месеци још увек актуелне пандемије и размишљања о томе какве садржаје у виртуелном простору и коме да нуде, те какве су реакције публике на исте, указује да је потреба за истраживањем и сегментацијом музејске публике која не долази нужно у просторе музеја веома изражена.⁴ Наиме, свакако додатно наглашена актуелним околностима, детаљнија истраживања потреба посетилаца виртуелних музејских простора данас су неопходна. Чак, док неки музеји постоје само у виртуелном простору, неке институције изложбама које пласирају онлајн презентују уметност нових медија врло често не правећи пандан овој изложби у својим физичким галеријама. Такође, публика виртуелних простора је много шира него публика одређеног локалног музеја, ма колико да је та институција посећена годишње. Оваква ситуација свакако доводи у питање који се садржаји и на који начин комуницирају, какве су социоекономске и културолошке разлике посетилаца дигиталног музејског простора, какве су разлике у образовању ових посетилаца, те каква је пажња некога ко се креће кроз виртуелне просторе.

Ипак, вратимо се најпре поменутом документу и сегментацији онлајн публике и њеним (емоционалним) потребама у време пандемије проузроковане новим корона вирусом. Публика је дакле подељена на: оне који уз помоћ онлајн садржаја испуњавају време, траже могућности за учење и забаву, те стицање нових вештина; родитеље који траже начине да својој деци у кући квалитетно испуне време, те да по могућству не буду они ти који морају константно да раде са децом; учитеље и њихове ученике који подучавају од кућа и користе ове садржаје као замену за примере које би давали у физичком простору; универзитетске професоре који подучавају онлајн па користе и видео и аудио садржаје за учење и почетак дискусије са својим студентима; оне који уче када год имају времена; уплашене и људе под стресом који се уз ове садржаје релаксирају, али и сазнају о различитим историјским епидемијама и другим релевантним питањима која им могу помоћи да превазиђу своје страхове; запослене у музеју који прате могућности напредовања, односно опстанка музеја, донаторе који желе да помогну; локалну заједницу која доприноси својим музејима делећи садржаје о предметима које треба колекционирати током кризе те касније интерпретирати; оне који раде од куће и код којих се могу

⁴ “Who are our COVID audience segments based on emotional need?”, отворен Гугл документ слан музејским радницима у целом свету током априла 2020. и попуњаван партиципативним методом.

пратити устаљени термини прављења пауза и посета виртуелним турама.⁵ Оваква сегментација публице указује да је управо затвореност изложбених простора проузроковала конзумирање садржаја које музеји нуде на мрежи, али да је веома мало оне публице која би и независно од оваквих околности редовно приступала дигиталним садржајима музеја креираним онако како их данас можемо углавном наћи. У различитим анкетама, публика се изјашњава да од музејских садржаја током пандемије жели да добије наду и да психолошки буде боље, да побегне од тренутних проблема бар мало, да садржај у виртуелном простору на неки начин контекстуализује пандемију и понуди одговоре на питања, да добије могућност социјалног повезивања са другима упркос физичком дистанцирању. Оно што публику највише привлачи јесу краћи забавни садржаји попут игрица и слагалица, откривање функционисања музеја *иза кулиса*, лаких задатака које треба обавити и поделити са хаштагом, порука које су визуелно лепо обликоване и оптимистичне.

Пример добре праксе пројекта музеја у Србији током пандемије и затворености, а у контексту ових истраживања јесте активност Музеја Југославије: #YUDOM, у оквиру ширег пројекта усмереног ка функционисању Музеја на интернету названог „Остани у музеју“. Наиме, када је на пролеће 2020. године проглашено ванредно стање у читавој земљи, а и у региону, кустоси ове институције почели су да постављају различите каталоге изложби онлајн, пишу кратке наративе о предметима из колекције које су уз фотографије постављали на своје званичне стране на друштвеним мрежама, али су покренули и креирање својеврсне партиципативне виртуелне изложбе позивајући кориснике Инстаграма (Instagram) и Фејсбука (Facebook) да поделе фотографије неких од предмета из свог дома, а из времена Југославије и означи их хаштагом: #YUDOM. За акцију YUDOM и сам Музеј издвојио је групу атрактивних предмета, углавном из своје богате техничке збирке, које су кустоси делили са музејског профила упоредо са фотографијама које пристижу од публице уз личне наративе.⁶ Успешност ове акције свакако показује преко шест стотина постова из читавог региона, као и новински чланци и блог текстови који говоре о овој иницијативи као значајној за повезивање и коришћење југословенског наратива у сврху наглашавања заједничких вредности. Иако кроз призму југоносталгије, ова иницијатива успела је да у правом смислу представи садржај који настаје кроз ко-креацију кустоса и публице, те да ангажује ширу, виртуелну публику музеја која није нужно посетилац физичког простора ове институције. Изложба је резултовала и каталогом који је доступан на сајту Музеја Југославије⁷. Оно

⁵ Ibid.

⁶ M. Zec, Intervju sa kustoskinjom Muzeja Jugoslavije Sarom Sopić: „Od kućnih predmeta do izložbenih eksponata“, 14. april 2020, 17. jul 2020, <https://www.oblakoder.org.rs/od-kucnih-predmeta-do-izlozbenih-eksponata/>

⁷ #Yudom: virtuelna participativna izložba Muzeja Jugoslavije, (2020), 15. Jul 2020, <https://www.muzej-jugoslavije.org/wp-content/uploads/2020/06/YUDOM-e-book.pdf>

на шта је пројекат такође указао јесте изузетна визуелна сензибилисаност учесника у пројекту, а на основу кадрирања фотографија, креирања јасних визуелних порука сликом, те добре усаглашености фотографија са текстуалним описом – кратким наративом испод.

На чињеницу да постоји потреба за визуелно комплексним изразом и инволвирањем публике у креирање садржаја, бар код млађих генерација дигиталних урођеника, указује још један пројекат реализован у Србији током пандемије. Наиме, након што је Гети институт (Getty Institute) марта 2020. године покренуо иницијативу рекреирања уметничких дела уз помоћ предмета које сваки посетилац може пронаћи у својој кући, многи светски музеји позвали су публику да се придружи овој активности и подели своје рекреације познатих ликовних дела. У оквиру предмета Музеологија на Одељењу за историју уметности Филозофског факултета у Београду, студенти су се придружили овој активности на иницијативу професора Николе Крстовића, а рекреирајући већином дела из збирке Народног музеја у Београду. Изузетно добро визуелно обликоване рекреације и веома комплексне композиције тела, предмета и пажљиво бираних позадина, као и промишљено и духовито контекстуализована у садашњи тренутак, дела указују на визуелну писменост и велику заинтересованост и посвећеност креатора ових садржаја, каква није могла бити запажена на општем нивоу пре неколико генерација. Студентска вежба је тако резултовала својеврсном виртуелном изложбом насталом методом ко-креације и партиципацијом публике. Стога је, иако позив за уметничку рекреацију није дошао од ове институције, Народни музеј пренео резултате активности кроз своје званичне канале комуникације, као и неколико медија.⁸

На питање зашто су углавном „лаки“, краћи и забавни садржаји жељени, психолози дају одговор да током стресног периода наша пажња краће траје, док је изолација повећала ослањање на друштвене мреже које овакве садржаје преносе. Ипак, независно од пандемије, садржаји у дигиталном простору, студије показују, морају бити краћи, што не значи нужно да су сажетији и једноставнији за конзумацију, већ упућује на чињеницу да је перцепција у оквиру овог простора другачија. Ово питање свакако и даље изазива веома опречна мишљења. Тако, током недавног предавања музеолога Александра Дебона (Alexander Debono) у оквиру Мреже европских музејских организација (Network of European Museum Organisations – NEMO)⁹, у чет преписци током говора на ову тему, један од учесника се осврнуо на тврдњу Роја Бредбурија (Roy Bradbury), америчког писца који још 1953. године у дистопијском роману

⁸ <https://www.facebook.com/narodnimuzej/posts/10157172571424646>

⁹ А. Debono, (2020), "Museum Lives in Post – Pandemia", Webinar, May 5th, 2020, <https://www.ne-mo.org/news/article/nemo/now-online-nemo-webinar-museum-lives-in-post-pandemia.html>

„Фаренхајт 451“ наводи да живимо у свету у којем се култура сумира све више и више док не постане нула. Потпуно супротно, сложила бих се и са ставом поменутог Дебона који сматра да дигитално окружење може понудити изузетно комплексне садржаје, те да време које се уз њих проводи не сугерише нужно и слојевитост пренесених информација.¹⁰ Такође, испитивања показују да они релативно малобројни редовни посетиоци музеја у онлајн садржајима и током пандемије, а и независно од исте, од виртуелних музејских тура очекују искуства високог квалитета која су аутентична. Ово значи да треба добро преиспитати тренутне потребе публике (услед друштвене ситуације али и услед брзог развоја технологије), а не само препаквати старе садржаје у нове медије.

Дакле, одговор на питање зашто публика није у великој мери заинтересована за онлајн садржаје, односно виртуелне туре које музејске институције нуде, можемо пронаћи у два различита аспекта: неприлагођености садржаја и начина функционисања саме институције дигиталном простору у којем се пласира, као и неприпремљености институције да омогући публици активно учешће у креирању садржаја.

3. КА ТРАНСМЕДИЈАЛНОМ МУЗЕЈУ И ПАРТИЦИПАЦИЈИ

Док нови медији нуде апликације за телефоне и друге уређаје који нам омогућавају просторе проширене стварности (Augmented Reality), а наочаре за виртуелну стварност (Virtual Reality) нас потпуно измештају из тренутног простора, чак и у нашем телу изазивајући осећај нестабилности, делује ипак да виртуелне туре не користе потенцијале дигиталног окружења, већ према устаљеним моделима традиционалног уређења изложбе и линеарне перцепције посматрача само премештају садржаје из физичког у виртуелни простор. Тако, пишући о обиласку виртуелног музеја, односно музеја на интернету, Лијана Мактевиш (Liana Mastavisch) ће закључити: „Динамичко кретање није део искуства које музеји виртуелне реалности нуде посетиоцима. Корисници интернета се не крећу кроз виртуелне одаје него заузимају фиксне позиције у центру галерија. Зидови ових галерија се окрећу, стварајући илузију да стабилан посматрач окреће главу да би претражио тродимензионалан простор.“¹¹ Иако технологија изузетно брзо напредује те данас, након што смо били сведоци ПокемонГо игре, и овај аспект статичности који ауτροка наглашава може лако бити превазиђен, чињеница је да се појам *виртуелног* музеја и даље односи на сајбер музеј, односно галерију у дигиталном простору која прати

¹⁰ А. Debono, (2020), “Museums Calling Harry Potter and Convergence Culture”, May 18th, 2020, July 20th, 2020, <https://medium.com/the-neo-humanist-museum/museums-calling-harry-potter-832eb9ad164f>

¹¹ Л. Мактевиш, (2013), Обилазак виртуелног музеја: уметност и доживљај уметности онлајн, у: *Нова музејска теорија и пракса*, пр. Џенет Марстин, Београд: Clío, стр. 283.

све принципе класичне експографије. „Иако посетиоци могу да се преместе на другу фиксну позицију, они су ограничени технолошким, а не физичким баријерама. Доступне су само оне посматрачке позиције које су осмислили дизајнери софтвера. Посетиочев доживљај могућности кретања је ограничен зато што је у виртуелним галеријама стварност дефинисана искључиво у визуелним категоријама. Виртуелним посматрачима се нуди ограничено телесно искуство, где се наглашава визуелна и повремено аудитивна перцепција.“¹² Управо (не)ослањање на перцепцију какву човек има још од модерног доба а која се дигиталном трансформацијом такође мења постајући трансмедиијална и одступајући од линеарности, можда јесте кључ за креирање виртуелног музеја који ће одговорити на потребе нове публике, дигиталних урођеника.

Идеју о трансмедиијалним наративима Хенри Џенкинс је дефинисао као процес у којем се интегрални елементи фикције систематски распршују у више канала како би створили јединствено забавно искуство. У идеалном случају, сваки медиј даје свој јединствени допринос развоју приче. Појавом сваког новог медија настајао је и нов начин организације наратива, а приповедање је увек зависило од технологије и нарацијских специфичности одређеног медија.¹³ Дигитално окружење нам пак по први пут омогућава да све ове различите наративе повезујемо и лако „скачемо“ са једног на други. „Стога би се могло замислити да би будуће технологије складиштења, претраживања и сортирања (...) могле креирати нове наративне форме. Ову потенцијалну врсту наратива Томас Елсесер (Thomas Elsaeser) назива наративом базе података (database narrative) који представља другачији систем од свих досадашњих у приповедању, низању и повезивању информација у причама. Трансмедиијални наративи дакле захтевају степен приповедне контроле који тренутно ни један медиј својим уникатним системом не може да досегне.“¹⁴ Оно што овакви садржаји такође неретко подразумевају јесте и трансактивно мишљење, односно ко-креација садржаја, те, у контексту музеја, веће укључивање публике у креирање садржаја, виши степен партиципативности.

Истраживањем партиципације из више различитих перспектива, укључујући и студије медија и историје уметности, Џени Кид (Jenny Kidd) уочава веома велике разноликости ове праксе те стога и предлаже модел трансмедиијалног музеја. Када размишља шта партиципација значи у оквиру контекста веб 2.0 технологија и дигиталне културе, она наводи комплексност као суштину ове нове парадигме, парадигме која је у константном стању флукса – протока.¹⁵ И енглеска музеолошкиња Она

¹² Исто, стр. 284.

¹³ H. Jenkins, (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press.

¹⁴ A. Milovanović (2019), *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Filmski centar Srbije, str. 107.

¹⁵ J. Kidd, (2014), *Museums in the New Mediascape: Transmedia, Participation, Ethics*, London: Aschgate.

Марфи (Oonagh Murphy) на овом трагу сматра дигиталну партиципацију активним укључивањем уз помоћ медијације дигиталним технологијама. Чин креирања дигиталног садржаја стога према овој ауторки треба суштински да буде садржај креиран кроз позив на учешће, заједнички садржај кустоса и посетилаца.¹⁶ И Рут Батлер (Ruth Butler) и Ерика Лерер (Erica Lehrer) ће најзад позвати на дигитално партиципативно курирање садржаја јер, како сматрају, оно би представљало иновативнију, демократичнију и публици знантно примамљивију активност од већ често присутног партиципативног колекционирања.¹⁷ Ипак, „Екосистем нових медија је немерљиво комплекснији од оног у којем је већина нас одрасла и којим је била условљена. Комплексност је нешто што смо традиционално покушавали да игноришемо или контролишемо. Како порицање и контрола више нису опције, морамо прихватити изазов. Посебно, морамо обратити пажњу на то како комплексан систем функционише, те како наше организације морају да се преобликују како би могле да се носе са комплексности која им се сада супротставља“¹⁸, наглашава Нотон (Naughton) говорећи о новомедијском екосистему који захтева организациону и институционалну промену.

У складу са овим организационим и институционалним променама и развојем нових медија и технологија, упутно је размишљати и о промени терминологије која се односи на музејску публику, односно конзументе дигиталних музејских садржаја. Тако неки музеји размишљајући о својој публици у дигиталном простору исту називају корисницима, активним учесницима у конзумирању али и стварању садржаја заједно са кустосима, а не пасивним посетиоцима, што прави значајну разлику. Ипак, да би почели да се односе према својој публици као према корисницима и равноправним креаторима садржаја, ови музеји морали су и да уложе у дигитално описмењавање целокупног тима запослених. Јер, како Вајсберг објашњава важност дигиталних вештина за музеј: „То је више од обичне обуке. Музејско особље мора бити одговорно и отворено за заједничке праксе и разумевања шта значи бити технички обучен у музејском раду. Дигитална писменост је културолошки помак, а не само знати како користити пар програма. То је оно што ће дигиталним одељењима и запосленима технолошког особља омогућити да своје време посвете још неким невероватним пројектима које само они могу реализовати, а не искључиво пружању подршке својим колегама. Боље техничке вештине у музеју доводе до бољег радног окружења за све.“¹⁹

¹⁶ O. Murphy, Rethinking Participatory Practice in a Web 2.0 World

¹⁷ R. Butler, E. Lehrer, Curatorial Dreaming in the Age of COVID-19, in: *Museums and Equity in Times of Crisis*, May, 4th 2020, July 17th 2020, <https://www.aam-us.org/2020/05/04/curatorial-dreaming-in-the-age-of-covid-19/>

¹⁸ J. Naughton, (2012). *What you really need to know about the internet*. London: Quercus, p. 5

¹⁹ Према: L. Paterson, "Transforming a museum through product management", February 1, 2017, July 17, 2020, <https://mw17.mwconf.org/paper/transforming-a-museum-through-product-management/?fbclid=IwAR3c2FGsQt4MRnv200M-BqzywWFSi6YLUFYaL8sjK5NJt8NX8--tj9096UY>

Размишљајући о потребама музејске публике у оквиру дигиталног окружења, током овог рада тежили смо да наведемо узроке проблема незаинтересованости публике за одређене виртуелне садржаје, али и потенцијале које нови медији нуде најзад упућујући на трансформацију читаве музејске институције. Увидели смо да се устаљени начини организације музејске институције као и постојећи модели експографије углавном пуко примењују на дигитални простор, без дубљег проницања у могућности овог новог окружења. Стога би се кључне промене могле кретати ка креирању трансмедиијалних музејских наратива, односу према публици као према ко-креаторима садржаја и активним корисницима, те дигиталном описмењавању свих запослених. Једино системски рад са целокупним музејским тимом може оставити простора за развој нових, иновативних виртуелних садржаја, те за задовољавање потреба публике на мрежи. Најзад, кључно је питање да ли ће до дигиталне трансформације, када је пласирање садржаја од стране музеја у питању, доћи ипак тек када младе генерације дигиталних урођеника преузму кормило у овим институцијама.

ЛИТЕРАТУРА

- Alexis, M. 2020. People Don't Want Virtual Museum Tours; Do This Instead, *Museum Hack*, Dostupno na: <https://museumhack.com/virtual-museum-tour-trends/> [15. 07. 2020]
- Butler, R. Lehrer, 2020. E. Curatorial Dreaming in the Age of COVID-19, in: *Museums and Equity in Times of Crisis*, Dostupno na: <https://www.aam-us.org/2020/05/04/curatorial-dreaming-in-the-age-of-covid-19/> [17. 07. 2020.]
- Grincheva, Nathalia. 2018. Researching Online Museums: Digital Methods to Study Virtual Visitors, in: *Research Methods for the Digital Humanities*, (2018), Lewis Levenberg, Tai Neilson, David Rheams (eds.), Cham, Switzerland: Palgrave, Macmilian, 103-128.
- Debono, Alexander .2020. Museum Lives in Post – Pandemia, Webinar, May 5th, 2020, <https://www.ne-mo.org/news/article/nemo/now-online-nemo-webinar-museum-lives-in-post-pandemia.html> [05. 05. 2020]
- Debono, Alexander. 2020, Museums Calling Harry Potter and Convergence Culture, *Medium*, Dostupno na: <https://medium.com/the-neo-humanist-museum/museums-calling-harry-potter-832eb9ad164f>, [20. 12. 2020]
- Zec, M. 2020. Intervju sa kustoskinjom Muzeja Jugoslavije Sarom Sopić: „Od kućnih predmeta do izložbenih eksponata“, 14. april 2020, Dostupno na: <https://www.oblakoder.org.rs/od-kucnih-predmeta-do-izlozbenih-eksponata/> [17.12.2020]
- Jenkins, Henry. 2006. *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York and London: New York University Press.
- Kidd, Jenny, 2014. *Museums in the New Mediascape: Transmedia, Participation, Ethics*, London: Aschgate.
- Мактевиш, Лиана. 2013. Обилазак виртуелног музеја: уметност и доживљај уметности онлајн, *Нова музејска теорија и пракса*, пр. Џенет Марстин, Београд: Clio.
- Milovanović, Aleksandra. 2019. *Ka novim medijima: transmedijalni narativi između filma i televizije*, Beograd: Fakultet dramskih umetnosti i Filmski centar Srbije.
- Murphy, Oanagh. 2016. Rethinking Participatory Practice in a Web 2.0 World, *Museum Participation: New Directions for Audience Collaboration*. Edinburgh: Museums Etc.
- Naughton, John. 2012. *What you really need to know about the internet*. London: Quercus.
- Paterson, L. “Transforming a museum through product management“, Dostupno na: <https://mw17.mwconf.org/paper/transforming-a-museum-through-product-management/?fbclid=IwAR3c2FGsQt4MRnv200M-BqzywWFSi6YLUFyaL8sjK5NJt8NX8-tj9096UY> [20.12.2020]
- Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*, Santa Cruz, California: Museum 20.
- “Who are our COVID audience segments based on emotional need?“, отворен Гугл документ слан музејским радницима у целом свету током априла 2020. и попуњаван партиципативним методом
- #Yudom: *virtuelna participativna izložba Muzeja Jugoslavije*, (2020), 15. Jul 2020, <https://www.muzej-jugoslavije.org/wp-content/uploads/2020/06/YUDOM-e-book.pdf>

Milena Jokanović

VISITOR OR USER OF THE VIRTUAL MUSEUM?

Summary

New media and technological development affect all aspects of society, including the perception of the digital born generation and their coexistence in physical and virtual space. Adapting to the needs of its audience, museums are taking up online spaces and offer virtual tours and various online content on their websites and social networks. The time of the pandemic caused by the new Corona virus and recommendations for physical distancing and isolation additionally emphasize the need for content that we can follow from our homes, from our personal screens. Consequently, museums are entering the course of digital transformation much faster than predicted. This situation leads to many issues considering the success of online museum content and the needs of the virtual audience: who this audience really is, whether they expect content different from those in museum buildings, how much time they will spend wandering through the virtual museum, whether and how should the audience be engaged, what are the recent examples of the good practices in Serbia. In this paper, we strive to open at least some of the many questions related to the research of the audience of the virtual museum. Finally, we discuss on the potentials of the digital space, the transmedia museum, audience participation and co-creation between curators and visitors as sustainable principles for museum transformation in the future.

Key words: virtual museum audience, needs, user, visitor, participation, co-creation, trans-media museum

UDK 792.09+159.963.3:004 Tesla. N

ТЕСЛИНЕ МЕНТАЛНЕ СЛИКЕ У ХОЛОГРАМСКОЈ ПРЕДСТАВИ

Шандор Ф. Шетало

Академија уметности, Нови Сад, Република Србија
s.f.e.s.saca@gmail.com

Сажетак

Никола Тесла је о својим необичним визуализацијама писао у аутобиографској књизи *Моји изуми*. У детињству му се дешавало да се изговорена именица материјализује пред његовим очима. Он би касније на часовима математике уместо да пише на табли испред себе пројектовао математичку операцију, која га је водила до решења задатка. Тесла је временом закључио да се његова мисао или изговорена именица рефлексно визуализује на ретини његових очију. Геније из Смиљана би скоро сваке ноћи у сновима путовао у надреалне градове и тамо склапао пријатељства са људима, који су му, по његовим речима, били исто толико драги као они из стварног живота и нимало блеђи у својој појави. Иако је најмање два пута давао интервју пред филмском камером, не постоји ниједан архивски снимак на ком је Тесла. Путем холограмске технологије могле би се дочарати Теслине менталне представе, чији би део свакако био и Он, моделован по узору на његове фотографије.

Кључне речи: Никола Тесла, холограмска представа, менталне слике, снови, ментална путовања.

1. АНАЛИЗА И СИНТЕЗА ИДЕЈЕ О ХОЛОГРАМСКОЈ ПРЕДСТАВИ ТЕСЛИНИХ МЕНТАЛНИХ СЛИКА

Савремена аудио-визуелна технологија пружа широк спектар могућности за нове видове представљања занимљивих догађаја из живота Николе Тесле, проналазача и научника, који је својим открићима са краја XIX и почетка XX века одредио цивилизацијске токове XX и XXI века. Такав вид подсећања на историјске тренутке из Теслиног живота била је и 4Д пројекција „Теслиног времеплова“, која је 2016. одушевила публику у Београду, Новом Саду и Нишу. Овај мултимедијални пројекат је, у реализацији Компаније Телекома Србије, што директно, са лица места, што индиректно, путем интернета, пратило више од пола милиона људи.

Имајући у виду да ниједан Теслин снимак није доступан јавности (као да их нема, као да Тесла никад није сниман филмском камером, а јесте) сматрам да је дошло време за Теслино оживљавање посредством холограмске представе. У њој би најважнији драмски елементи биле Теслине менталне слике.

Тема коју обухвата наслов овог научног рада иницирана је следећим садржајима: Теслине менталне слике, Теслини архивски филмски снимци, Луцидни снови, Холограми.

1.1. Теслине менталне слике

Научни рад под насловом *Теслине менталне слике у холограмској представи* инспирисан је следећим одломцима из Теслине аутобиографске књиге *Моји изуми*:

1. Патио сам од чудне бољке коју је изазивала појава слика, врло често праћена јаким блесковима светлости, који су ми замућивали виђење стварних предмета и ометали мисао и дело. Биле су то слике предмета и призора које сам заиста видео, никада оних које сам замишљао. Када би ми неко нешто рекао, појавила би се жива слика предмета који је та реч означавала и понекад нисам могао јасно да разликујем да ли је то што сам видео стварно или није. То је у мени стварало велику nelaгодност и изазивало неспокојство. Ниједан од студената психологије и физиологије, које сам питао за мишљење, није могао успешно да објасни ову појаву. Изгледа да су они били јединствени у свом ставу, мада сам ја вероватно био предодређен за то, пошто сам знао да је и мој брат имао слична искуства (Тесла, 2011: 4).
2. Да бисте имали представу о мојим недаћама, замислите да сам некад био на сахрани или у некој нервно напетом ситуацији. Потом, одједном неочекивано у тишини ноћи, жива слика тог догађаја би ми се наметнула и остала упорно пред мојим очима, упркос свим мојим напорима да је одагнам. Понекад би чак остајала тако постојана у простору иако сам могао руком да прођем кроз њу. Ако је моје објашњење исправно, требало би да је могуће приказати на платну и учинити видљивим слике било ког предмета који човек замисли. Такав напредак би изазвао корените промене у свим људским односима. Уверен сам да ће се такво чудо остварити у будућности. Могу још да додам да сам много времена посветио решавању тога проблема (Тесла, 2011: 4).



Слика 1. Новински чланак о Теслиној идеји о пројектовању људских мисли, објављен у „Канзас Сити журнал посту“

3. (...) инстинктивно сам кренуо да правим излете изван граница малога света који сам познавао и угледао сам нове призоре. Они су у почетку били нејасни и неразговетни и нестајали би када бих покушао да се на њих концентришем, али мало-помало сам успео да их усталим; постајали су јаснији и одређенији и коначно су попримали изглед ствари онаквих какве јесу. Убрзо сам открио да је моја најбоља утеха била да једноставно идем даље у својим визијама стичући утиске све време, па сам тако почео да путујем, наравно – у својој машини. Сваке ноћи (а понекад и дању), када сам био сам, ја бих се отиснуо на пут – видео бих нова места, градове и земље, живео бих тамо, сусретао се са људима, склапао пријатељства и познанства и ма колико то било невероватно, чињеница је да су они били за мене исто тако драги као и они из стварног живота и нимало блеђи у својој појави (Тесла, 2011: 5).

1.2. Теслини архивски филмски снимци

Званично, не постоји ниједан Теслин филмски снимак. Приличан број научних филмова је снимљен о Теслином животу али његов архивски снимак ни у једном од њих није приказан. Следе одломци из књиге *Механичка трансформација покрета у филмском стваралаштву* и *Чаробњак, живот и време Николе Тесле*, који говоре о томе да је Тесла у неколико наврата сниман филмском камером:

1. У горе поменутој књизи *Чаробњак, живот и време Николе Тесле*, коју је написао Марк Џ. Сајфер (Marc J. Seifer), описани су тренуци са прославе Теслиног 79. рођендана у којима се спомиње и присуство филмских камера (не једне, већ више њих). Опис у Сајферовој књизи је у ствари цитат из дневног листа *Њујорк тајмс* (The New York Times) објављеног 11. јула 1935. године: „Пред филмским камерама, угостивши око 30 представника штампе на ручку за сладокусце... г. Тесла је сео у чело стола. Једући нешто мало хлеба са топлим млеком, које је подгрејао у малом кувалу на столу, чаробњак је говорио док су се новинари наслађивали“ (Сајфер, 2012: 453). Међутим, ови снимци су нестали, никада нису приказани широј јавности. Теме интервјуа који је Никола Тесла том приликом дао (ауторизовани део је садржан на 22 куцане стране, а неауторизовани на 28), биле су Ајнштајнова (Einstein) теорија релативитета, Теслина теорија атома и материје, космички зраци и развој човечанства (Шетало, 2015: 10).
2. Постоји и информација о томе да је чувени монтажер, редитељ, теоретичар филма и професор Естетике филма на Универзитету у Јужној Калифорнији (University of Southern California – USC School of Cinematic Arts) Славко Воркапић 1933. године четири сата разговарао са Николом Теслом и да је тај разговор снимљен филмском камером (Шетало, 2015: 13).

3. Да је Никола Тесла сниман филмском камером приликом уручења *Ордена белог лава I класе*, који му је доделила Влада Чехословачке, сведочи фотографија на којој је забележен овај свечани чин. На њој је све окупано у светлу, све бљешти. Чему јака светлост ако уручење није снимано филмском камером? (Шетало, 2015: 165)



Слика 2. Министар Владимир Хурбан предаје Орден белог лава Николи Тесли

Разлоге склањања Теслиних архивских снимака од очију јавности објаснио сам у књизи *Механичка трансформација покрета у филмском стваралаштву* следећим речима: „Случај је обавијен велом тајне. Моћ филма... Теслин визуелни и фонетски утицај... Никола Тесла као симбол другачије, продуктивне, научне мисли... Тесла у покрету као инспирација... Теслин глас као инспирација... доживљај Николе Тесле као живог човека посредством филмског платна, екрана... какав би то био утицај на нове генерације... али, све је скривено... баш све, до последњег снимка“ (Шетало, 2015: 9).

1.3. Теслини луцидни снови

Из књиге *Преглед развоја луцидног сањања* коју је написао Пол Тули (Paul Tholey) за ову прилику ћу издвојити следеће редове:

У намери да стекнемо увид у своје психолошке проблеме и решимо их, много је важније да се повежемо са симболичким светом на начин који нам омогућује луцидна свесност и тако освојимо већу слободу акције. Као што се можемо повезати с физичком реалношћу у будном стању, путем сензорно-моторног фидбек система, имамо могућност да предуземо акцију у психолошкој реалности луцидних снова, захваљујући реципрочним односима између симболичких

догађаја и психолошких процеса који су скривени иза њих (Тули, 2002: 5).

Свет снова је, заправо, појавни свет. Али, пошто мање зависи од чулне стимулације, догађаји могу “испарити”, што није могуће приликом нормалног опажања у будном стању. Такви необични догађаји су ми омогућили да препознам стање сањања (Тули, 2002: 6).

(...) искусио сам свој први луцидни сан. Знао сам да сањам пошто сам видео тетку за коју сам знао да је мртва већ извесно време. Пошто у то време нисам био упознат с овим феноменом, у почетку сам био фасциниран овим новим искуством. Међутим, касније ме је преполовило осећање клаустрофобије зато што нисам знао како ћу и хоћу ли уопште бити у стању да изађем из тог света снова. На крају сам се пробудио тако што сам зуррио у један цвет у сну све док се цвет и читаво његово окружење нису замутили (Тули, 2002: 6).

За време луцидног сневања понекад можемо свесно произвести опажајне феномене који се у потпуности разликују од опажања у будном стању – на пример, панорамско видно поље које се простире 360 степени у хоризонталној и вертикалној равни. Генерално, то се појављује само када је дрим-его у асоматском стању или стању одвојености од тела (дисембодиед). Такође смо успели у намерном побеђивању гравитације и успоравању или убрзавању времена, користећи различите технике (Тули, 2002: 9).

У области логичког мишљења открили смо да је дрим-его способан да решава задатке множења двоцифрених бројева. Осим тога, неки субјекти су били способни да реше логичке проблеме с којима нису имали успеха пре него што су заспали (Тули, 2002: 10).

Дрим-его и будни его такође се осећају симултано. На пример, тело из сна постепено бледи (као на филму), док будно тело постаје све јасније. Такође се доживљава осећај да тело из сна постепено клизи у будно тело, посебно за време сна о летењу. Када се доживи его налик облаку или его одвојен од тела, он такође често клизне у будно тело (Тули, 2002: 14).

Тесла је у књизи *Моји изуми* писао о својим сличним искуствима, само без навођења формулације луцидни сан: „Сваке ноћи (а понекад и дању), када сам био сам, ја бих се отиснуо на пут – видео бих нова места, градове и земље,

живео бих тамо, сусретао се са људима, склапао пријатељства и познанства и ма колико то било невероватно, чињеница је да су они били за мене исто тако драги као и они из стварног живота и нимало блеђи у својој појави“ (Тесла, 2011: 8). За Теслу се не зна да ли је до неких својих открића стигао у луцидним сновима јер о томе не постоји никакво писано сведочанство. Ако се узме у обзир да су своју научну или уметничку инспирацију у луцидним сновима проналазили Томас Алва Едисон (Thomas Alva Edison), Алберт Ајнштајн (Albert Einstein), Пол Мекартни (Paul McCartney) за песму *Yesterday*, Кристофер Нолан (Christopher Nolan) за филм *Почетак* (*Inception*) снимљен 2010. и други, не сме се искључити могућност да је и Никола Тесла до неких од својих открића или барем решења, такође и идеја, стизао путем својих луцидних снова. У овом контексту, следећа информација је од кључног значаја. Када му је Кетрин Џонсон саветовала да би се после напорног рада требао мало одморити Тесла јој је одговорио: „Свестан сам да сам потпуно исцрпљен, али опет не могу да престанем да радим. Ти моји експерименти су толико важни, толико леви, толико фасцинантни, да једва успевам да се одвојим од њих да би јео, а када покушам да спавам, непрестано размишљам о њима“ (Сајфер, 2012: 150). На основу ових редова закључујем да је Тесла преоптерећен својим експериментима неке од њих настављао у виду мисаоних опита у својим луцидним сновима.

Сан је у Теслином животу имао још једну, сасвим другачију, чак супротну, улогу. Он је 1906. године у раздобљу своје материјалне пропасти, самим тим и тешке емоционалне кризе, бежећи у потпуну самоћу, имао једно сасвим другачије сањалачко искуство. О томе сведоче и следећи редови из књиге *Чаробњак, време и живот Николе Тесле*. Умирујући своју патњу, Тесла се препустио друштву почетком 1907. У склопу своје терапије, самотњак би се крадомице укрцавао у ноћни воз за Ворденклиф. Тамо, у просторијама Чаробњака, балкански геније би прикопчао високофреквентни апарат на своју главу и тако пуштао злокобне таласе умирујуће електричне енергије кроз мозак. Пуштао сам (150.000 волти)... себи кроз главу, рекао је Тесла за Њујорк тајмс, и нисам губио свест, али сам увек, без изузетка, нешто касније падао у летаргичан сан (Сајфер, 2012: 348). (Извори летаргичног сна могу бити стрес, нпр. изазван жестоком свађом или губитком вољене особе, такође и хистерија, као и општа исцрпљеност; током летаргичног сна све функције су успорене, како дисање, тако и метаболизам, притисак је веома низак а откуцаји срца смањени на 2-3 у минути.)

1.3. Свет холограма

Идеја о холограму се везује за име Дениса Габора (Габор Денеш (мађ. Gábor Dénes)). Он је 1947. године описао принцип холографије, за шта је 1971.

добио Нобелову награду. Када је 1961. пронађен ласер, идеја о холограму поново је постала актуелна. Што се филма тиче, прво филмско остварење у којем се појављује холограм је *Логаново бекство* (Logan's Run, 1976, Мајкл Андерсон (Michael Anderson)), а већ наредне године у филму *Ратови звезда* (Star Wars) Џорџа Лукаса (George Lucas) холограм принцезе Лејле (Leia) се обратио Скајвокеру (Skywalker).

У наставку ћу побројати теме о холограмским моделима које су подстакле моју идеју о холограмској представи Теслиних менталних слика:

– Холограми појединих великих светских звезда, које више нису међу живима, од 2012. године појављују се пред публиком, и то овим хронолошким редом: Елвис Присли (Elvis Presley) 2008. године, Тупак Шакур (Tupac Shakur) 2012. године, Мајкл Џексон (Michael Jackson) 2014. године, Рој Орбинсон (Roy Orbison) 2018. године, Марија Калас (Maria Callas) 2019. године, Френк Запа (Frank Zappa) 2019. године, Витни Хјустон (Whitney Houston) 2020. године.

– Холограми су заменили и поједине политичаре на предизборним и партијским скуповима. Тако је Дамодардас Нарендра Моди (Damodardas Narendra Modi) 2012. године већину својих говора током изборне кампање реализовао посредством холограма. Његових 46 говора реемитовано је у виду холограмске представе широм Индије на чак 1.450 митинга. Тајип Реџеп Ердоган (Recep Tayyip Erdoğan) се 2014. године присталицама странке *Правде и развоја* обратио посредством свог холограма високог 10 метара.

– Године 1987. на годишњем сусрету Удружења за проучавање снова одржаном у Вашингтон Д. Ц. физичар Фред Ален Волф одржао је говор у којем је тврдио да холографски модел објашњава свесне снове (енгл. lucid dreams – необично живи снови у којима сањач схвата да је будан). Волф верује да су такви снови, у ствари, посете паралелним световима, те да ће нам холографски модел коначно допустити развитак „физике свести“, која ће нам омогућити свеобухватнија истраживања тих нивоа постојања у другим димензијама (Тули, 2002: 2).

2. РЕФЕРЕНЦИЈАЛНИ ПРИМЕРИ ЗА ХОЛОГРАМСКУ ПРЕДСТАВУ ТЕСЛИНИХ МЕНТАЛНИХ СЛИКА

2.1. Теслино дигитално оживљавање

Теслино дигитално оживљавање можемо извести на основу његових фотографија и на основу тога како су га описали његови савременици. Наравно, све би било неупоредиво лакше да постоје Теслини архивски снимци (који

су доступни јавности).

На срећу, Теслиних фотографија има довољно за моделовање његовог холограмског лика. Најраније Теслине фотографије у Сједињеним Америчким Државама урађене су у студију Сарони (Sarony), чији је власник у почетку био Наполеон Сарони, а касније његов син Ото (Otto). У овом студију су се – што само говори о његовом реномеу – фотографисали и Ала Назимова (Alla Nazimova – руска и америчка глумица, писац сценарија и продуцент), Сара Бернар (Sarah Bernhardt – глумица), Агнес Етел (Agnes Ethel – глумица), Елен Тери (Ellen Terry – глумица), Мери Андерсон (Mary Anderson – глумица), Лилиен Расел (Lillian Russell – глумица), Марк Твен (Marck Twain – писац), Томас Моран (Thomas Moran – сликар), Алберт Бирстад (Albert Bierstadt – сликар), Оскар Вајлд (Oscar Wilde – књижевник), Вилијам Текумсе Шерман (William Tecumseh Sherman – командант армије од 1869. до 1883. године), Џејмс Ханекер (James Huneker – музички, књижевни и позоришни критичар, такође и писац) итд.

Николу Теслу су, што се његовог кретања, покрета и мимике тиче, такође и утиска који је остављао на присутне, његови пријатељи и сарадници овако описали:

Џон О’Нил (новинар и Теслин биограф): „Чак и када је пролазио поред милиона људи у Њујорку, изгледао је као личност из бајке која као да је припадала далекој будућности или као да нам је дошла из мистичног царства богова; јер он је изгледао као да су у њему помешани Јупитер или Тор, који баца муње; Ајакс, који пркоси Јупитеровим громовима; Прометеј, који претвара енергију у електрицитет да би га разнео по целој земљи; Аурора, која пали небо као да је земаљска електрична лампа; Ормузд, који ствара сунце у обичној цеви; Херкул који потреса земљу својим електричним осцилатором; Меркур, који повезује огромне просторе око нас својим таласима без жица; и Хермес, који је удахнуо електричну душу у Земљу те јој било бије од пола до пола” (О’Нил, 2015: 7, 8).

Амерички новелиста (аутор 12 књига) и журналиста Џулијан Хавторн (Julian Hawthorne): „Угледах високог, витког, младог човека дугачких прстију и руку, чији су помало успорени покрети прикривали изванредну снагу мишића. Лице му је било овално, широко код слепоочница, а снажно око усана и браде. Имао је дугуљасте очи на којима су се капци ретко посве отворили, па би изгледао као да хода у сну привучен призорима који осталим смртницима остају скривени. И смешак му је био полагаан, као да се буди усред стварности и у њој налази нешто шаљиво. Узгред би одисао љубазношћу и пријатношћу које су се готово граничиле

са женственошћу, а испод свега би се налазила једноставност и нетакнутост детета... Имао је густу и таласасту смеђу косу, плаве очи и нежну кожу..." (Чејни, 2013: 121).

Да је Никола Тесла заиста остављао снажан утисак на присутне потврдио је и Честер Френклин (Chester Franklin) у тексту објављеном 22. августа 1897. године у часопису *Ситизен* (Citizen), написавши да нема човека који Теслу може погледати, а да не осети његову снагу. Он затим каже да Тесла има високо смештене кости лица словенског типа, а да његове упале плаве очи знају зажарити као ужарене кугле, додајући у наставку: „Изгледало је као да су они чудновати светлосни бљескови које изводи помоћу својих инструмената испаљени из њих. Глава му је дугуљаста облика, а брада врло шиљаста... кад проговори, приморани сте слушати га. Можда и не знате о чему говори, али ипак вас очарава... Сјајно говори енглески језик, онако како га говоре високо образовани странци, без нагласка и врло јасно... А једнако тако добро говори још осам других језика“. (Чејни, 2013: 121)

Дороти Еф. Скеррит (Drothy F. Skerrit) – Теслина секретарица: „Чинило се као да његове упале, челично сиве, нежне, а ипак продорне очи, смештене под стрчећим обрвама, успевају прочитати ваше најскривеније мисли... лице му је зрачило нечим готово натприродним... његов нежни полусмешак и углађеност одмах би одавали особине центлмена, укореењене у његовој души“ (Чејни, 2013: 123).

Никола Тесла би се захваљујући овим подацима и фотографијама на којима је он уз студиозан рад могао дигитално оживети у холограмској представи.

2.2. Урезивање менталних слика у стварни простор: откриће обртног магнетног поља и одласци у хол станице Гранд централ

Никола Тесла је напамет знао пасусе из:

- *Евгенија Оњегина*, Александра Сергејевича Пушкина;
- *Божанствене комедије*, Дантеа Алигијерија (Durante degli Alighieri);
- *Хамлета*, Вилијама Шекспира (William Shakespeare);
- *Путовања Чајлда Харолда*, Џорџа Гордона Бајрона (George Gordon Byron);
- *Фауста*, Јохана Волфганга фон Гетеа (Johann Wolfgang von Goethe);
- *Горског вијенца*; Петра Петровића Његоша и др.

Познато је да је Никола Тесла до открића обртног магнетног поља стигао

тако што га је залазак сунца подсетио на чувени одломак из Гетеовог драмског спева *Фауст*: „Док сам изговарао ове надахњујуће речи, синула ми је идеја, и у тренутку сам открио истину. Штапом сам нацртао дијаграм у песку, који је мој пратилац савршено схватио и који сам шест година касније изложио у свом говору у Америчком институту електроинжењера. Сlike, које сам видео, биле су чудесно оштре и јасне и имале чврстину метала или камена, у толикој мери да сам му рекао: „Погледај мој мотор. Пази како ћу сад да га покренем у супротном смеру.“ Не могу да опишем своја осећања. Да је Пигмалион видео своју статуу како оживљава, не би могао бити потресенији. Хиљаду тајни природе, на које сам могао да набасам, дао бих за ову једну тајну, коју сам од ње отео, упркос свим чудима и опасностима по свој опстанак“ (Тесла, 2011: 24).

Теслин пут би до сазнања о обртном магнетном пољу вероватно био другачији, много другачији и дужи, да није знао напамет стихове из драмског спева *Фауст*. Из ове констатације произилази закључак да је његово изненадно рађање идеје о обртном магнетном пољу уз помоћ одломка из *Фауста* било уметнички чин. Ову сцену можемо видети у филму *Тајна Николе Тесле* (1980, режија: Крсто Папић, Теслу је играо Петар Божовић) и у четвртој епизоди серије *Никола Тесла* (1977, режија: Едуард Галић, главна улога: Раде Шербечија). Оно што недостаје у овим сценама јесу тренуци Теслиног маштовитог надахнућа, који су описани у претходном пасусу.

Због свега наведеног у редовима из Теслине књиге *Моји изуми*, тренуци открића обртног магнетног поља сасвим сигурно би деловали веома узбудљиво у холограмској представи Теслиних менталних слика.

За холограмско представљање Теслине перцепције околине урезивањем менталних слика у приказ који се налази испред њега, погодан је и следећи пример из Сајферове књиге. „Често би напуштао свој апартамент у Волдорфу да би се касно ноћу прошетао улицама и размишљао. Омиљени кутак му је био колосални хол у станици Гранд централ. Тамо, у уснулој капели, у четири ујутро, могао је да прати ехо својих усамљених мисли по тунелима у којима су били паркирани возови или изнад и око величанствених мермерних степеница, које су гледале на пространи део за путнике и ка небу, према звезданом своду на којем су била осликана сазвежђа и одговарајућа митска божанства. То је било његово велико место за консултовање са Пегазом или Хераклом, Девицом, Кентауром, Близанцима, Хидром или Орионом. Можда ће му Аргус (брод) дати идеју“ (Сајфер 2012: 361).

2.3. Теслини луцидни снови: сусрет са давно преминулим Марком Твенем

Никола Тесла је у књизи *Моји изуми* овако описао технику уласка у луцидни сан: „Када затворим очи, ја неизбежно прво видим уједначену врло тамну,

плаву позадину као што је небо у ведрим ноћима без звезда. Кроз неколико секунди ова позадина се прожме великим бројем светлуцавих зелених мрља, распоређених у неколико слојева који полако иду према мени. Онда се са десне стране појављује дивна слика два скупа паралелних густих линија која су међусобно управна и у свим бојама, а преовлађују зеленожути и златни тонови. Одмах затим линије постају светлије и цео простор бива присут тацкицама трептећег светла. Слика се полако креће кроз видно поље и за десетак секунди нестаје на левој страни, остављајући за собом прилично непријатну и тупу сиву позадину, која врло брзо уступа место таласастом мору облака, који као да покушавају да се уобличе у живи лик. Чудно је да не могу да замислим лик у том сивилу све док не стигнем у другу фазу. Сваки пут, пре него што заспим, слике људи и предмета пролазе ми испред очију. Када их угледам, знам да ћу ускоро утонати у сан. Уколико их нема и одбијају да дођу, знам да ћу провести бесану ноћ“ (Тесла, 2011: 8).

За визуализацију Теслиног луцидног сна путем холограмске представе намеће се следећи догађај из његовог живота.

Никола Тесла је пред крај свог живота (преминуо је 7. јануара 1943. године), како је то написао његов пријатељ и биограф Џон О’Нил у књизи *Ненадмашни геније – живот Николе Тесле*, имао један натприродни доживљај. Он је једног јутра свом куриру уручио коверат који је требало да однесе на адресу *Јужна пета авенија 35, Њујорк*, и тамо преда Самјуелу Клеменсу. Кериган се, међутим, брзо вратио у хотел Њујоркер и саопштио Тесли да та адреса више не постоји. Чувши то, Тесла се изнервирао, и љутито одговорио куриру Керигану да је Самјуел Клеменс чувени књижевник, који своја дела објављује под псеудонимом Марк Твен, и да га није тешко пронаћи. Кериган је потом све испричао директору хотела, који му је зачуђено рекао да је Твен умро пре тридесет година. Кериган се вратио у Теслину собу и поновио му директорове речи. Чувши то, Тесла се ужасно разљутио и овако одговорио куриру Керигану: „Не усуђуј се да ми говориш да је Марк Твен умро. Он је синоћ био код мене у соби. Седео је ту, на тој столици и разговарао са мном читав сат. Налази се у новчаним неприликама и потребна му је моја помоћ“. (Адреса на којој је курир Кериган требало да преда омот Марку Твену била је у ствари адреса Теслине прве лабораторије.) (О’Нил, 2015: 254, 255.) Тесла је на крају рекао дечаку (куриру) да задржи новац ако не може да га испоручи Марку Твену. (Сајфер, 2012: 477)

Овај Теслин сусрет са Марком Твенем није био никакав натприродни догађај, како је то у књизи *Ненадмашни геније – живот Николе Тесле* написао Џон О’Нил, већ његов **луцидан сан**, погодан за холограмску представу, за филмичну холограмску представу. Наиме, луцидни снови и филм као медиј

прилично су слични. У њима се, како је већ написано у овом научном раду под насловом *Луцидни снови*, панорамско видно поље простире 360 степени у хоризонталној и вертикалној равни, што значи да је могућа промена тачке гледишта (и свих параметара кадра), затим, у луцидним сновима могуће је како успорити, тако и убрзати и зауставити време, надмашити гравитацију и избледети и замутити слику, и још много тога.

ЗАКЉУЧАК

Холограмско представљање Теслиних менталних слика путем дигитализације у виду урезивања истих у окружење и пројектовања његових луцидних снова у 3Д простор има вишеструки значај:

1. Дигитално анимирање Теслине фигуре, чиме би се у недостатку његових архивских снимака симулирали његови покрети, од фацијалних, тј. најситнијих, до покрета трупа и екстремитета.
2. Културолошко обogaћивање институција које чувају и негују успомену на Николу Теслу: школе, факултети, музеји и друге институције.
3. Драматизација позоришних представа о Николи Тесли.

ЛИТЕРАТУРА

- Абрамовић, Велимир. 2014. *Еволуција свести човечанства*. Цетиње: Фондација Мирјана.
- Милинковић, Александар. 2007. *Теслине духовне мистерије*. Београд: Esotheria.
- Ratzlaff, John. 1984. *Tesla said*. Tesla book company, Millbrae, California.
- О'Нил, Џон. 2015. *Ненадмашни геније*, прев. Милорад Ванлић. Београд: Алгоритам.
- Сајфер, Џ. Марк. 2012. *Чаробњак, живот и време Николе Тесле*, прев. Маја Марковић, Александар Кавгић, Боба Ераковић, Игор Цвијановић. Нови Сад: Стилос.
- Тесла, Никола. 2011. *Моји изуми*, ЦД-РОМ, Београд: Антологија српске књижевности.
- Чејни, Маргарет. 2013. *Тесла човјек изван времена*, прев. Власта Михавец, Миљенко Загајшек. Загреб: Кратиш.
- Шетало, Шандор. 2015. *Механичка трансформација покрета у филмском стваралаштву*, Ниш: Нишки културни центар.

Šandor F. Šetalo

TESLA'S MENTAL IMAGES IN A HOLOGRAPHIC REPRESENTATION

Summary

Nikola Tesla wrote about his unusual visualisations in his autobiographical book "My Inventions". In his childhood it happened that the pronounced noun materialized in front of his eyes. Later on, on his math classes, he projected math operation instead of writing on the table, which led him to the solution of the task. In time he came to a conclusion that his thought or his pronounced nouns visualize reflexively in the retina of his eyes. The genius from Smiljan would travel in his dreams to unreal places nearly every night and made friendships there with people who were, by his words, beloved as those from his real life and not at all pale in their appearance. Although he gave an interview in front of the movie cameras at least two times, there's no an archive recording about Nikola Tesla. We could conjure up by holographic technology Tesla's mental representations. Surely, He would be the part of them modeled on his photographs.

Key words: Nikola Tesla, holographic representation, visualization, dreams, mental journeys.

УДК (7:004+78:004) : 654.191

DIGITALNE UMETNOSTI KROZ FOKUS RADIJA

Aleksandra S. Paladin

Fakultet savremenih umetnosti (FSU), Beograd, Republika Srbija
aleksandra.paladin@fsu.edu.rs

Sažetak

Digitalna umetnost danas je neodvojivi deo medija. Ona ne samo da menja svet u kome živimo, već modifikuje načine korišćenja izražajnih sredstava kojima mediji komuniciraju sa auditorijumom. U kontekstu pomenutog ovaj rad se bavi savremenim radijom, čija je digitalizacija bila jedan od važnih strateških ciljeva politike u oblasti telekomunikacija. Fokus rada usmeren je na različite forme digitalnih umetnosti koje oblikuju ovaj medij – od muzike, radio-drame i radiofonije, do dizajna zvuka, koji se danas prepoznaje kao digitalna umetnost sama za sebe.

Gljučne reči: digitalna umetnost, radio, muzika, književnost, radiofonija, dizajn zvuka.

1. INFORMACIONE TEHNOLOGIJE I NOVOMEDIJSKA UMETNOST

Informacione tehnologije, koje su svoj nagli tehnološki uspon doživele krajem 20. veka, imale su veliki uticaj na oblikovanje, stvaranje i nove koncepte prezentovanja umetničkih dela. Njihova upotreba odigrala je značajnu ulogu u razvoju umetničkih praksi koje danas tumačimo kroz različite vidove pojavnosti digitalnih umetnosti, sa kojima zajedno čine savremenu digitalnu kulturu. Spektar izražajnih sredstava koja je oblikuju inicirao je brojna naučna istraživanja, čiji je fokus usmeren ka analizi i tumačenju mogućnosti interaktivnosti koje se uspostavljaju između umetnosti i novih tehnologija. Novi svet koji obuhvata multimedije, telekomunikacije i različite vidove umrežavanja, kao i njihovo kombinovanje, rezultirao je umetničkim praksama koje pripadaju i različitim umetničkim estetikama. Taj novi tip umetnosti se u literaturi definiše kao „novomedijska umetnost”, pri čemu termin „novomedijska” ukazuje da je reč o umetnosti koja koristi nove medije, odnosno tehnologije, kao sredstava umetničkog izražavanja (Stojnić, 2017: 197). U tom smislu sagledavamo je i kao novu pojavnost u umetnosti, koja otvara mogućnost za drugačije načine njene prezentacije, kao što je, na primer, prepoznavanje netradicionalnih prostora kao adekvatnih za predstavljanje novih sadržaja umetnosti.¹ Internet i digitalne platforme postali su komunikatori između digitalne umetnosti i njene publike.

¹ Prezentacija digitalnih umetnosti omogućila je da umetnost bude predstavljena van muzeja, koncertnih dvorana, biblioteka i drugih tzv. tradicionalnih prostora. Fabričke hale, fasade zgrada, privatni stanovi, liftovi, holovi velikih korporacija itd. postali su postori u kojima različiti vidovi digitalne umetnosti dobijaju mogućnost da komuniciraju sa publikom. Takođe, digitalna umetnost omogućava da tradicionalni prostori za prezentaciju umetnosti, različitim izražajnim sredstvima digitalnih umetnosti, transformišu svoju primarnu namenu i prepoznaju se kao komunikativni za novu novomedijsku umetnost (na primer, hologramske projekcije u koncertnim dvoranama) (prim. A. P).

Pored postojanja novomedijske umetnosti, u savremenoj kulturi još uvek značajno mesto zauzimaju i tradicionalni oblici umetnosti, koji se modifikuju pod dejstvom digitalnih tehnologija (Todorović, 2017: 136). Iako takve promene tumačimo kao novu izražajnost postojećih umetničkih izraza, istorijski sagledano, ona se može pratiti još od tridesetih godina 20. veka, kada su umetnici, vodeći se različitim tehnološkim inovacijama svoga vremena, reagovali na njih, pronalazeći im upotrebnu vrednost kroz sopstveni stvaralački izraz (Gir, 2008: 18). Na osnovu toga se može zaključiti da digitalna umetnost nije nastala isključivo kao posledica novih tehnologija, već je proizašla iz stvaralačkog načina mišljenja umetnika, kao istorijski uslovljena pojava (Stojnić, 2017: 197), čiji je razvoj tekao u dva pravca – ka modernizaciji tradicionalnih umetničkih disciplina i definisanju smernica nove umetnosti, kojima je tehnologija ponudila nove izražajne alate.

Tehnološki razvoj koji je obeležio 20. vek nije imao uticaj samo na modifikovanje izražajnih sredstava umetnosti, a time i kulture, već se prepoznaje kao jedan od ključnih činilaca oblikovanja civilizacije, društvenih odnosa, ekonomije i drugih oblasti čovekovog življenja (Todorović, 2017: 13). Posebnu ulogu imao je u razvoju medija – od pronalaska radija i televizije, do njihovih savremenih, digitalnih verzija, te prepoznavanja interneta kao novomedijskog prostora koji pruža nebrojene mogućnosti za različite sadržaje umetnosti i njenog medijskog plasiranja. Računarska tehnologija imala je značajan uticaj na oblikovanje procesa produkcije i prezentacije medijskih sadržaja, te mnoge opšte definicije savremenih medija upotrebu hardvera i softvera prepoznaju kao osnovne alate digitalnih medija.

2. DEFINISANJE POJMA DIGITALNI MEDIJI

U funkciji ovog rada koji se bavi radijom kao medijem i njegovom funkcionalnošću u prezentaciji digitalne umetnosti, neophodno je ukazati na dvoznačnost sintagme *digitalni mediji*, u zavisnosti od toga da li se koristi u oblasti kulture ili u oblasti medija. U kontekstu kulture već smo je definisali kao sistem izražajnih alata (medija) umetnosti, koje je donela upotreba novih tehnologija. Kada govorimo o medijima, pojam označava one koji svoj programski sadržaj objavljuju, ili imaju i u ponudi, putem interneta ili digitalnih platformi savremenih uređaja. Time je stvorena nova „dimenzija/prostor/sfera” koja je promenila granice pojavnosti medija (Uzelac, 2008: 12), stvarajući virtuelni prostor koji je uveo nove koncepte i pomerio dosadašnje granice medijskog izražavanja. U tom smislu i sam tehnološki preobražaj radija pogrešno je tumačiti kao proces koji je od analognog radija stvorio digitalni. To je bio jedan od važnih strateških ciljeva politike u oblasti telekomunikacija, koji je podrazumevao prelazak na novi format signala za emitovanje, odnosno korišćenje DAB (Digital Audio

Broadcasting) tehnologije za emitovanje audio sadržaja.² Kako primećuje Martinoli, prelazak na savremene sisteme emitovanja signala omogućio je veću pouzdanost u radu emisione tehnike, ali i „premošćavanje ograničenja nastalih zbog pretrpanosti AM/FM opsega” (Martinoli, 2006: 129). Od digitalizacije prenosa informacije korisnici su dobili: bolji prijem radio signala, a time i bolji kvalitet prijemnog zvuka, ali je ona omogućila i formiranje digitalnih platformi koje slušaocima nude veći izbor i veću mobilnost programskih sadržaja, uz korišćenje različitih multimedijalnih servisa. Sam proces tehnološkog inoviranja podrazumevao je, pre svega, osavremenjavanje tehničkih režija snimanja i emitovanja, čime su se stvorili uslovi da se prema medijskim platformama pošalje digitalni radijski signal preko koga slušaoci mogu da prate program. Činjenica da se u proizvodnji programskog sadržaja koriste savremeni uređaji za snimanje, montažu, obradu, reprodukciju i prenos audio signala (softverski i hardverski procesori i snimači, reproduktori, IP kodeci i sl.) takođe je doprinela da se svim medijskim platformama isporučuje i digitalni signal programa. Međutim, on nije u potpunosti anulirao analogni signal. I danas se u praksi koristi mreža FM predajnika, koji programe emituju analognim signalom, iako se iz mastera radija, emisionoj tehnici, isporučuje digitalni signal, koji se nakon konvertovanja u analogni dalje šalje u mrežu FM predajnika. Osnovni razlog daljeg egzistiranja analognog signala je činjenica da značajan broj slušalaca ne poseduje digitalne prijemnike.³ U tom smislu analogni prenos audio signala trenutno predstavlja dualni režim rada, dok se čitav audio lanac, od emitera do konzumenta (slušaoca) ne digitalizuje (Šćepanović, 2021).⁴ Na osnovu pomenutog, u kontekstu ovog rada sintagmu *digitalni mediji* koristićemo da označimo radio čiji je proces produkcije i emitovanja programa u potpunosti digitalizovan, bez obzira na format signala koji stiže do krajnjeg korisnika.

3. INTERAKCIJA SAVREMENIH MEDIJA I DIGITALNIH UMETNIČKIH PRAKSI

Inovativnost, koju je u tehnološkom smislu donela digitalizacija radija, otvorila je prostor za istraživanja u pravcu sagledavanja interakcije između savremenih medija i različitih digitalnih umetničkih praksi. Korišćenje novih tehnologija u procesu emitovanja, ali i produkcije programskih sadržaja radija, postalo je kompatibilno sa različitim oblicima izražavanja novomedijske umetnosti. Taj odnos je uspostavljen na nivou upotrebe naprednih tehnologija, kao jednog od sredstava kojim nova umetnost komunicira sa konzumentima, odnosno kao moderne

² Danas se u praksi već koristi nova generacija DAB sistema – DAB+, koja predstavlja tehnološki poboljšanu verziju DAB-a (Šćepanović, 2021).

³ Do 2020. godine samo je Norveška u potpunosti isključila FM signal (Bojičić, 2021).

⁴ Interesantno je da i pored činjenice da značajan broj auditorijuma nema kod kuće digitalne prijemnike i radio sluša preko analognih uređaja, svi automobili novije generacije, na primer, imaju u sebi čak i DAB+ prijemnike za praćenje radio programa (Šćepanović, 2021).

tehničke potpore uz čiju pomoć mediji komuniciraju sa auditorijumom. Ta potpora ne podrazumeva samo korišćenje tehnologije novog vremena, već se ogleda i u upotrebi različitih softvera koji su neophodni da bi se realizovali novi koncepti umetnosti u novom digitalnom prostoru. Kako primećuje Stojnić taj „novi javni prostor” prepoznanje se kao „sajber-prostor”, odnosno novi „sloj realnosti” u okviru koga svoj umetnički oblik dobija digitalna umetnost (Stojnić, 2017: 198). U kontekstu savremenog radija možemo ga nazvati *digitalni etar*, sa ciljem da označi prostor kroz koji se emituje digitalni signal.⁵ U okviru njega svoju pojavnost mogu realizovati različiti vidovi digitalnih umetničkih praksi, koje koriste radio kao medij kroz koji komuniciraju sa auditorijumom.

Da bismo odgovorili na pitanje koje su forme digitalnih umetničkih praksi funkcionalne u produkciji radio programa, neophodno je ukazati na činjenicu da se mnogi tradicionalni oblici umetnosti danas realizuju i prezentuju pod značajnim uticajem modernih tehnologija. To se, možda, najtransparentnije može sagledati kroz produkciju muzike⁶ (korišćenje različitih softvera u procesu komponovanja muzike, upotreba savremene tehnologije u produkciji i postprodukciji muzike itd.), ali se sve veća upotrebna vrednost primećuje i u drugim oblastima umetnosti – književnosti (elektronske knjige, audio knjige itd.), pozorištu (multimedijalni rediteljski koncepti predstava), vizuelnim umetnostima (interaktivne slike i skulpture, fotografija, video, film itd.) i drugim. Njihova uloga u realizaciji projekata u oblasti umetnosti je različita – od korišćenja tehnologije kao tehničke potpore za nastanak nekog umetničkog dela (npr., upotreba kompjuterskih programa za pisanje nota za jednu kompoziciju ili pisanje knjige), preko omogućavanja novog kreativnog pristupa (u procesima obrade slike i zvuka), do prezentacije umetničkog dela (npr., hologrami). U tom smislu tradicionalni oblici umetnosti koja se plasira kroz digitalne medije ne mogu se *a priori* definisati kao digitalna umetnost, jer ona podrazumeva korišćenje različitih digitalnih alata u konačnom zaokruživanju i prezentovanju jednog umetničkog dela.

Primena digitalnih umetnosti u auditivnim medijima biće sagledana iz aspekta produkcije određenih programskih formata Radio Beograda, koji deluje u okviru javnog servisa Radio-televizije Srbije. Iako se u savremenoj literaturi on često pominje kao „tradicionalni” ili „stari” radio (Martinoli, 2011: 78), čime se implicira njegovo delimično emitovanje putem analognog signala, danas je ovaj medij, takoreći u potpunosti digitalizovan,⁷ s tim što se, prateći svetske

⁵ Pojam *etar* koristi se i kod analognog radija i definiše prostor kroz koji se prostiru elektromagnetni talasi, odnosno analogni radijski signal (Šćepanović, 2021).

⁶ Produkcija muzike se danas sagledava u širem kontekstu i podrazumeva celokupni proces od nastanka nekog dela, pa do njegovog plasiranja ka slušaocima. Taj produkcionni lanac može činiti jedan čovek, ali je to uglavnom deo timskog rada (prim A.P).

⁷ Pored emitovanja digitalnog signala i digitalnih kanala na različitim digitalnim platformama, DAB i

trendove bazirane na istraživanju auditorijuma, program, pored digitalnog signala, i dalje emituje i preko FM predajnika, analogno, kako bi bio dostupniji što širem krugu slušalaca.

3.1. Muzička umetnosti i književnost – nova digitalna pojavnost

Za program radija, čiji se sadržaji konzumiraju auditivno, najveću funkcionalnost ima umetnost koja se percipira čulom sluha, bez obzira na tehnologiju koja se koristi za njeno oblikovanje. U tom smislu programski je najfunkcionalnija muzika, koja i zauzima više od polovine vremena ukupno emitovanog programa (Paladin, 2016: 263–268). U svakodnevnoj praksi muzičku šemu programa radija čini muzika produkciono realizovana kao eksterna,⁸ zatim tzv. *live* snimci, koje na terenu snima Prenosna tehnika Radio Beograda (snimci muzičkih festivala različitih žanrova, koncerata različitih izvođača, ansambala i grupa, itd.), dok vlastita produkcija obuhvata samo oko 10% ukupnog muzičkog programa.⁹ Iako u ukupnoj minutaži emitovanog programa muzika koja se produkuje iz samih kapaciteta procentualno zauzima oko 20% ukupno emitovane muzike,¹⁰ ovaj postotak je programski veoma značajan i Radio Beogradu omogućava prepoznatljivu zvučnu boju muzičkog programa, po kojoj se svi njegovi programi razlikuju u odnosu na druge radio stanice, ali i međusobno.¹¹ Muzika produkovana savremenom tehnologijom, bez obzira da li je realizovana kao eksterna ili neki vid produkcije samog Radija, u potpunosti je kompatibilna sa digitalnim tehnološkim novinama emisionog lanca, koji predstavlja put od pripreme i emitovanja radijske poruke (govora, muzike i drugih programskih sadržaja) do krajnjih konzumenata, koji je slušaju preko zvučnika ili slušalica. Bilo da je snimljena savremenom tehnologijom ili je doživela naknadnu obradu u procesu masterovanja davno snimljenog analognog audio sadržaja, kako bi bila kompatibilna sa savremenim tendencijama emitovanja programa, ona i kao izražajno sredstvo radija, ali i kao umetnost, u potpunosti zadovoljava tehnološke kriterijume emitovanja digitalnog radija. Istovremeno,

DAB+ omogućavaju i korišćenje brojnih servisa. Među njima su, na primer, praćenje meteo podataka na putevima, u zavisnosti od kretanja automobila, brojni servisi koji se tiču bezbednosti u saobraćaju itd. (Bojičić, 2021).

⁸Muzička izdanja različitih izdavačkih kuća, samostalna izdanja izvođača, neobjavljeni profesionalni snimci različitih grupa i izvođača itd. (prim. A. P)

⁹Pod terminom „vlastita produkcija“ podrazumevaju se snimci koje realizuju ansambli Muzičke produkcije RTS (nekada RTB), a koji su trajno arhivirani u Zvučnom arhivu Radio Beograda ili su objavljeni na nosačima zvuka (PGP RTS). Zvučni arhiv je danas delimično digitalizovan, a trajni sačuvani snimci čuvaju se u digitalnoj bazi „Noa“ (prim. A.P)

¹⁰Podatak preuzet iz Dokumentacije Radio Beograda (prim. A.P).

¹¹Danas u okviru programa Radio Beograda deluju Prvi, Drugi i Treći program, kao i Beograd 202, koji se emituju analogno i digitalno. OD 2019. godine emituju se četiri digitalna kanala Rokenroler, Džuboks, Pletenica i Vrteška (prim. A. P).

„novi” radio,¹² sa boljim tehničkim mogućnostima u emitovanju, omogućava da muzika kao umetnost u što boljem kvalitetu zvuka dođe do slušalaca, čime se ostvaruje i međusobna komunikološka interakcija između tehnologije emitovanja programa i sadržaja koji se emituje, sa ciljem da oba predstavljaju zvučnu prepoznatljivost radija koji se sluša.

Pored muzike, specifičnu funkcionalnost u radijskom programu imaju različiti koncepti prezentacije sadržaja iz oblasti književnosti (čitanje odlomaka iz knjiga, prenos pesničkih večeri, gostovanja književnika i pesnika koji govore svoje stihove itd.), kao ostvarenja koja dobijaju sasvim drugačiju slušalačku spoznajnost. Ova umetnost se u praksi najčešće konzumira kao intimni čin (čitanje u sebi, u osami). Za razliku od toga, radijska interpretacija proze i poezije stimuliše sasvim druge receptore u mozgu slušalaca, jer se sadržaj percipira auditivno, što znači da je i doživljaj reinterpetiranog dela putem programa radija modifikovan u odnosu na to kada ga čitamo. Zato je i u savremenoj produkciji radijskog programa izuzetno važno da, pored pravilnog govora i izgovora, emitovani sadržaj bude adekvatno snimljen u odgovarajućim akustičkim uslovima, uz vođenje računa o kontinuitetu i dramaturgiji književnog dela. Arhivirani snimci, koji imaju smetnje u zvučnom zapisu, što zbog nesavršenstva audio opreme, što zbog neadekvatnog arhiviranja zvučnog materijala, moraju biti naknadno obrađeni, a njihov audio sadržaj modifikovan na način da se približi modernom zvuku koji pruža savremena tehnologija. Uspostavljanje komunikološke interakcije same umetnosti između komunikatora, u ovom slučaju radija (voditelja, spikera, gosta) i recipijenta, moguće je nesmetano ostvariti samo ukoliko ne postoje druge smetnje koje remete samu percepciju umetnosti.¹³ Kod emitovanja radijskog programa to se odnosi na loš kvalitet snimka, neadekvatnu obradu, smetnje u emitovanju ili prijemu radijskog signala, ali i na pogrešan odabir interpretatora književnih i pesničkih formi. Iako se u Zvučnom arhivu Radio Beograda danas nalazi veliki broj trajno arhiviranih snimaka na kojima se može čuti glas pisca ili pesnika koji čitaju svoja dela, često se dešava da njihova interpretacija, koja može biti emocionalno najautentičnija, ne ostvaruje komunikološku interakciju sa slušaocima, jer autor nema izgrađen govorni aparat koji može da iznese tekst (ne izgovara pravilno pojedine glasove, boja glasa ne odgovara sadržaju teksta, itd.). Zato se kod ovakvog tipa programa najčešće angažuju glumci koji čitaju tekst, osim u situacijama kada su, na primer,

¹² Sintagma „novi radio“ ovde se koristi kao sinonim za digitalni radio, na način kao što „stari“ i „tradicionalni“ imaju značenje „analogni radio“ (prim. A. P).

¹³ Sličan proces se odvija, na primer, u koncertnoj dvorani. Publika najčešće negoduje ukoliko neko razgovara za vreme izvođenja dela, jer svaki drugi čulni nadražaj remeti kontinuirani tok percepcije same umetnosti. Percepcija muzike i pozorišne umetnosti, kao tzv. vremenskih umetnosti, na primer, zahtevaju totalnu koncentraciju auditorijuma, jer u trenutku izvođenja ne postoji mogućnost da se konzument vrati i da ponovo čuje ili vidi ono što se dešava na sceni, i koriguje ili potvrdi svoj stav (prim. A. P).

književnik ili pesnik gosti emisije. U tom slučaju se njihova interpretacija više može tumačiti kao zvučna ilustracija teme emisije (npr., predstavljanja nove knjige), nego kao adekvatna prezentacija književne umetnosti putem medija.

Navedeni modeli programske funkcionalnosti muzike i književnosti u okviru programa radija jesu primeri tradicionalnih oblika umetnosti čija se pojavnost u medijima realizuje pod uticajem digitalnih tehnologija. U tom smislu možemo ih označiti kao specifične forme digitalnih umetničkih praksi koje tehnologiju koriste u cilju osavremenjavanja elemenata svoje izražajnosti (muzike i govora), čemu doprinosi kvalitet snimaka muzike i govora, montaže, obrade, postprodukcije, akustički uslovi u kome se oni snimaju i emituju, ali i mogućnost nesmetanog prijema audio signala. Ovakvim intervencijama podložne su samo umetnosti čija se izražajna sredstva primaju čulom sluha, za razliku od vizuelnih umetnosti koje nemaju komunikativnost sa radijskim auditorijumom. Međutim, ograničenje radija na auditivnu percepciju podstaklo je nastanak novih medijskih oblika koji svojim izražajnim sredstvima predstavljaju svojevrsnu zamenu za vizuelne umetnosti. To su radio-drama i dokumentarna radio-drama,¹⁴ kao forme tzv. *nevidljivog teatra*, čija izražajna sredstva kod slušalaca prodstiču procese subjektivnog doživljaja akustičkih stimulansa (govor, muzika, efekti) i omogućavaju im da ono što čuju, u svom krajnjem doživljaju, i vizuelizuju.

3.2. Radio-drama i eksperimentalne radiofonske forme

Pojava radio-drame nije novina savremenog doba. Vešana je za same početke radija kao medija. Sa njegovim tehnološkim razvojem modifikovao se i način nje-ne programske realizacije,¹⁵ koji je u potpunosti pratio i nove tendencije, sve do digitalnog doba, u kome osavremenjenje režije i studija, kao i kompleksni audio softveri, predstavljaju okruženje koje daje mogućnost korišćenja specifičnih alata kroz koje se izražava savremena radio-drama. Novi programi koji omogućavaju višekanalno snimanje i montažu, i kontinuirano zvučno, ali i vizuelno praćenje svih izražajnih elemenata kroz koje se gradi dramaturgija dela, doprineli su da se dramatisacija zvuka može kontrolisati na mikro nivou, da se zvuk može modifikovati u parcijalnim segmentima, da se korekcije mogu vršiti u najsitnijim jedinicama

¹⁴ „Dokumentarna radiofonijska forma se od radio-drame razlikuje po predlošku, koji nije literaran, već je podstaknut realnim događajima čiji su tragovi zabeleženi na nosaču zvuka. Dokumentarni oblik tako poseduje činjeničnu osnovu (dok radio-drama ima i literarnu), ostvarenu (najčešće) putem intervjua, montažom usaglašenu sa stvarnim ili mogućim“ (Čirić, 2012: 197).

¹⁵ Sve do pojave magnetofona, koji je omogućio masovno snimanje na trake i arhiviranje snimljenog materijala, radio-drame su uživo izvođene u radijskim programima. Prva radio-drama koja je emitovana na programu Radio Beograda bila je adaptacija narodne pesme *Dakon Stefan i dva anđela*, koja je izvedena 24. marta 1929. godine, prvog dana kada je Radio Beograd započeo svoje kontinuirano emitovanje programa (Jokić, 2004: 87).

vremena, odnosno da se na oblikovanju zvuka može intervenisati sve do završnog miksa, kao finalnog procesa u realizaciji jednog ovakvog oblika. Iako savremeni softveri pružaju mogućnost upotrebe različitih semplova koji mogu biti veštačka zamena za postizanje modifikacija zvučnog materijala koji se koristi za oblikovanje radio-drame, a dostupne su i bogate efektoteke sa najrazličitijim zvučnim efektima koji mogu biti dramaturški funkcionalni u njenoj realizaciji,¹⁶ kao najkarakterističnije izražajno sredstvo se ipak prepoznaje govor, odnosno glas glumaca, koji se snima u studiju. To je normativ tradicionalne dramske umetnosti koji se ne može zameniti semplovom ili digitalno pravljenim govorom, već se samo može digitalno modifikovati na način da se u konačnom slušanju postigne efekat promene boje, visine, dinamike ili tempa glasa.¹⁷ U tom smislu i radio-dramu kao medijski oblik možemo, s jedne strane, sagledavati kao formu tradicionalne umetnosti, koja se u procesu produkcije realizuje uz pomoć savremenih tehnologija, a sa druge strane i kao oblik digitalne umetničke prakse, koja polazi od tradicionalnog izražajnog sredstva (govora) i svoju nadgradnju dobija kroz upotrebu novih digitalnih alata.

Za razliku od radio-drame, kao samostalne, razvijaju se i eksperimentalne (slobodne) radiofonske forme. Kako primećuje Ćirić, to su medijski oblici koji nastaju iz „estetike radiofonijske fikcije i dokumentarizma, predstavljačkih (linija pisac-reditelj-glimac) i izražajnih formula (muzika sa zvučnim efektima), ali kroz uspostavljanje specifične semiotike racionalnog mišljenja” (Ćirić, 2012: 198). Taj medijski oblik je zasnovan na specifičnom kreativnom činu, koji je po svojim principima najbliži komponovanju muzike. Zvučna slika je sačinjena od izražajnih elemenata, tretiranih kao specifični izražajni znakovi, sa karakterističnim sematičkim značenjem. Oni zvučno mogu biti prepoznatljiviji u svom primarnom obliku, ali mogu nositi i drugačiju semiotičku poruku, pa čak dobiti i svoje preznačenje na način da se govor može tretirati kao efekat ili muzika, da muzika može postati verbalni narativ ili efekat dramaturgije dela, te da efekti mogu biti transformisani na način da dobijaju osobenosti govora ili muzike. Sva ta specifična izražajnost ovakvih ostvarenja zvučno se može nadgraditi upravo korišćenjem raznovrsnih mogućnosti koje pružaju softveri u kojima se radiofonske forme ovakvog tipa

¹⁶ Brojne efektoteke dostupne su preko interneta. One su često sistematizovane po tipu efekata (na primer, efekti šume, vode, grada, škole itd.). Međutim, u ozbiljnim radiodramskim produkcijama najčešće se koriste efekti koji su posebno snimani za realizaciju određene radio-drame. Razlog za to je činjenica da korišćenje globalnih datoteka može da dovede do toga da se koristi uvek isti krug efekata (na primer, uvek isti efekat škripe vrata, trčanja preko šljunkovitog puta, crkvena zvona, itd.) što u produkcionom smislu može da bude nedostatak. On se prepoznaje u procesu slušanja, pri čemu slušalac iz drame u dramu prepoznaje isti zvuk, što ne odgovara realnosti dramaturgije (ni jedna drama se ne odvija u istom dramskom okruženju, odnosno ne mogu dva psa isto da laju, ne cvrkuću ptice isto u dva različita parka itd.). Na taj način se gubi i slušalačka iluzija koja omogućava da se kroz proces slušanja radio-drama, u percepciji, i vizuelizuje (prim. A. P).

¹⁷ Boja, visina, jačina i tempo govora su osnovne govorne konstante (Ždrnja, 2008: 22).

najčešće obrađuju i montiraju (*Pro tools, Nuendo, Cubase* itd). To znači da se u odnosu na prethodno pomenute forme digitalnih umetnosti, slobodni oblici radiofonije mogu definisati kao digitalna umetnička praksa koja najkompleksnije koristi alate savremenih tehnologija. Dok ostale težište imaju na tradicionalnim načinima izražavanja umetnosti i digitalnu tehnologiju upotrebljavaju kao sredstvo za osavremenjavanje umetničkog izraza, odnosno zvuka, eksperimentalni radiofonski oblici koriste digitalne alate kao sredstvo izraza u kontekstu estetike nove umetnosti, težeći da postignu nove izražajne formule, koje imaju specifičnu medijsku leksiku kojom komuniciraju sa auditorijumom.

Sagledavanje različitih formi digitalnih umetnosti koje oblikuju program radija pokazalo je da pojam *digitalno* označava upotrebu digitalnih tehnologija kao alata novomedijske umetnosti – tehnoloških i umetničkih. Takođe, potvrdilo je da se digitalne medijske umetničke prakse značajno oslanjaju na tradicionalna izražajna sredstva, koja svoj novi izraz dobijaju zahvaljujući raznovrsnim softverskim mogućnostima koje se koriste u obradi zvuka. Proces produkcije i postprodukcije sadržaja ovakvog tipa podrazumeva ne samo poznavanje nove tehnologije koja je kompatibilna sa savremenim standardima emitovanja programa, već zahteva svesnost o zvuku kao umetničkoj kategoriji. To ukazuje na neophodnost definisanja umetničkog odnosa prema dizajnu zvuka, kao samostalnoj digitalnoj umetničkoj praksi, koja se prepoznaje kao jedna od najznačajnijih u produkcionom oblikovanju radijskog programa. U savremenoj literaturi dizajn zvuka se tretira kao specifična umetnost o kojoj se ne govori samo u tehnološkom kontekstu, već se pažnja usmerava na umetnički koncept oblikovanja zvuka, i u procesu snimanja i u postprodukciji, kao na specifični „stvaralački rukopis” (prim. A. P), na osnovu koga se autorski mogu prepoznati različiti dizajneri zvuka. U tom smislu u analizi digitalnih umetničkih praksi koje se realizuju kroz medije, moguće je govoriti o različitim estetikama snimanja, obrade i dizajna zvuka, pa čak načiniti i pokušaj ka definisanju autentičnih stvaralačkih filozofija u oblikovanju zvučnog sadržaja. Pomenuto navodi na zaključak da se u tom smislu dizajneri zvuka prepoznaju kao njeni stvaraoci, koji koriste osnovne zvučne elemente primereno sopstvenoj filozofiji snimanja, montaže i miksa, stvarajući na taj način specifičnu zvučnu sliku auditivnih i audiovizuelnih dela. Ovaj kreativni proces posebnu ulogu može imati u različitim oblicima programa, kao što je, na primer, realizacija direktnih prenosa koncerata muzike različitih žanrova, što predstavlja jedan od najsloženijih umetničkih izazova u domenu oblikovanja zvučne slike i njenog dizajna. Navedeno podstiče na razmišljanje o neophodnosti kreiranja umetničke ideje o dizajnu ukupnog zvuka jednog medijskog projekta, koji će biti oblikovan na osnovu materijala koji predstavlja njegovo izražajno sredstvo. Ovaj kreativni proces podrazumeva da dizajner zvuka poseduje, pored tehničkog znanja, izgrađene

estetske normative prema sopstvenoj umetnosti, ali i prema umetnosti uopšte, kako bi bio u mogućnosti da dosledno sprovede stvaralačku ideju zvuka od početka do kraja dela (Metcalf, 2013).

4. ZAKLJUČAK

Sagledavanje digitalnih umetničkih praksi i njihove funkcionalnosti u kontekstu radija pokazalo je da su umetnost i novi mediji ostvarili specifičnu interakciju, koja je bazirana na sinhronom praćenju savremenih tehnoloških tendencija, bez međusobnih implikacija na procese razvojnosti. Dok je za medije to značilo poboljšanje kvaliteta produkcije i emitovanja programa, umetnosti su digitalne tehnologije donele kreativnost, koja je otvorila prostor za nove koncepte izražavanja. „Novomedijska” umetnost većinom se razvijala nezavisno od medija, ali je po svojim izražajnim i tehnološkim performansama bila značajno programski funkcionalna.

Prepoznavanje digitalnog etra kao virtuelnog prostora, kroz koji digitalna umetnost komunicira sa auditorijumom, omogućava da radio percipiramo kao svojevrsnog moderatora novih koncepata umetnosti. Poseban značaj u tome ima činjenica da digitalni radio interakciju sa slušaocima ne ostvaruje samo u realnom vremenu emitovanja, već se pojam *vremena* može usaglašavati sa potrebama slušalaca, korišćenjem mogućnosti za odloženo slušanje (*podcast*). Na taj način su program radija i digitalne umetničke prakse koje se kroz njega realizuju dobile mogućnost za intenzivnije kulturološko delovanje ka najširem auditorijumu. Taj medij prepoznat je kao interaktivan i dinamičan, ali i prilagodljiv savremenom digitalnom okruženju, kao novom sloju medijske realnosti, čija je uloga da ostvari globalnu konekciju sa mogućim auditorijumom (Stojnić, 2018), da mu omogući lični izbor i organizaciju vremena za konzumiranje radijskog programa.

Kao i svaka nova umetnost, i digitalna je pokrenula sopstvenu estetiku, na osnovu koje je moguće uspostaviti novi kritički odnos prema izražajnim sredstvima i načinima njihovog korišćenja. Ona je, istovremeno, omogućila da u savremenoj digitalnoj izražajnosti svoj umetnički prostor pronađu i tradicionalni oblici umetnosti, koji se mogu tumačiti kao izvorišta nove umetnosti, kao njeni uzori, koji pokreću stvaralački postupak definisan novim estetičkim normativima. U medijskom prostoru radija izražajna sredstva umetnosti su modelirana i digitalnim okruženjem kroz koje se produkuje i emituje program. Ona su povezana i sa zadatim parametrima digitalnih medija, koji podstiču redefinisavanje njihovog osnovnog značenja, kako primećuje Stojnić, „upisivanjem digitalne kulture u digitalnu umetnost”. Zato je u definisanju estetskih normativa nove umetnosti neophodno pojam *digitalno* prepoznati kao ključnog moderatora medijske umetnosti, koji prožima sve segmente njene produkcije i medijske promocije,

odnosno upotrebu *digitalne* tehnike, *digitalnog* studija, *digitalnog* snimanja i obrade zvuka, *digitalnog* emitovanja i *digitalnog* prijema.

U tom okruženju razvijaju se i nove izvođačke prakse, koje svoju funkcionalnost imaju samo u medijima. Posebno su interesantne one koje se realizuju uživo u programu, jer čine kompleksnu produkciju celinu, koja podrazumeva angažovanje velikog autorskog, izvođačkog i tehničkog tima.¹⁸ U realizaciji ostvarenja koja pripadaju eksperimentalnoj radiofoniji radijski studio predstavlja umetnički akustički prostor u okviru koga umetnost dobija svoje obličje, ali njen konačni oblik, kao i mogućnost interakcije sa auditorijumom, ostvaruje se tek u etru, kao meta-prostoru kroz koji digitalni signal dolazi do slušalaca. Moderator tog ukupnog zvuka, na osnovu koga samu umetnost u kontekstu radija možemo da definišemo, da prepoznamo njena izražajna sredstva i njihovu dramaturgiju, da je analiziramo, te valorizujemo njene kreativne potencijale, jeste dizajner zvuka koji, koristeći tehnička, ali i umetnička znanja, stvara zaokruženu logičnu zvučnu sliku, koja se u krajnjoj percepciji doživljava kao digitalno umetničko delo. Iz tog razloga, navodeći umetnički tim koji učestvuje u realizaciji jednog ovakvog projekta, neophodno je rad dizajnera zvuka prepoznati kao umetničku a ne tehničku kategoriju, i u tom smislu njegovu ulogu u projektu tretirati kao autorsku. U sintezi poznavanja tehnologije i srodnih umetničkih znanja, kao što su režija, gluma, muzika, montaža, produkcija, dramaturgija i druge, dizajner zvuka značajno utiče na umetnički kvalitet radiofonskog dela.¹⁹

Potvrdu pomenutog pronalazimo i u drugim složenijim vidovima digitalnih umetnosti, koje se realizuju kao radijske izvođačke prakse, kao što su direktni prenos koncerta iz muzičkih studija radija. Za razliku od prenosa iz koncertnih dvorana, čiji se ukupni zvuk oblikuje akustikom sale u kojoj se događaj održava, akustikom scene, brojem ljudi u publici i drugim elementima, koncerti realizovani u studiju, u definisanim akustičkim uslovima, na koje ne mogu da utiču spoljni elementi (na primer, buka u predvorju koncertne sale, publika koja kasni na koncert itd.) predstavljaju, u domenu kreiranja zvučne slike, idealno okruženje za realizaciju projekata ovakvog tipa. U osmišljenom procesu realizacije, kome prethodi preprodukcija svih produkcionih segmenata, uloga dizajnera zvuka jeste kreativni pristup u oblikovanju odnosa celokupne zvučne slike, kao i njena kvalitativna nadgradnja, koja podrazumeva i visok stepen opšte medijske

¹⁸ Reditelj, dramaturg, kompozitor, muzički urednik, glumci, muzičari – izvođači, dizajner zvuka, mikroman, lektor itd.

¹⁹ Značajni kvalitativni napredak dizajna zvuka u srpskim medijima direktno je povezan otvaranjem Katedre za snimanje i dizajn zvuka na Fakultetu dramskih umetnosti u Beogradu, 1997. godine. Ova Katedra iznedrila je veliki broj perspektivnih dizajnera zvuka, koji su osim teoretskog znanja iz oblasti zvuka u različitim medijskim formama dobili i osnovna saznanja u oblastima umetnosti koje koriste zvuk kao osnovno izražajno sredstvo (Maljković, 2021).

obrazovanosti osobe koja je angažovana na ovim poslovima. Od umetnika ovakvog tipa se očekuje inventivnost, maštovitost i razvijeni estetski osećaj za upotrebu zvučnih izražajnih sredstava, kao i potreba za stvaralačkom inicijativom koja je podsticajna za celokupni tim. Samo na taj način zvuk će biti doživljen ne samo kao izražajno sredstvo radija, već kao umetnički jezik kojim se izražava dizajner zvuka, koji traži individualna rešenja i teži da dostigne specifični stvaralački pečat. Temelj takve izražajnosti svakako je odlično poznavanje audio sistema, njihove suštinske upotrebe u kreiranju zvučne slike i mogućnost primene kao instrumenta/alata savremenog stvaralaštva, koje dizajner zvuka koristi kao specifičnu vrstu interfejsa između umetnički zamišljenog i ostvarenog (Maljković, 2021), odnosno kao oblikovanu i čulom sluha dostupnu informaciju (Jeknić, 2014: 13) koja poseduje komunikološke kapacitete da komunicira sa auditorijumom.²⁰ Na taj način modifikuje se i dosadašnji stav na osnovu koga je snimanje i oblikovanje zvuka u procesu kreiranja medijskog sadržaja prepoznato kao tehnička, ali ne kao umetnička disciplina. Savremena tehnologija, koja je s jedne strane ubrzala proces rada, s druge je pokrenula sasvim novu izražajnost, novu umetnost koja svoju kreativnost u značajnoj meri ostvaruje kroz medije. Zato dizajn zvuka danas možemo definisati kao posebnu digitalnu izvođačku praksu, koja se realizuje u simbiozi sa drugim umetnostima, i funkcionalna je u kontekstu medija u meri u kojoj njena izražajnost komunicira sa auditorijumom.

²⁰ Oleg Jeknić ukazuje da se pod pojmom *interfejs* podrazumeva "nužni element svakog komunikacionog sistema koji ima funkciju izvora informacija koje su prilagođene opažajnom sistemu subjekta" (Jeknić, 2014: 13).

LITERATURA

Štampane monografske publikacije

Gir, Čarli. 2008. *Digitalna kultura*. Beograd: Clio.

Ždrnja, Vesna. 2008. *Kultura govora*. Beograd: Psihopolis.

Jokić, Miroslav. 2004. *Istorija Radiofonije u tri epohe, Druga epoha – direktni prenosi (1906-1948)*. Beograd: RTS – Sektor za izdavačku delatnost.

Todorović, Aleksandar Luj. 2017. *Diskurs novih tehnologija*. Beograd: Clio.

Antologije i zbirke, članak iz zbornika

Martinoli, Ana. 2006. Radio revolucija – radio za 21. vek. Vladimir Jevtović (ur.) *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti*, br. 10. Beograd: FDU.

Marija Ćirić. 2014. Muzikalnost radiogonijskih formi. V. Kanački, S. Pajić (ur.) *Jezik muzike, muzika i religija, Reč i slika – Ikonografija i ikonografski metod – teorija i primena*, III, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.

Članak iz časopisa

Stojnić, Aneta (2017). Digitalna umetnost u doba digitalne kulture. *Nova povezivanja. Od scene do mreže*. Ur. Aleksandra Prole, Beograd: Fakultet za medije i komunikacije. 195–202.

Uzelac, Aleksandra. 2008. How to understand digital culture: Digital culture – a resource for a knowledge society?. *Digital Culture: The Changing Dynamics*. Culturelink Joint Publications Series No 12. Ur. Aleksandra Uzelac, Biserka Cvjetičanin. Zagreb: Institute for International Relations. 7–23.

Prilog sa interneta

Intervju sa Zoranom Bojičić, Direktorkom Tehnike Radio Beograda, video materijal <http://www.rts.rs/page/stories/ci/story/124/drustvo/4258158/radio-beograd-svetski-dan-radija.html> [13.02.2021].

Jeknić, Oleg (2014) *Teorija interfejsa*, <https://knjige.fmk.edu.rs/h-content/uploads/2018/10/Teorija-interfejsa-prelistaj-knjigu.pdf>. [15.02.2021].

Metcalfe, Nick (2013). *Sound Design For Visual Media & Radio*. <https://www.soundonsound.com/techniques/sound-design-visual-media-radio>. [01.02.2021].

Stojnić, Aneta (2018). Digitalna umetnost u doba digitalne kulture, blog <https://fmk.singidunum.ac.rs/blog/digitalna-umetnost-u-doba-digitalne-kulture/> [05.02.2021].

Neobjavljena disertacija

Paladin, Aleksandra. 2016. *Funkcionalna uloga muzike i muzičke produkcije u očuvanju nacionalne kulture*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti. Neobjavljena doktorska disertacija.

Intervjui

Intervju sa Draganom Šćepanovićem, rukovodiocem Mastera Radio Beograda, rađen 01. 02. 2021.

Intervju sa Zdravkom Maljkovićem, šefom Muzičkih snimanja i prenosa Prenosne tehnike Radio Beograda, rađen 03. 02. 2021.

Aleksandra Paladin

DIGITAL ARTS FOCUSED THROUGH RADIO

Summary

Today, digital art is an inseparable part of media. It not only changes the world we live in, but also modifies the ways in which the means of expression are used by the media to communicate with the audience. In the context of the mentioned, this paper deals with modern radio, as an electronic medium, whose digitalization was one of the important strategic goals of the policy in the field of telecommunications. The focus of the work is on the various forms of digital art that shape this medium - from music, literature, radio-drama and radiophony, to sound design that is today recognized as digital art in itself.

Keywords: digital art, radio, music, literature, radio, sound design.

UDK 37.018.43 : 784.9

REALIZACIJA NASTAVE SOLFEĐA NA DALJINU U POČETNOM PERIODU PRIMENE IZ UGLA STUDENATA – ISKUSTVA, EFEKTI I PERSPEKTIVE

Milica Jovanović, Jelena Cvetković Crvenica

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu

milica.jovanovic37@yahoo.com, lesnjakjelena@gmail.com

Sažetak

Polazeći od činjenice da fakulteti svoje temeljno polazište ostvaruju kroz teorijska predavanja, vežbe, projekte, istraživanja, konsultativni rad i stručnu pedagoško-metodičku praksu, i na taj način ostvaruju sveobuhvatnu institucionalnu podršku u obrazovanju budućih muzičkih pedagoga, u radu se razmatra nov pedagoški izazov koji izlazi iz okvira tradicionalnog sistema učenja – *nastava na daljinu*. Šta nam je ovakav način rada doneo, a šta oduzeo, pokušali smo da saznamo putem *online* anketnog upitnika konstruisanog za potrebe prikupljanja podataka koji se odnose na stavove studenata o kvalitetu, efikasnosti sistema i spremnosti svih učesnika obrazovnog procesa za realizaciju nastave *na daljinu* tokom trajanja vanrednog stanja usled pandemije kovida 19. Predstavljena su iskustva koja čine bazu za dalja promišljanja o načinu prilagođavanja obrazovnog sistema novonastaloj situaciji, sa ciljem da se dobijeni rezultati iskoriste za podizanje nivoa kvaliteta ovakvog oblika nastave. Populaciju ispitanika čine studenti osnovnih studija Departmana za muzičku umetnost Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu.

Ključne reči: solfeđo, *online* nastava, učenje na daljinu, kovid 19

1. UVOD

Pojava pandemije kovida 19 uticala je na gotovo sve aspekte svakodnevnog života i dovela do značajnih promena u načinu rada i funkcionisanja na globalnom nivou. Na polju obrazovanja, ova vanredna situacija rezultirala je transformacijom celokupnog obrazovnog sistema iz tradicionalnog u sistem tzv. *online* obrazovanja zasnovanog na *učenju na daljinu*. Prema zvaničnim podacima (UNESCO)¹, čak 75% svetske populacije pogođeno je zatvaranjem obrazovnih institucija, čime je ostavljeno vrlo malo vremena za pripremu strategije adaptacije na ovakav vid učenja. Novonastale okolnosti podjednako su se odrazile i na funkcionisanje obrazovnog sistema Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu, kao javne visokoškolske institucije u okviru koje su socijalna interakcija i masovna okupljanja, individualni časovi, praktične aktivnosti i drugi vidovi iskustva učenja preko noći postali onemogućeni. Uloženi su naponi za nastavak nastave u virtuelnom režimu

¹UNESCO. 2020. COVID-19 and higher education: today and tomorrow. Impact analysis, policy responses and recommendations. Caracas: UNESCO International Institute for Higher Education in Latin America and the Caribbean (IESALC).

i, s obzirom na nedostatak iskustva sa sličnim situacijama u prošlosti, transfer nije bio lak. U uslovima socijalne distance, učenje *na daljinu* postalo je vitalno sredstvo za osiguravanje kontinuiteta učenja i obrazovanja.

2. UČENJE NA DALJINU

Koncept učenja *na daljinu* prvi put se pojavio sredinom devetnaestog veka u Evropi i Sjedinjenim Američkim Državama, a precizniji početak ovog vida obrazovanja vezuje se za 1858. godinu, kada je odlukom Londonskog univerziteta da dozvoli polaganje ispita bez prethodnog posećivanja predavanja utemeljen prvi zvanični oblik učenja *na daljinu* u vidu dopisnih kurseva (Zenović i Bagarić, 2014). Pojava obrazovnih radio programa dvadesetih i televizije četrdesetih godina prošlog veka, stvorila je nove oblike komunikacije i pružila podsticaj razvoju obrazovanja *na daljinu*. Međutim, tek rasprostranjenom upotrebom računara, informacionih tehnologija i interneta omogućeno je da ova vrsta obrazovanja dostigne novi nivo kvaliteta (Куницкая и Соковикова, 2019).

Američka asocijacija za učenje *na daljinu* (USDLA), pojam učenja *na daljinu* definiše kao „sticanje znanja i veština putem indirektnih informacija i uputstava, primenom različitih tehnologija i ostalih formi učenja na daljinu”. Pojava novih tehnologija, posebno interneta, otvorila je polje za mnoštvo novih termina sa engleskog govornog područja (e-learning, web-based training, advanced distributed learning), koji reflektuju razgranatost ovog sistema učenja i niz mogućnosti unutar njega (Pokorni, 2009: 140). Bez obzira na raznolikost u terminologiji, ključna odlika ovakvog procesa učenja podrazumeva „odvojenost nastavnika i učenika u prostornoj dimenziji, uz popunjavanje te udaljenosti tehnološkim resursima” (Casarotti *et al.*, 2002: 37). Imajući u vidu da učenje *na daljinu* može da se odvija kao sinhroni i asinhroni² proces (Simonson, Smaldino & Zvacek, 2015), sa ciljem što efikasnijeg ostvarivanja nastavne prakse, pojedini autori sugerišu kao najpogodnije kombinovanje dveju pomenutih kategorija (Куницкая и Соковикова, 2019).

Kada govorimo o prednostima, obrazovanje *na daljinu* pruža mogućnost studiranja van mesta prebivališta, uz smanjenje materijalnih troškova; mogućnost da student radi za vreme studiranja nezavisno od mesta održavanja studija; neke od prednosti uključuju i prevazilaženje nemogućnosti posećivanja tradicionalne nastave zbog trajnih ili privremenih fizičkih problema, invalidnosti ili bolesti; samoorganizovanje vremena za učenje, koje rezultira visokom motivisanošću, i dr. (Holden & Westfall, 2008). Primaran nedostatak odnosi se na društveni aspekt učenja, izolaciju i ograničenu socijalnu interakciju (Bijeesh, n.d.). Osim toga, nedostatkom

² Sinhrono učenje podrazumeva odvijanje predavanja u realnom vremenu, uz istovremeno učešće studenata i nastavnika. Asinhrono učenje karakteriše fleksibilnost, koja se ogleda u tome što ovaj vid učenja ne zahteva istovremeno učešće studenata i nastavnika, već studenti mogu obrađivati nastavne materijale u njima pogodno vreme. <https://usdla.org/>

se može smatrati i nepostojanje neposrednih povratnih informacija, te potreba za pouzdanim pristupom internetu, a kao posledica odsustva osećaja zajedništva česta je i pojava gubitka motivacije za učenje (Nenko, Kybalna & Snisarenko, 2020).

3. REALIZACIJA NASTAVE SOLFEĐA NA DALJINU – ISKUSTVA FAKULTETA UMETNOSTI UNIVERZITETA U NIŠU

Učenje *na daljinu* nije nov koncept, ali ovo je prvi put da je ovakav vid učenja u okviru visokoškolskih institucija primenjen u svrhu kontinuiranog učenja. Usled ograničenja u kretanju ljudi, fizičkog distanciranja i zabrane okupljanja, teorijska predavanja, časovi *licem u lice*, praktične aktivnosti i drugi vidovi učenja nisu se mogli primenjivati. Akademska zajednica suočila se sa izazovom inovacije i razvoja alternativne nastavne strategije koja će omogućiti povoljnije okruženje za učenje, s obzirom na ova ograničenja.

U skladu sa preporukama Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja za obavljanje poslova *na daljinu*, nastava iz predmeta Solfeđo odvijala se u ovom periodu preko Nastavnog portala Fakulteta umetnosti u Nišu na sledeći način: putem Moodle Nastavnog portala³ studenti su dobijali zadatke sa uputstvima za rad za opažanje i zapisivanje u audio formatu, kao i parlato i melodijske primere iz literature za vežbanje na nedeljnom nivou, u terminima koji se poklapaju sa terminima redovne nastave. Omogućena je provera obrađenog materijala u vidu primera postavljenih u pdf formatu, a bili su dostupni i primeri iz literature za sve one kojima nisu bili dostupni udžbenici. Takođe, uz primere iz literature, studenti su putem portala dobijali i audio snimke klavirske pratnje pojedinih primera.

Uzimajući u obzir vanredne uslove rada, studenti su se, uz minimalne poteškoće, uglavnom tehničke prirode, u kratkom vremenskom roku prilagodili novom načinu sprovođenja nastave. Bilo je studenata koji zbog problema tehničke prirode nisu bili u mogućnosti da kontinuirano prate ovakav oblik nastave (nestanak struje/ interneta usled loših vremenskih uslova i sl.). Pojedini studenti na svom uređaju (računaru, telefonu) nisu posedovali odgovarajuće programe koji podržavaju audio format (ovaj problem rešavali bi preuzimanjem materijala od kolega koji su materijal već preuzeli); bilo je i onih koji su se po prvi put susreli sa preuzimanjem više datoteka iz jedne arhive.

Predmetni profesori bili su u stalnom kontaktu sa studentima i dostupni za sva pitanja i pomoć pri pronalaženju načina za snalaženje u novim izazovima sa kojima su se suočavali. Obradene slušne zadatke studenti su na Nastavni portal

³ Internet platforma namenjena za edukaciju na daljinu (Distance Learning), odnosno otvoren i svima dostupan sistem asinhrono nastave uz pomoć internet tehnologija, sa ciljem da poboljša i učvrsti kvalitet i efikasnost nastave. Sistem je dizajniran tako da nastavnicima, kao i krajnjim korisnicima nisu potrebna napredna znanja, već samo osnovno poznavanje rada na računaru i internetu. <http://nastava.artf.ni.ac.rs/>

postavljali u elektronskom formatu, čime je omogućena provera urađenog od strane predmetnih profesora. Na ovaj način dobijena je povratna informacija, koja je izuzetno značajna i, smatramo, neophodna za efikasnu asimilaciju nastavnog plana i programa. Implementacija *učenja na daljinu* otvorila je nove potrebe sagledavanja obrazovnog procesa. Upravo sa ciljem razumevanja trenutnog stanja procesa učenja *na daljinu*, dizajniran je upitnik koji reflektuje stavove studenata o percepciji sistema realizacije nastave solfeđa *na daljinu*, njegovoj efikasnosti i spremnosti učesnika obrazovnog procesa za uključivanje u taj proces.

4. METODOLOGIJA ISTRAŽIVANJA

4.1. Predmet istraživanja

Predmet ovog istraživanja je ispitivanje efikasnosti sistema i spremnosti svih učesnika obrazovnog procesa za realizaciju nastave solfeđa *na daljinu* tokom trajanja vanrednog stanja usled pandemije kovida 19.

4.2. Cilj i zadaci istraživanja

Opšti cilj istraživanja je utvrđivanje trenutnog stanja obrazovnog procesa, njegovo sagledavanje i razumevanje na osnovu iskaza studenata. Specifični cilj odnosi se na dobijanje realnih činilaca neophodnih za usavršavanje i poboljšanje postojeće nastavne prakse.

Zadaci istraživanja

1. Ispitati tehničku spremnost studenata za nastavu solfeđa *na daljinu*
2. Ispitati kako studenti percipiraju zahteve predmetnih profesora u nastavi solfeđa *na daljinu*, te kako su se prilagodili ovim zahtevima
3. Ispitati mišljenje studenata o pripremljenosti predmetnih profesora za nastavu solfeđa *na daljinu*, te zadovoljstvo studenata saradnjom i komunikacijom sa profesorima
4. Ispitati stavove studenata o efikasnosti i kvalitetu nastave solfeđa *na daljinu*

4.3. Hipoteze

Iz navedenih zadataka proizašlo je nekoliko hipoteza.

H1: Studenti poseduju razvijene računarske veštine neophodne za kontinuirani proces učenja.

H2: Očekuje se da će studenti pokazati spremnost za nastavu solfeđa *na daljinu* u odnosu na zahteve profesora.

H3: Očekuje se da će studenti izraziti pozitivan stav o pripremljenosti predmetnih profesora za nastavu solfeđa *na daljinu* i o saradnji i komunikaciji sa profesorima.

H4: Očekuje se da će studenti, na osnovu ličnog iskustva, izdvojiti prednosti i nedostatke realizovane nastave, te visoko vrednovati kvalitet ove nastave.

4.4. Metode, tehnike i instrumenti

Istraživanje primenjuje deskriptivnu metodu, dok je u toku prikupljanja podataka korišćen istraživački postupak – anketiranje. Za potrebe istraživanja konstruisan je i primenjen upitnik, čiji se prvi deo sastoji od pitanja koja se odnose na pol studenata, odsek i godinu studija koju pohađaju. Obrada dobijenih podataka izvršena je u statističkom paketu *IBM SPSS Statistics 20.0*. Od mera deskriptivne statistike korišćene su frekvencije i procenti. Za potrebe analize kojom je omogućeno statističko izvođenje zaključaka korišćena je neparametarska tehnika Hi-kvadrat test (*Chi-square test*).

4.5. Uzorak

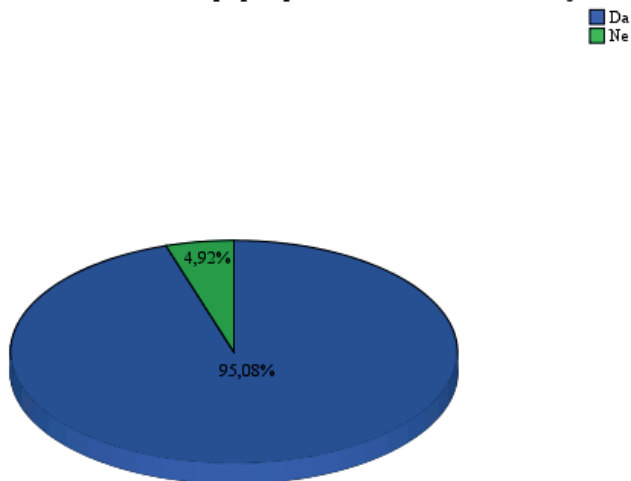
Istraživanje je sprovedeno na uzorku (N=61) koji je odabran iz populacije studenata osnovnih studija Departmana za muzičku umetnost Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu. Realizacija istraživanja obavljena je u junu akademske 2019/2020. godine. U istraživanju su učestvovali studenti studijskih programa *Muzička teorija i pedagogija* i *Izvođačke umetnosti* Fakulteta umetnosti u Nišu. Među njima u najvećem broju (21/34,4%) bilo je studenata 2. godine Fakulteta umetnosti, 20 (32,8%) studenata 3. godine, 19 (31,1%) studenata 1. godine, dok je među anketiranim studentima u najmanjem broju bilo studenata 4. godine (1/1,6%).

5. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Prvim istraživačkim zadatkom želeli smo da ispitamo tehničku spremnost studenata za nastavu solfeđa *na daljinu*. U okviru ovog zadatka izdvojila su se četiri pitanja, pri čemu su ispitanici u okviru prvog pitanja pružili uvid u ranije stečeno iskustvo u nastavi *na daljinu* zaokruživanjem jednog od ponuđenih odgovora *Da* ili *Ne*.

Na osnovu dobijenih prosečnih vrednosti ustanovljeno je da se većina ispitanika po prvi put susrela sa nastavom *na daljinu*. Naime, od ukupnog broja ispitanika 95,08% ispitanika je na pitanje *Da li ste se po prvi put susreli sa nastavom na daljinu?* odgovorilo potvrdno, dok je 4,92% ispitanika imalo pređašnje iskustvo sa nekim oblikom nastave *na daljinu* (Grafikon 1). Dobijene prosečne vrednosti

4. Da li ste se po prvi put susreli sa nastavom na daljinu?



ukazuju na to da nastava *na daljinu* za većinu studenata predstavlja nov obrazovni koncept, u okviru kojeg ne poseduju ranije stečeno iskustvo.

Grafikon 1. Iskustva studenata sa nastavom *na daljinu*

U narednoj tabeli prikazan je period vremena koji je studentima bio potreban da se prilagode ovakvom vidu nastave (Tabela 1). Od ukupnog broja ispitanika 49,2% *Odmah se prilagodilo* ovakvom vidu nastave, 34,4% ispitanika bila je potrebna *Jedna nedelja* za prilagođavanje nastavi *na daljinu*, dok se 16,4% ispitanika ovakvom vidu nastave prilagodilo nakon *Dve nedelje*. Nije bilo ispitanika koji do trenutka realizovanja istraživanja *Nisu uspeli da se prilagode* novom načinu nastave.

Tabela 1. Vremenski period potreban za prilagođavanje studenata nastavi *na daljinu*

Koliko je vremena bilo potrebno da se prilagodite ovakvom vidu nastave?	F	P	CP
Odmah sam se prilagodio/la	30	49,2	49,2
Jedna nedelja	21	34,4	83,6
Dve nedelje	10	16,4	100,0
Ukupno	61	100,0	

Rezultati Hi-kvadrat testa (Tabela 2) pokazuju da ne postoji statistički značajna razlika u vremenu prilagođavanja ($\chi^2=2,560$; $df=6$; $p=0,862$), što ukazuje na to da

iskustvo univerzitetske nastave nije imalo uticaj na vremenski period potreban za prilagođavanje studenata nastavi *na daljinu*.

Tabela 2. Vremenski period potreban za prilagođavanje studenata nastavi *na daljinu* u odnosu na godinu studija

	Godina studija				Ukupno	
	Prva	Druga	Treća	Četvrta		
Odmah sam se prilagodio/la	11 36,7%	10 33,3%	8 26,7%	1 3,3%	30 100,0%	$\chi^2=2,560$ df=6 p=0,862
Jedna nedelja	6 28,6%	7 33,3%	8 38,1%	0 0,0%	21 100,0%	
Dve nedelje	2 20,0%	4 40,0%	4 40,0%	0 0,0%	10 100,0%	
Ukupno	19 31,1%	21 34,4%	20 32,8%	1 1,6%	61 100,0%	

Naredno pitanje odnosilo se na samoprocenu računarskih veština ispitanika. Na pitanje *Kako biste ocenili svoje računarske veštine?* 77,0% ispitanika svoje računarske veštine u odgovoru je vrednovalo kao *dobre*, 22,3% ispitanika smatra da poseduje *napredne* računarske veštine, dok 1,6% ispitanika svoje računarske veštine ocenjuje kao *loše* (Tabela 3). Iz iskustva *online* nastave i popunjavanja *online* upitnika, može se reći da su ispitanici u proceni svojih računarskih veština bili realni, s tim da je u upitniku evidentno nedostajao odgovor *Dobre, ali nedovoljno razvijene*, te da pojedinim studentima ipak fali više iskustva u radu na računaru (posebno iz oblasti preuzimanja i postavljanja datoteka, konvertovanja i sl.).

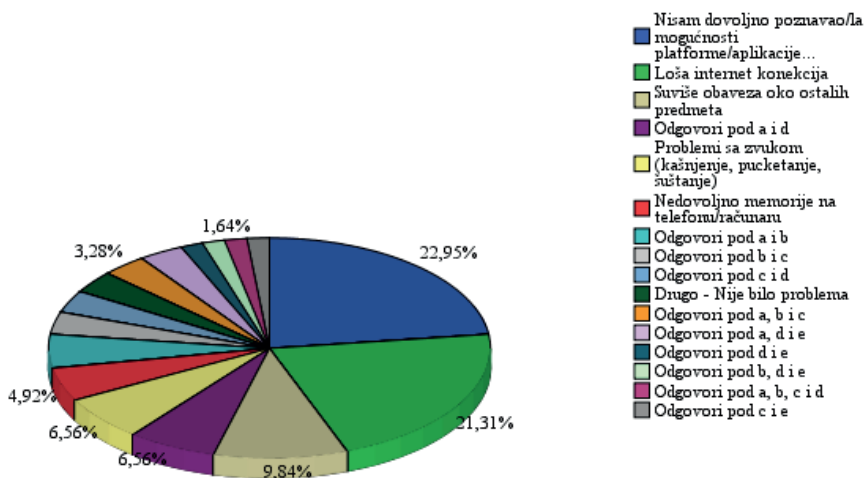
Tabela 3. Samoprocena računarskih veština ispitanika

Kako biste ocenili svoje računarske veštine?	F	P	CP
Dobre	47	77,0	77,0
Napredne	13	21,3	98,4
Loše	1	1,6	100,0
Ukupno	61	100,0	

Naredno pitanje imalo je za cilj da ustanovi sa kojim su se problemima ispitanici suočavali u organizaciji praćenja nastave *na daljinu*. Ponuđeni odgovori bili su: a) *Loša internet konekcija*; b) *Nisam dovoljno poznao/la mogućnosti platforme/*

aplikacije; c) Nedovoljno memorije na telefonu/računaru; d) Problemi sa zvukom (kašnjenje, pucketanje, šuštanje); e) Suviše obaveza oko ostalih predmeta; e) Drugo. U okviru ovog pitanja ispitanici su imali mogućnost višestrukog odgovora. Iz Grafikona 2 saznajemo da je studentima najveći problem predstavljalo *Nedovoljno poznavanje mogućnosti platforme/aplikacije* (22,9%), kao i *Loša internet konekcija* (21,31%); 9,84% ispitanika suočavalo se sa problemima u organizaciji nastave zbog *Suviše obaveza oko ostalih predmeta*, dok je nešto manji broj imao *Probleme sa zvukom* (6,56%) i *Nedovoljnom količinom memorije na telefonu/računaru* (4,92%). Višestruki odgovor pod a) i d) našao se na četvrtom mestu po značajnosti suočavanja sa problemima (6,56%). *Probleme sa zvukom* uslovljava *Loša internet konekcija*. To je problem na koji nije moguće uticati, već iziskuje prilagođavanje u datom trenutku.

7. Sa kojim ste se problemima suočavali u organizaciji praćenja nastave na daljinu?



Grafikon 2. Problemi sa kojima su se studenti suočavali u organizaciji praćenja nastave *na daljinu*

Rezultati pokazuju tehničku spremnost studenata za nastavu solfedža *na daljinu* te potvrđuju početnu hipotezu (H1). Informacije o tehničkoj spremnosti i stepenu prilagođavanja studenata od velikog su značaja za unapređenje obrazovne prakse i pružanje pomoći studentima pri pronalaženju načina za snalaženje u novim izazovima sa kojima su se ili će se suočavati u daljem radu i učenju.

Drugi zadatak obuhvatio je tri pitanja. Cilj ovog zadatka bio je da se ispita kako studenti percipiraju zahteve predmetnih profesora u nastavi solfedža *na daljinu*, te kako su se prilagodili ovim zahtevima. U okviru prvog pitanja ispitanici su

iskazivali svoje stavove o obimnosti zahteva u okviru nastave solfeđa *na daljinu*. Dobijene prosečne vrednosti pokazuju da su mišljenja studenata u velikoj meri usaglašena. Od ukupnog broja ispitanika 85,2% smatra da su zahtevi predmetnih profesora bili *Isti kao i u redovnoj nastavi, ali prilagođeni novonastaloj situaciji*, 8,2% ispitanika mišljenja je da su zahtevi predmetnih profesora bili *Obimniji nego u redovnoj nastavi*, dok 6,6% ispitanika smatra zahteve profesora *Manje obimnim nego u redovnoj nastavi* (Tabela 4).

Tabela 4. Stavovi studenata o obimnosti zahteva predmetnih profesora u nastavi solfeđa *na daljinu*

Kakvi su bili zahtevi predmetnih profesora u nastavi solfeđa <i>na daljinu</i> ?	F	P	CP
Manje obimni nego u redovnoj nastavi	4	6,6	6,6
Isti kao i u redovnoj nastavi, ali prilagođeni novonastaloj situaciji	52	85,2	91,8
Obimniji nego u redovnoj nastavi	5	8,2	100,0
Ukupno	61	100,0	

Upoređivanjem podataka sa varijablom *odsek*, a na osnovu rezultata *Hi-kvadrat* testa, uočavamo da ne postoji značajna statistička razlika u stavovima studenata u odnosu na odsek ($\chi^2=3,237$; $df=2$; $p=0,198$), što potvrđuje činjenicu da su predmetni profesori oba odseka bili usaglašeni u prezentovanju nastavnog materijala i zahteva u nastavi solfeđa *na daljinu* (Tabela 5).

Tabela 5. Stavovi studenata o obimnosti zahteva predmetnih profesora u nastavi solfeđa *na daljinu* u odnosu na odsek

	Odsek		Ukupno	
	Muzička teorija i pedagogija	Izvođačke umetnosti		
Manje obimni nego u redovnoj nastavi	3 75,0%	1 25,0%	4 100,0%	$\chi^2=3,237$ $df=2$ $p=0,198$
Isti kao i u redovnoj nastavi, ali prilagođeni novonastaloj situaciji	18 34,6%	34 65,4%	52 100,0%	
Obimniji nego u redovnoj nastavi	1 20,0%	4 80,0%	5 100,0%	
Ukupno	22 36,1%	39 63,9%	61 100,0%	

Upoređivanjem podataka sa varijablom *godina studija*, a na osnovu rezultata *Hi-kvadrat* testa, ne uočavamo postojanje značajne statističke razlike u stavovima studenata u odnosu na godinu studija ($\chi^2=9,535$; $df=6$; $p=0,146$). Bez obzira na nepostojanje statističke značajnosti, iz Tabele 6 uočavamo da su se za odgovor *Obimniji nego u redovnoj nastavi* u najvećoj meri opredelili studenti prve godine studija, što govori u prilog činjenici da su studenti prve godine studija na početku studija osim nastave *na daljinu* suočeni i sa izazovom prilagođavanja novom sistemu učenja, a samim tim i usložnjavanja zahteva u odnosu na srednjoškolsku obrazovnu praksu.

Tabela 6. Stavovi studenata o obimnosti zahteva predmetnih profesora u nastavi solfeđa *na daljinu* u odnosu na godinu studija

	Godina studija				Ukupno	
	Prva	Druga	Treća	Četvrta		
Manje obimni nego u redovnoj nastavi	0 0,0%	3 75,0%	1 25,0%	0 0,0%	4 100,0%	$\chi^2=9,535$ $df=6$ $p=0,146$
Isti kao i u redovnoj nastavi, ali prilagođeni novonastaloj situaciji	15 28,8%	17 32,7%	19 36,5%	1 1,9%	52 100,0%	
Obimniji nego u redovnoj nastavi	4 80,0%	1 20,0%	0 0,0%	0 0,0%	5 100,0%	
Ukupno	19 31,1%	21 34,4%	20 32,8%	1 1,6%	61 100,0%	

Na pitanje *Da li ste imali dovoljno vremena za izvršavanje zadataka?* 98,4% ispitanika odgovorilo je potvrdno, dok se samo jedan ispitanik izjasnio odrično po ovom pitanju (1,6%). Ovaj podatak od izuzetnog je značaja za predmetne profesore i prilagođavanje zahtevima novonastale situacije (Tabela 7).

Tabela 7. Stavovi studenata o vremenu potrebnom za izvršavanje zadataka

	F	P	CP
Da	60	98,4	98,4
Ne	1	1,6	100,0
Ukupno	61	100,0	

U narednoj tabeli (Tabela 8) prikazano je vreme koje je ispitanicima bilo potrebno za pripremu za nastavu na nedeljnom nivou. Iz tabele uočavamo da je većini ispitanika bilo potrebno *Manje od 2 sata* (68,9%) za pripremu za nastavu na nedeljnom nivou. Znatno manjem broju bilo je potrebno *Od 2 do 4 sata* (26,2%),

dok je nekolicini za pripremu bilo potrebno *Više od 4 sata* (3,3%). Samo jedan ispitanik opredelio se za odgovor *Nisam se pripremao/la za nastavu* (1,6%).

Tabela 8. Vremenski period potreban studentima za pripremu za nastavu na nedeljnom nivou

	F	P	CP
Manje od 2 sata	42	68,9	68,9
Od 2 do 4 sata	16	26,2	95,1
Više od 4 sata	2	3,3	98,4
Nisam se pripremao/la za nastavu	1	1,6	100,0
Ukupno	61	100,0	

Upoređivanjem podataka sa varijablom *godina studija*, a na osnovu rezultata *Hi-kvadrat* testa (Tabela 9), ne uočavamo postojanje značajne statističke razlike u vremenu pripreme u odnosu na godinu studija ($\chi^2=8,159$; $df=9$; $p=0,518$).

Tabela 9. Vremenski period potreban studentima za pripremu za nastavu na nedeljnom nivou

	Godina studija				Ukupno	
	Prva	Druga	Treća	Četvrta		
Manje od 2 sata	12 28,6%	16 38,1%	13 31,0%	1 2,4%	42 100,0%	$\chi^2=8,159$ $df=9$ $p=0,518$
Od 2 do 4 sata	4 25,0%	5 31,2%	7 43,8%	0 0,0%	16 100,0%	
Više od 4 sata	2 100,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	2 100,0%	
Nisam se pripremao/la za nastavu	1 100,0%	0 0,0%	0 0,0%	0 0,0%	1 100,0%	
Ukupno	19 31,1%	21 34,4%	20 32,8%	1 1,6%	61 100,0%	

Dobijeni rezultati pokazuju da studentima obim zahteva nije predstavljao teškoću i potvrđuju da su predmetni profesori uspeli u nameri da obim zahteva prilagode vanrednoj situaciji i usklade sa obimom zahteva u redovnoj nastavi. Ovaj podatak potkrepljuje i činjenica da su studenti imali dovoljno vremena za izvršavanje zadataka i pripremu za nastavu na nedeljnom nivou, čime je potvrđena hipoteza *Očekuje se da će studenti pokazati spremnost za nastavu solfedu na daljinu u odnosu na zahteve profesora* (H2).

Svrha narednog zadatka bila je ispitati mišljenje studenata o pripremljenosti predmetnih profesora za nastavu solfeđa *na daljinu*. U tabeli koja sledi prikazani su rezultati koji ukazuju na to da je 88,5% ispitanika visoko vrednovalo pripremljenost predmetnih profesora za nastavu *na daljinu*. Značajan podatak je i to da nijedan ispitanik nije negativno vrednovao pripremljenost predmetnih profesora, premda je ispitanicima bio ponuđen i odgovor *Nisu spremni* (Tabela 10).

Tabela 10. Vrednovanje pripremljenosti predmetnih profesora za nastavu solfeđa *na daljinu* iz ugla studenata

	F	P	CP
Spremni	54	88,5	88,5
Delimično spremni	7	11,5	100,0
Ukupno	61	100,0	

Ovaj zadatak obuhvatio je i pitanje koje se odnosilo na zadovoljstvo studenata saradnjom i komunikacijom sa profesorima u periodu realizacije nastave solfeđa *na daljinu*, kao pitanje od naročite važnosti, budući da je povratna informacija od velikog značaja i u redovnoj nastavi, kako za profesore, tako i za studente. Naime, 90,2% ispitanika *zadovoljno je saradnjom i komunikacijom sa profesorima*, dok je 9,8% ispitanika *delimično zadovoljno*. Relevantan podatak jeste to što je i kod ovog pitanja postojala mogućnost odabira *Nisam zadovoljan saradnjom i komunikacijom sa profesorima*, ali se za ovaj odgovor nije opredelio nijedan ispitanik (Tabela 10).

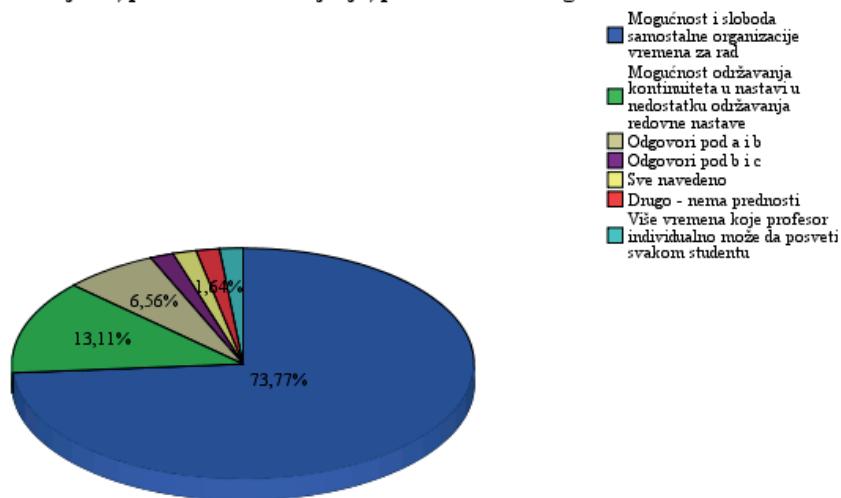
Tabela 10. Zadovoljstvo studenata saradnjom i komunikacijom sa profesorima u periodu realizacije nastave solfeđa *na daljinu*

	F	P	CP
Zadovoljan/na sam saradnjom i komunikacijom sa profesorima	55	90,2	90,2
Delimično sam zadovoljan/na saradnjom i komunikacijom sa profesorima	6	9,8	100,0
Ukupno	61	100,0	

Na osnovu dobijenih rezultata možemo zaključiti da su studenti saglasni u pozitivnom stavu o pripremljenosti predmetnih profesora za nastavu solfeđa *na daljinu* i saradnji i komunikaciji sa profesorima, te potvrditi *H3*. Posebno je značajan podatak da nijedan student nije iskazao nezadovoljstvo saradnjom sa profesorima.

Četvrtim zadatkom želeli smo da ispitamo stavove studenata o efikasnosti i kvalitetu realizovane nastave solfeđa na daljinu. U okviru prvog pitanja ispitanici su izražavali svoje stavove o prednostima ovakvog vida nastave kroz odabir ponuđenih, ili dodavanje odgovora prema ličnom iskustvu. Ponuđeni odgovori bili su: *Mogućnost i sloboda samostalne organizacije vremena za rad*, *Mogućnost održavanja kontinuiteta u nastavi u nedostatku održavanja redovne nastave*, *Više vremena koje profesor individualno može da posveti svakom studentu*, *Drugo* (u okviru ovog odgovora studenti su imali mogućnost da dopišu ono što bi izdvojili kao prednost ovakvog vida nastave, a ne nalazi se na listi ponuđenih odgovora). U okviru ovog pitanja bila je ponuđena i mogućnost višestrukog odgovora. U okviru pojedinačnih i višestrukih odgovora najučestaliji su *Mogućnost i sloboda samostalne organizacije vremena za rad* (73,8%) i *Mogućnost održavanja kontinuiteta u nastavi u nedostatku održavanja redovne nastave* (13,1%); 6,6% studenata opredelilo se za oba odgovora. Za preostale odgovore opredelilo se po 1,6% studenata (Grafikon 3). Odgovori ispitanika potvrđuju ranije pomenute prednosti nastave *na daljinu*, ali i navode na razmatranje implikacija ovog načina rada za budući praktični rad u nastavi solfeđa.

13. Koje su, prema vašem mišljenju, prednosti ovakvog vida nastave?

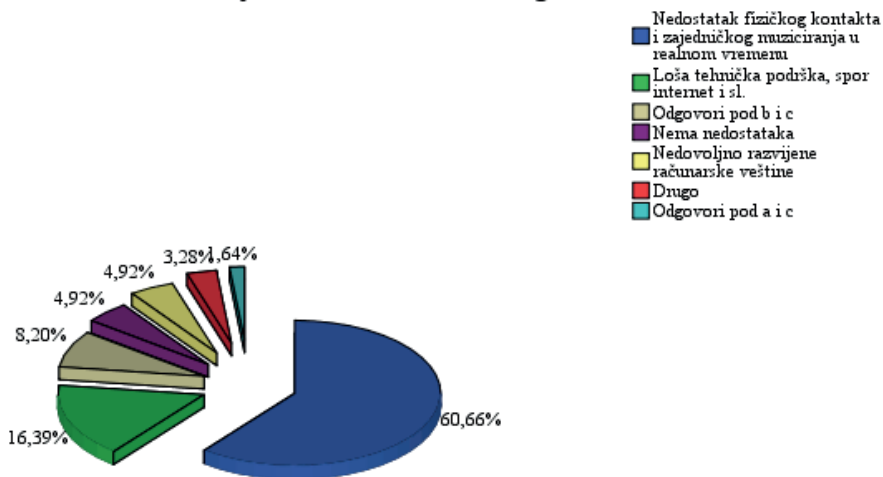


Grafikon 3. Prednosti nastave solfeđa *na daljinu* iz ugla studenata

U okviru narednog pitanja ispitanici su imali zadatak da od ponuđenih odgovora izdvoje, višestruko zaokruže, ili dodaju svoje mišljenje o nedostacima ovakvog vida nastave. Na osnovu dobijenih prosečnih vrednosti iz Grafikona 4 uočavamo da su studentima najveći problem predstavljali sledeći nedostaci: *Nedostatak*

fizičkog kontakta i zajedničkog muziciranja u realnom vremenu (60,66%) i Loša tehnička podrška, spor internet i sl. (16,39%). Ova dva problema istaknuta su i u okviru višestrukih odgovora, gde se 8,20% ispitanika opredelilo za pomenute odgovore kao nedostatke (*Odgovori pod b i c*). *Nedovoljno razvijene računarske veštine* kao nedostatak je izdvojilo 4,92% ispitanika, što nije u saglasnosti sa samoprocenom računarskih veština, gde je 1,6% ispitanika na pitanje *Kako biste ocenili svoje računarske veštine* dalo odgovor *Loše*. Iz datog uviđamo da pojedini studenti koji su svoje računarske veštine procenili kao *Dobre*, ipak smatraju da te veštine nisu dovoljno razvili. Isti procenat ispitanika (4,92%) smatra da u nastavi solfeđa na daljinu nije bilo nedostataka; 3,28% ispitanika opredelilo se za odgovor *Drugo*, ali nije precizirao svoj odgovor, a 1,64% je kao nedostatke izdvojio *Nedovoljno razvijene računarske veštine* i *Loša tehnička podrška, spor internet i sl.* u okviru višestrukih odgovora.

14. Šta biste izdvojili kao nedostatak ovakvog vida nastave?

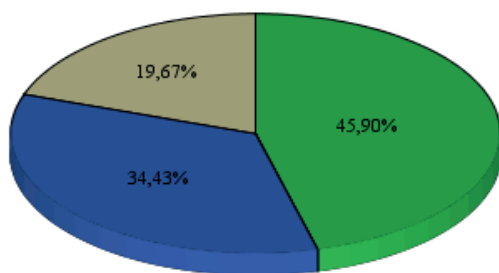


Grafikon 4. Nedostaci nastave solfeđa na daljinu iz ugla studenata

U Grafikonu 5 prikazani su stavovi studenata o kvalitetu realizovane nastave solfeđa *na daljinu*. Od ukupnog broja ispitanika 45,90 % smatra da je kvalitet realizovane nastave solfeđa *na daljinu Dobar, ali nije merljiv sa redovnom nastavom*, 34,43% ocenjuje da je kvalitet realizovane nastave *Isti kao i u redovnoj nastavi*, 19,67% zaokružilo je odgovor *Zadovoljavajući*. Nijedan ispitanik nije kvalitet realizovane nastave vrednovao kao *Loš*.

15. Koji su vaši stavovi o kvalitetu realizovane nastave solfeđa na daljinu?

- Dobar, ali nije merljiv sa redovnom nastavom
- Isti kao i redovna nastava
- Zadovoljavajući



Grafikon 5. Stavovi studenata o kvalitetu realizovane nastave solfeđa *na daljinu*

Dobijeni rezultati ukazuju na visoko vrednovanje kvaliteta realizovane nastave solfeđa *na daljinu* od strane studenata, koji su izdvojili značajne prednosti ovakvog vida nastave, poput *Mogućnosti i slobode samostalne organizacije vremena za rad* i *Mogućnosti održavanja kontinuiteta u nastavi u nedostatku održavanja redovne nastave*. Na osnovu ovih podataka potvrđujemo hipotezu *Očekuje se da će studenti, na osnovu ličnog iskustva, izdvojiti prednosti i nedostatke realizovane nastave, te visoko vrednovati kvalitet iste* (H4). Zajedničko muziciranje je neizostavni deo nastave solfeđa, koji je, usled različitog stepena protoka interneta gotovo nemoguće ostvariti, te bi, ukoliko se ovakav način rada nastavi, ubuduće trebalo porazmisliti o nekim približnim alternativnim mogućnostima. Dobijeni rezultati, sa naglaskom na centralnu ulogu studenata u procesu učenja, pružaju bolji uvid u refleksije studenata i predstavljaju značajan resurs za poboljšanje, ne samo procesa učenja *na daljinu*, već i buduće nastavne prakse.

5. ZAKLJUČAK

Kriza usled pandemije kovida 19 značajno je proširila primenu sistema obrazovanja *na daljinu*. Prelazak sa ustaljenih na alternativne modalitete nastave, sa ciljem osiguravanja kontinuiteta učenja, predstavljao je veliki izazov za sve učesnike obrazovnog procesa. Predmetni profesori preuzeli su odgovornost

revizije i prilagođavanja zahteva u skladu Nastavnim planom i programom, dok je pred studente postavljen zadatak prilagođavanja novim obrazovnim okolnostima. Imajući u vidu centralnu ulogu studenata u visokoškolskom obrazovnom procesu, sprovedeno anketno istraživanje imalo je za cilj da ispita stanje procesa učenja *na daljinu* za vreme trajanja vanrednog stanja iz njihove perspektive. Rezultati istraživanja koje se odnosilo na kvalitet, efikasnost sistema i spremnost svih učesnika obrazovnog procesa za realizaciju nastave solfeđa *na daljinu* iz ugla studenata Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu, pokazali su visok stepen adaptibilnosti članova ove visokoškolske ustanove⁴. Dobru osnovu za dalji rad omogućila je tehnička spremnost studenata, koji su pokazali posedovanje veština brzog prilagođavanja. Percepcije studenata ukazuju na usklađenost obima zahteva u okviru nastave solfeđa *na daljinu* sa obimom zahteva u redovnoj nastavi. Osim toga, pozitivan stav o pripremljenosti predmetnih profesora i saradnji i komunikaciji sa njima izuzetno je značajan, imajući u vidu da uspeh studenata i samog nastavnog procesa, između ostalog, počiva na razumevanju i kvalitetnoj saradnji i komunikaciji na relaciji profesor-student. Očekivanja o visokom vrednovanju kvaliteta realizovane nastave, ispunjena su, a rezultati su pokazali da studenti i fakulteti mogu imati koristi od obrazovanja *na daljinu*. Ipak, nastava solfeđa bazira se na participativnom učešću i savladavanju nastavnog gradiva putem zajedničkog muziciranja, a podatak o tome da je više od polovine (60,66%) ispitanika kao jedan od najvažnijih nedostataka realizovane nastave *na daljinu* izdvojilo nedostatak fizičkog kontakta i zajedničkog muziciranja u realnom vremenu, ukazuje na problem o kojem bi, ukoliko se ovakav vid učenja nastavi ubuduće, trebalo posebno promisliti. Uvažavajući dobijene rezultate, mišljenja smo da visoko obrazovanje ne bi trebalo da teži tome da bude potpuno *online* aktivnost. Određene profesije zahtevaju taktinost, kao činilac od suštinske važnosti za spoznaju, sticanje znanja i veština. Osim toga, interakcija sa kolegama studentima je definišuće iskustvo univerzitetskog života. Premda je budućnost procesa učenja *na daljinu* iz sadašnje perspektive teško predvideti, jedno je sigurno. Digitalna pismenost predstavlja jednu od ključnih veština 21. veka. I na kraju, smatramo da stečena iskustva i razumevanje prednosti i nedostataka ovakvog načina rada mogu pomoći obrazovnim institucijama u iskorišćavanju njegovog punog potencijala i organizovanju promišljenog i kvalitetnog razvoja obrazovnog sistema.

⁴ Ovaj članak nastao je isključivo iz perspektive studenata Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu, situacija sa drugim institucijama i državama može biti drugačija.

LITERATURA

- Bijeesh, N. n.d. Advantages and Disadvantages of Distance Learning, Dostupno na: <http://www.indiaeducation.net/online-education/articles/advantages-and-disadvantages-of-distance-learning.html>
- Casarotti, Marco & Filliponi, Luca, Pieti, Luca & Sartori, Ricardo. 2002. Educational interaction in distance learning: Analysis of one-way video and two-way audio system. *PsychNology Journal*, 1(1), 28–38.
- Daubney, Alison & Fautley, Martin. 2020. Editorial research: Music education in a time of pandemic. *British journal of music education*, 37, 107–114.
- Holden T. J. & Westfall J. P. P. 2008. An Instructional Media Selection Guide for Distance Learning, *United States Distance Learning Association*, Dostupno na: https://participativelearning.org/pluginfile.php/539/mod_resource/content/6/Holden%2C%20Westfall%20-%202008%20-%20An%20Instructional%20Media%20Selection%20Guide%20for%20Distance%20Learning.pdf [03.02.2021].
- Holmberg, Börje. 2005. *The Evolution, Principles and Practices of Distance Education*. Oldenburg: Carl von Ossietzky Universität Oldenburg.
- Куницкая, Н.А. и Соковикова, Е.Е. 2019. Дистанционное обучение: зарубежный опыт и наши реалии. В Н.В. Суша (ре.), *Управление в социальных и экономических системах: м-лы XXVIII международной научно-практической конференции*. Минск: Минский инновационный университет, 123–124.
- Nenko, Y., K. Nelia & Y. Snisarenko. 2020. The COVID-19 Distance learning: Insight from Ukrainian students. *Revista Brasileira de Educação do Campo*, 5, 1–19.
- Pokorni, Slavko. 2009. Distance education. *Vojnotehnički glasnik*, 57 (2), 138–146.
- Simonson, M., S. Sharon & S. Zvacek. *Teaching and learning at a distance: Foundations of distance education*. 2015. 6th Edition. Charlotte, NC: Information Age Publishing.
- UNESCO. 2020. *COVID-19 and higher education: today and tomorrow. Impact analysis, policy responses and recommendations*. Caracas: UNESCO International Institute for Higher Education in Latin America and the Caribbean (IESALC).
- Unger, Shem & Meiran, William. 2020. Student attitudes towards online education during the COVID-19 viral outbreak of 2020: Distance learning in a time of social distance. *International Journal of Technology in Education and Science (IJTES)*, 4(4), 256–266.
- USDLA. Distance Learning Definition, Dostupno na: <https://usdla.org/> [03.08.2020].

Milica Jovanović, Jelena Cvetković Crvenica

REALIZATION OF SOLFEGGIO TEACHING AT A *DISTANCE* IN THE INITIAL PERIOD OF APPLICATION FROM THE STUDENT'S POINT OF VIEW – EXPERIENCES, EFFECTS AND PERSPECTIVES

Summary

Starting from the fact that the faculties realize their basic starting point through theoretical lectures, exercises, research projects, consultative work and professional pedagogical-methodological practice, thus achieving comprehensive institutional support in the education of future music pedagogues, the paper discusses a new pedagogical challenge that goes beyond the traditional learning system - *distance learning*. An online questionnaire designed for this occasion collected data related to students' attitudes about the quality, efficiency of the system and the readiness of all participants in the educational process for the implementation of *distance learning* during the state of emergency due to the *Covid-19* virus. The presented experiences form the basis for further reflections on how to adapt the educational system to the new situation and raise the quality of this form of teaching. The population of respondents consists of undergraduate students of the Department of Music Arts, Faculty of Arts of the University of Niš.

Key words: solfeggio, online teaching, distance learning, Covid-19

UDK 792.028+7.038.53:004 Abraham P.

O UMETNIČKOM PROJEKTU „NEOBUZDANI SKLAD – MUZIČKO-SCENSKO UPRIZORENJE ŽIVOTA I DELA PALA ABRAHAMA“

Agota Vitkai Kučera

Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti, Novi Sad, R. Srbija
agowit@hotmail.com

Sažetak

Umetnički projekat „Neobuzdani sklad – muzičko-scensko uprizorenje života i dela Pala Abrahama“ zamišljen je i izveden kao žanrovska i medijska sinteza, koja je obuhvatila i biografske podatke, te je delom dokumentarnog karaktera, delom muzička komedija (koja koristi raspoloživu savremenu scensku tehniku i opremu poput video projekcije, rasvete i prenosivih mikrofona), a uz živo muzičko (vokalno i instrumentalno) izvođenje.

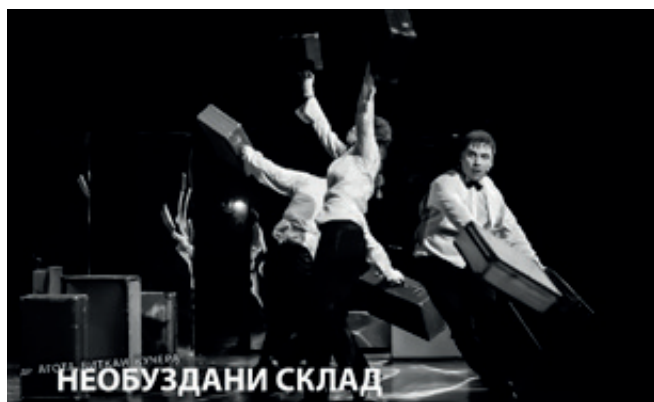
Proučavanje i oblikovanje odabranog materijala definisalo je stil i žanrovsku specifičnost umetničkog projekta, ostvarivši uticaj na odabir saradnika, prostora u kome će se prikazati, proces rada i proba, kao i tehnologiju koja će se upotrebiti tokom realizacije.

Projekat doprinosi afirmaciji Pala Abrahama, pojedinca kojeg ne bi trebalo zapostaviti, jer je svojim delima doprineo vidljivosti i prepoznatljivosti kulture i podneblja sa kojeg dolazi (Apatina) – posredno utičući na očuvanje kulturne baštine Vojvodine i naroda koji u njoj žive. U širem kontekstu, projekat aktivno deluje na podizanje nivoa kulturne svesti, edukacije, plasiranja informacija i kulture sećanja.

Ključne reči: umetnički projekat, Pal Abraham, pevanje, gluma, novi mediji.

1. UVOD

Umetnički projekat pod nazivom „Neobuzdani sklad – muzičko-scensko uprizorenje života i dela Pala Abrahama“ prezentuje i objašnjava rezultate kulturoloških, istoriografskih i muzikoloških istraživanja.



Slika 1. Koreografija iz predstave
(Na fotografiji:
Ištvan Kereši,
Agota Vitkai-Kučera,
Saša Latinović)

Kreiranje umetničkog projekta, koji u svom konceptu značajno doprinosi afirmaciji Pala Abrahama, Apatina i džez operete, imalo je za cilj aktivno delovanje na podizanje nivoa kulturne svesti, očuvanje baštine, edukacije i plasiranja malo poznatih informacija.

Umetničkim projektom je planirano da se život i delo kompozitora sačuva od zaborava ukazivanjem javnosti na postojanje kompozitora sa našeg područja, rodnom iz Apatina, koji je stekao slavu u Nemačkoj. Pored toga, cilj je bio i upoznavanje javnosti sa njegovim delima, prevashodno operetama, kroz stvaranje savremenog i atraktivnog umetničkog dela koje komunicira sa aktuelnom pozorišnom, operском i muzičkom publikom. Treba napomenuti da žanr projekta nije opereta već biografska predstava, što potvrđuje i naslov: „Neobuzdani sklad – muzičko-scensko uprizorenje života i dela Pala Abrahama“.

2. PAL ABRAHAM



Slika 2. Pal Abraham

Pal Abraham (1892–1960) je kompozitor, pijanista, dirigent i ličnost kulture značajna u svetskim okvirima. Rođen je u Apatinu, Vojvodini, tadašnjoj Austrougarskoj carevini (danas Republika Srbija). Nakon završene osnovne škole u Apatinu, školovanje nastavlja u Somboru. Nacionalnu muzičku akademiju u Budimpešti „Liszt Ferenc” upisuje 1910. godine, kao izrazito darovit i perspektivan mladić.

Akademiju je pohađao do 1916. godine, ali nikada nije diplomirao. Na početku njegovog kompozitorskog rada stoje brojne kompozicije iz klasičnog muzičkog repertoara poput simfonije, koncerata za violinu i violončelo, serenade za orkestar i gudački kvarteti.

S obzirom na to da je rano ostao bez oca, da mu je brat poginuo tokom Prvog svetskog rata, a ubrzo potom se upokojila i njegova majka, iz egzistencijalnih razloga zapostavlja Muzičku akademiju i radi kao bankarski službenik i muzičar (pijanista, kompozitor, dirigent) po noćnim klubovima gde se upoznaje sa muzikom džez. Svoju prvu operetu „Zenebona“ komponuje 1928. godine, a ubrzo posle nje i „Az utolsó Verebély lány“. Posle njih, usledila je prava „salva“ novih opereta. Od njih, tri su postigle svetsku slavu: „Viktoria und ihr Husar“ („Viktorija i njen husar“, premijerno izvedena 1930) – ekranizovana je pet puta (četiri puta na nemačkom, jednom na finskom jeziku), „Die Blume von Hawaii“ („Havajski cvet“, 1931) – ekranizovana je pet puta (tri puta na nemačkom, dva puta na švedskom jeziku), a naročito, „Ball im Savoy“ („Bal u Savoju“, 1932) – ekranizovana četiri puta (dva puta na engleskom i po jednom na nemačkom i holandskom jeziku). Pomenute operete („Havajski cvet“ i „Bal u Savoju“) izvedene su u predratnoj i posleratnoj Jugoslaviji. Pal Abraham postigao je izuzetan uspeh, pogotovo u Nemačkoj, ali i u Mađarskoj, Austriji i drugim evropskim zemljama.

Operete koje je komponovao su sledeće:

- a) „Zenebona“ – opereta u tri čina premijerno izvedena 2. marta 1928. godine u Budimpešti. Libreto su pisali: Lakatos László i Bródy István,
- b) „Az utolsó Verebély lány“ – opereta u tri čina (poznata i pod naslovom „Der Gatte des Fräuleins“) premijerno izvedena 13. oktobra 1928. godine u Budimpešti. Libreto su pisali: Harmath Imre i Drégely Gábor,
- c) „Szeretem a felségem“ (Es geschehen noch Wunder) – premijerno izvedena u Budimpešti 15. juna 1929. godine. Libreto su pisali: André Birabeau i Georges Dolley (kasnije: Stella Adorján),
- d) „Viktoria und ihr Husar“ – opereta u tri čina i prolog, premijerno izvedena 21. februara 1930. godine u Budimpešti. Libreto su pisali: Földes Imre i Harmath Imre (nemački tekst su pisali: Alfred Grünwald i Fritz Löhner-Beda),
- e) „Die Blume von Hawaii“ – opereta u tri čina, premijerno izvedena 24. jula 1931. godine u Lajpcigu. Libreto su pisali: Alfred Grünwalda i Fritz Löhner-Beda; potom: Földes Imre,
- f) „Ball im Savoy“ – opereta u tri čina i prolog, premijerno izvedena 23. decembra 1932. godine u Berlinu. Tekst su pisali: Alfred Grünwald i Fritz Löhner-Beda,
- g) „Egy éjszaka angyala“ – opereta koja je premijerno izvedena 1933. godine u Mađarskoj,

- h) „Märchen im Grand-Hotel“ – opereta u tri čina, premijerno izvedena 29. marta 1934. godine u Beču. Tekst su pisali: Alfred Grünwald i Fritz Löhner-Beda,
 - i) „Viki“ – muzička komedija u tri čina, premijerno izvedena 26. januara 1935. godine u Mađarskoj. Tekst su pisali: Harmath Imre i Bónyi Adorján,
 - j) „Történnék még csodák“ – muzička komedija u tri čina, premijerno izvedena 20. aprila 1935. godine u Mađarskoj. Tekst su pisali: Halász Imre i Békeffy István,
 - k) „3:1 a szerelem javára“ – opereta u dva čina, premijerno izvedena 18. decembra 1936. godine u Mađarskoj. Tekst su pisali: Harmath Imre, Kellér Dezső i Szilágyi László,
 - l) „Roxy und ihr Wunderteam“ (3:1 a szerelem javára) – premijerno izvedena 25. marta 1937. godine u Beču. Libreto: Hans Weigel i Alfred Grünwald,
 - m) „Júlia“ – opereta u dva čina, premijerno izvedena 23. decembra 1937. godine u Budimpešti. Tekst su pisali: Harmath Imre i Földes I,
 - n) „A fehér hattyú“ – opereta u tri čina, premijerno izvedena 1938. godine u Mađarskoj,
 - o) „Zwei glückliche Herzen“ – tekst pisali: Robert Gilbert i Armin L. Robinson,
 - p) „Tambourin“ – u 2 čina (nikad nije izvedena). Tekst pisao: Alfred Grünwald,
- Dolaskom nacista na vlast u Nemačkoj početkom 1933. godine, preko Budimpešte, Beča, Pariza, Kube, potražio je novi dom u Njujorku. Nažalost, američka publika nije imala sluha za njegove operete, niti je prepoznala njegov dar. Postepeno je propadao – materijalno, mentalno i fizički. Smešten je u bolnicu, a potom i u azil (1946–1956).

Nakon Drugog svetskog rata, u Nemačkoj raste interesovanje za njegove operete i osniva se Društvo „Pal Abraham“ u Hamburgu. To Društvo ga dovodi iz Njujorka u Hamburg (1956), obezbeđuje sredstva za život i osigurava redovnu isplatu tantijema. Umire u 67. godini života u Hamburgu.

Komponovao je operete koje su izvedene skoro na svim evropskim scenama, a većina ih je i filmovana. Osim toga ostaje upamćen kao autor niza popularnih šlagera i filmske muzike. Takođe, njegova muzika bila je inspiracija za mnoge čuvene muzičke numere masovne kulture i mnogobrojna filmska dela. Pal je tokom svoje kratke filmske karijere sarađivao sa mnogim rediteljima. Sa nekima i više puta: Carmine Gallone, Richard Oswald, Max Neufeld, Jean Boyer, Hanns Schwarz, Székely István, Henry Koster, Gaál Béla i Johann van Vásáry. Njegov uspešan rad na zvučnom (govornom) filmu proteže se u periodu od 1929. do 1940. godine i to u više zemalja: Nemačka, Austrija, Mađarska, Italija itd. Jezici na kojima se govori i peva u filmovima na kojima je potpisan Pal Abraham su nemački, engleski,

italijanski, francuski, mađarski, holandski, finski, švedski, španski, ruski, a nakon Palove smrti, njegova muzička dela su ekranizovana i na švedskom, finskom i ruskom jeziku. Na osnovu podataka sa IMDb-a¹ Pal je od navedenih pedeset filmskih naslova, za oko trideset komponovao muziku ili je učestvovao u njihovoj realizaciji kao aranžer, dirigent ili supervizor, dok su ostali ekranizacija njegovih opereta.

Uprkos ovim činjenicama i uz svu nekadašnju slavu i ogroman uticaj na muzičko-scensku kulturu, Pal Abraham je u velikoj meri zapostavljen i nepoznat, posebno u kulturi Vojvodine i Srbije.

3. PROCES STVARANJA UMETNIČKOG DELA

Kako bi se stvorilo umetničko delo, nepohodno je podrobno se informisati o tematici, razdoblju, istorijskom i društvenom kontekstu, značajnim ličnostima, te pristupiti detaljnoj pretrazi arhivske građe, dostupne literature i snimaka vezanih za područje interesovanja. Za potrebe ovog projekta, autorka je koristila obimnu literaturu na mađarskom, srpskom, nemačkom i engleskom jeziku koju sačinjavaju notni materijali, biografska, istorijska i arhivska građa, teorijske i poetičke knjige iz brojnih izvođačkih oblasti koje je istraživala, kao i značajan broj internet referenci, kako tekstualnih, tako i medijskih – muzičkih, operetskih, filmskih.

Istraživanje muzičkih zapisa koje je komponovao Pal Abraham bilo je glavno polazište za umetnički projekat, kao i biografski podaci i informacije o vremenu u kojem je živio i stvarao. Nakon prevođenja materijala u umetničke forme, koje su vođene poetičkim principima stvaranja dramskog narativa, video zapisa i aranžiranja muzike, konačni cilj je bila kreativna transformacija biografije i muzikografije kroz kompletnu scensku izvedbu (pevanje, ples, glumu i instrumentalnu izvedbu). Projekat je zamišljen i izveden kao žanrovska i medijska sinteza, koja je obuhvatila i biografske podatke, te je delom dokumentarnog karaktera, delom muzička komedija (koja koristi raspoloživu savremenu scensku tehniku poput video projekcije, rasvete i prenosivih mikrofona), a uz živo muzičko (vokalno i instrumentalno) izvođenje.

Upotrebom savremenih umetničkih sredstava, kao što su video-bim, fragmentarno struktuisanje, muzičko preoblikovanje, kako bi se sačuvala umetničke vrednosti (žanrovi) u savremenoj epohi, cilj je bio da se tema što bolje i savremenije približi publici dvadeset prvog veka. Takođe, primena digitalnih medija u predstavi čini sublimaciju umetničkih vidova izražavanja i spajanja novih medija, nove tehnologije sa tradicionalnim umetničkim formama (izrazom).

U procesu stvaranja umetničkog projekta – predstave – upotrebljeni su svi teatarski izrazi: gluma, ples, pevanje, sviranje, teatar pokreta, teatar predmeta, pantomima; kao i postojeća tehnologija: video-bim, ozvučenje, projektor, titl, svetlo. Sintezom

¹ <https://www.imdb.com/name/nm0008964/>

svih navedenih elemenata stvorena je forma koja se ne može podvesti pod postojeće tradicionalne žanrove, već predstavlja sublimaciju dramskog, muzičkog i plesnog teatra i, kao takva, egzistira kao novi muzičko-scenski izraz. Specifičnost predstave čine „nedostatak“ govornog teksta, umesto kog je upotrebljen libreto – muzički tekst, interdisciplinarni pristup – scenska igra u kombinaciji sa video prikazima, kao i sama muzika u kontekstu pozorišne igre.

Autorka projekta se opredelila za „nedostatak govornog teksta“ smatrajući, poput Vsevoloda Mejerholjda, da pozorište mora da bude harmonija pokreta, boje, glasa, zvuka, koji ukazuju na simbol, pokrećući time maštu i razum recipijenata. Tome u prilog govori i Antonen Arto u knjizi „Pozorište i njegov dvojniki“, iznoseći tvrdnju da treba vratiti pojam jedinstvenog jezika koji pomiruje pokret i misao nasuprot vladavini teksta u pozorištu. U pozorištu, kada govorna reč više nije dovoljna da iskaže i prenese poruku, javlja se potreba da ta poruka bude ozvučena, odnosno pojačana zvukom – otpevana, te slobodno možemo reći da muzika proširuje izvođenje na nivo čulnog doživljaja. Recipijenti refleksno reaguju na radnju izvođača kroz iskustvo i asocijacije kao što to napominje i Sabljak rekavši: „(...) Tjeramo gledaoca da razmišlja zajedno sa nama (...) Ako je gledalac ponesen radnjom, on tokom predstave prolazi kroz složeni labirint emocija“ (Sabljak 1971: 49). A isto pojačava i Šekner „ (...) Neki od najdubljih aspekata ljudskog iskustva mogu se otkriti sami od sebe kroz zvuke i pokrete ljudskog tela (...)“ (Šekner 1992: 169).

Uvideli smo da predstavu treba komponovati po svim pravilima orkestarske kompozicije, da svaka partija glumca (u ovom slučaju izvođača) odvojeno još ne zvuči i da je neophodno da se utopi u masu instrumenata – uloga, da tu grupu treba objediniti u složenu orkestraciju, zapaziti u toj složenoj strukturi put lajtmotiva i prisiliti da istovremeno zvuči, kao u orkestru, i glumac i svetlo, i pokret, pa čak i rekviziti (Mejerholjd 1976: 208).

3.2. Izvođači i saradnici

Posle temeljnog istraživanja istorijskih, biografskih, žanrovskih i stilskih pojedinosti, autorka projekta je osmislila scenario i počela realizaciju, kreativno vodeći tim učesnika, gde je ona jedan od izvođača (igra uloge Pala Abrahama, Šarolte Feselj i drugih likova), scenarista, kostimograf, producent, reditelj i muzički aranžer predstave „Neobuzdani sklad – muzičko-scensko uprizorenje života i dela Pala Abrahama“. Aktivnu participaciju u timu autorka ostvaruje vodeći se izjavom Gladkova, koji je rekao da „reditelj mora biti dramaturg i glumac i muzičar i električar i krojač“ (Gladkov 1997: 132). Zbog složenih zadataka, koji su se pred izvođače postavljali, ali i zbog izbora teme, na sceni se pored autorke pojavljuju kao glumci/pevači/plesači Saša Latinović i Ištvan Kereši. Naime, zadaci su bili složeni, jer su izvođači sve vreme bili na sceni, od njih se očekivalo da muzičke

numere otpevaju uz orkestarsku pratnju, da imaju istančani muzički sluh, osećaj za ritam i dinamiku, da imaju osećaj za pokret i ples uz složenu koreografiju, da vladaju teatrom objekta, pantomime, da su fizički spremni i spretni, kao i da imaju sposobnost brze transformacije. Izbor teme, osim što je uticao na izbor saradnika, načina primene savremene tehnologije, „diktira dinamiku pokreta i govora (u ovom slučaju, pevanja, prim. A. V. K.) izvođača na sceni” (Prpa 2014: 210), a sve to u cilju direktnog delovanja na refleksе, emocije i misaone procese recipijenta.

Muziku uživo izvodio je „Klem and Bend“ u sastavu: David Klem – klavir, Nenad Kojić – bubnjevi, Goran Erić – truba, Daniel Mor – kontrabas. Na scenskom pokretu je saradivala Margareta Taboroši, a u dizajnu svetla je pomogao Robert Majoroš.



Slika 3. Deo programske knjižice u kojem se navode imena izvođača i saradnika

Animacije je kreirao dr Srđan Radaković sačinivši kratke animirane video klipove od postojećih (sakupljenih) dokumenata i fotografija. Video materijale iz Apatina je snimio Aleksandar Ramadanović, a montirao ih je Aleksandar Komnenović uz dodate fotografije i postojeće (izabrane) dokumente. Dizajnu plakata doprineo je Radule Bošković, u dizajnu zvuka tehničku pomoć je pružio Đorđe Ilić a titlove je sinhronizovao Ivan Svirčević. Tokom izvođenja video-bimom je upravljao Srđan Milovanović, a inspicijentske poslove je radio Vladimir Savin. Autorka predstave je bila i u ulozi menadžera, primenivši digitalni marketing² koristeći mogućnosti prezentacije preko društvenih mreža³.

3.3. Proces proba

Nakon pronađenih i proučenih dokumenata, muzičkih i video materijala, donekle je definisan stil i žanr projekta. Donekle, jer proces kreiranja umetničkog projekta čine probe tokom kojih se stvaralački tim dogovara i isprobava moguće načine izraza i time doprinosi određenim promenama. Postavljanje krutih pravila nije poželjno tokom kreiranja predstave. Pre pristupa praktičnom delu proba, utvrđeni su dramski čvorovi, odnosno ključni momenti koji su delovali sudbonosno na kompozitora, a činili su ključne tačke u predstavi.

Forma projekta je sadržala:

- a) Ekspoziciju – uvođenje izvođača na scenu, upoznavanje sa likom Pala Abrahama uz video snimak iz Apatina i davanje osnovnih podataka o njemu,
- b) Prvi dramski čvor – period od 1913. godine (odlazi u Budimpeštu) do 1930. godine (ženi se Šaroltom Feselj); Prvi svetski rat,
- c) Drugi dramski čvor – najplodniji period – 1929–1933. godine,
- d) Treći dramski čvor – povlačenje pred nacizmom i period pre Drugog svetskog rata (1933–1939),
- e) Kulminacija – Drugi svetski rat (Kuba, Majami, Njujork) – potpuno narušeno zdravlje i smeštanje u sanatorijum,
- f) Dramska tišina,
- g) Povratak u Nemačku (1956–1960),
- h) Finale – „Vredelo je sve“ – on je uspeo; nakon 18 godina se ponovo sastaje sa suprugom, vratio se u Nemačku, zemlju u kojoj je proživeo najlepše trenutke, ostao je veran muzici, njegova dela se i dalje izvode.

² <http://vojvodjanskevesti.rs/neobuzdani-sklad-razgovor-dr-agotom-vitkai-kucera-palu-abrahamu/>

³ <https://www.facebook.com/events/svilara-kulturna-stanica/muzi%C4%8Dka-dramatizacija-neobuzdani-sklad-dr-agota-vitkai-ku%C4%8Dera/390905651724494/>



Slika 4. Kreativni tim izvođača:
Saša Latinović, Ištvan Kereši, Agota Vitkai–Kučera

Ideja je bila da se prikaže životni i stvaralački put kompozitora uz upotrebu muzike koju je isključivo on komponovao.

Uzimajući u obzir da su mu kompozicije (vokalno-instrumentalne), pisane na mađarskom i nemačkom jeziku, prevedene na većinu svetskih jezika, među kojima su i srpski i hrvatski jezik, a Vojvodina jeste multinacionalna i multilingvalna sredina, autorka se odlučila na upotrebu tri jezika (srpski, mađarski, nemački), kao i na jezik pokreta, gesta, muzike i video klipova, takoreći – jezik simbola, uz upotrebu savremene tehnike kako bi komunicirala sa publikom današnjice.

U predstavi govornog teksta nije bilo. „(...) Reč je u pozorištu samo ukras na tkanju pokreta“ (Mejerholjd 1976: 114). Autorka projekta je pošla od toga da govorni tekst nije jedini način da se radnja, sadržaj i emocije prenesu, baš kao što bi to i velikan pozorišne umetnosti Mejerholjd rekao: „Tamo gde reč gubi izražajnu snagu, počinje jezik plesa (i jezik muzike/pesme, prim. A. V. K.)...“ (Mejerholjd 1976: 102).

Važni podaci su prikazani/emitovani u vidu:

- a) Animiranih video klipova na video-bimu (upotrebom savremenih tehnologija) – informacije su date u kratkim i jasnim crtama; najpre su bile otkucane u vidu teksta a potom su prošle kroz fazu animacije. Animacije su bile bez kolora, poput lekarskog nalaza kucane na staroj pisačoj mašini uz zvuk istog, slovo po slovo projektovano na video-bimu;



Slika 5. Animirani podaci

- b) Animiranih video klipova na video-bimu (upotrebom savremenih tehnologija) – koji su imali zadatak da istaknu značajne periode, kako životne, tako i stvaralačke, a sačinjeni su od prikupljenih i odabranih dokumenata (diplome, venčani list, pisma), fotografija i plakata. Pomenuti materijali su, takođe podlegli procesu animacije i sačuvani su u vidu kratkih video klipova;
- c) Prikazani su u vidu gestova i pokreta – upotreba pokreta, koreografisanih gestova uz određeni ritam, koji je izvođački tim usaglasio a bubnjar održavao. Intencija je bila da „glumac, umetnočcu svoga gesta i pokreta, prisiljava gledaoca da pređe u carstvo mašte....“ (Mejerholjd 1976: 120). Pokreti su svakim ponavljanjem bili nadograđeni kao i delatnosti samog kompozitora;
- d) Pal je bio kompozitor, pa korepetitor, bankarski službenik, dirigent, profesor pevanja, uz to je dosta pušio, a oprobao se i u kartanju. Autorka je bila inspirisana Palovim „kostimom“ – belom rukavicom, koju je koristio umesto dirigentske palice, te je akcenat dala na gestove kojima dominiraju šake i ruke;
- e) Otpevani su putem njegovih pesama, a prevedeni i titlovani na platnu kako bi recipijenti neometano mogli da prate radnju.

Pesme su tako odabrane i poređane da svojom sadržinom i tekstom podržavaju i podvlače tok i radnju predstave, a oslikavaju i odražavaju emotivno stanje Pala Abrahama, jer „Muzička partitura je sredstvo da bi se izrazila duboko proživljena ljudska priča“ (Beštić 2001). Dakle, muzički tekst je imao zadatak da, kroz telo i

glas izvođača, vodi radnju do emotivne partiture, interpretirajući ga na autentičan način, sa zadatkom da angažuje recipijente.



Slika 6. Gestovi glumaca uz pratnju bubnja – na platnu se animirano projektuje pismo koje je Pal Abraham 1939. godine u Parizu napisao svojoj supruzi

„Gestovi, poze, pogledi, ćutanja, određuju istinu o uzajamnim odnosima ljudi. Reči još ne govore sve. (...) Reči su za uvo, plastika za oči. (...) Mašta gledalaca ima dva impulsa: vizuelni i auditivni (...)“ (Mejerholjd 1976: 87).

U predstavi se upotrebljavao govor radnje kroz telo i pesmu (vokalnu izvedbu), odnosno kroz pokrete, gestove i glas, koji su aktivirali imaginaciju recipijenata. Interpretatori su pronalazili ekvivalente realnih pokreta koji su bili stilizovani. Gestovi i pokreti su bili u funkciji dramske situacije i određeni su bili zakonima muzičkog ritma. Na sceni su ostavljeni oni pokreti koji mogu biti protumačeni. Jedna od ponovljenih sekvenci tokom predstave je predstavljala „etidu“ – artikulisan govor šaka, koji je bio deo radnje koja se dešava na sceni.

Primer 1: Scena kafane – gde su dva izvođača sedela za solom (kofer je bio sto), a treći izvođač je bio u ulozi kelnera. Scena se odigrala uz muzičku pratnju bez teksta i rekvizita, ali sa jasnim i preciznim pokretima i gestovima.

Primer 2: Scena svadbe – imali smo mladoženju, mladu i matičara uz pesmu *Tujour l'amour*. Kofer je poslužio za matičnu knjigu i potpise.

„Gestovi, poze, pogledi, ćutanje određuju *istinu* o uzajamnim odnosima ljudi. Reči još ne govore sve. Znači, potreban je *scenario* pokreta na sceni da bi se gledalac uhvatio u položaj pronicljivog posmatrača (...). Na taj način, mašta gledaoca ima dva impulsa. Vizuelni i auditivni (...) (Mejerholjd 1976: 87).

Izvođenje predstave je sadržalo sedamnaest video sekvenci i odvijalo se po sinopsisu koji hronološki prati, kroz muziku, pesmu, ples, mizanscen i glumu najbližu stilu pozorišta objekata, uz pomoć kojih se oživljava život i delo slavnog kompozitora.

Otuda se može govoriti o fragmentarnoj strukturi predstave.

Duet *Good night* iz operete (i istoimenog filma) „Viktorija i njen Husar“ (premierno izvedena u Budimpešti 1930. godine), u projektu preoblikovan u tercet na tri jezika (srpski, mađarski, nemački) bio je prva numera koju je izvođački tim sa saradnicima upotrebio. Nakon podeljenih uloga i savladane pesme, izvođači su snimili tercet uz klavirsku pratnju u studiju, a taj snimak su koristili kao podlogu za video snimke iz Apatina.

Pal Abraham, rođen 1892. godine u Apatinu u trgovačkoj porodici bez naslednika, ostao je u maglovitom sećanju starijih žitelja Apatina. Kostimiran izvođački tim je, na inicijativu i ideju autorke uz saradnike, snimio tri kuće za koje se veže ime Pala Abrahama, kao i klavir na kome je on svirao. Snimak je bio montiran uz posebno odabrane priloge poput Palovog potpisa, njegove karikature, rukopisa i fotografije, da bi se prikazao u toku predstave. Isti video materijal se koristio i u marketinške svrhe.

Proces proba je tekao sledećim redosledom:

- a) Muzičke probe uz klavir – korepeticiju: pojedinačno su se učili odabrani songovi uz klavirsku pratnju, najpre muzički i tekstualno, a potom je usledilo dinamičko oblikovanje istih. Odabrani muzički materijal se sastojao od solističkih pesama, dueta i terceta. Autorka je bila vokalni pedagog i korepetitor, ali i izvođač,
- b) Muzičke probe uz matricu (isključivo je bio snimljen klavir). Matrica je bila snimljena u studiju saradnika – korepetitora Davida Klema,
- c) Muzičke probe benda, koje je vodio pijanista David Klem,
- d) Muzičke probe uz pratnju benda – nakon savladanih i naučenih pesama,
- e) Koreografske probe – uz snimke, matricu ili klavirsku pratnju. Postavile su se koreografije za odabrane numere, najpre pojedinačno (solo ili uz partnera),
- f) Koreografske probe uz vokalno izvođenje – kada su koreografije usvojene, povezale su se sa vokalnom izvedbom svakog songa posebno, a na kraju u celini,
- g) Paralelno s prethodnim postupcima, planirala se finalizacija (tempom, ritmom,

obradom slike) dramskog povezivanja snimljenih i montiranih kadrova iz Apatina, animacija fotografija, članaka i odabranih materijala, koji su bili planirani za prikazivanje na videu-bimu,

- h) Tehničke probe – sa bubicama (mikrofonima) i ozvučenjem, postavka svetla i beleženje promena efekata, postavka video-bima – obeležavanje tačnog mesta puštanja projekcija po prethodno utvrđenom redosledu i povezivanje u celinu.

4. TEHNOLOGIJA KOJA SE UPOTREBLJAVALA

Od opreme se koristio video-bim za prezentaciju dokumenata, fotografija, kao i snimaka vezanih za život i delo samog kompozitora, kao i snimaka rodnog mesta i klavira na kome je kompozitor svirao. Nadalje, koristile su se bubice (mikrofoni), instrumenti, zvučnici, pojačala, miksete, oprema koja je potrebna za svetlo i zvuk, kao i rekvizita. Računar je bio osnovno sredstvo za prikupljanje dokumenata, pretrage i komunikacije putem interneta, ali i u izboru materijala potrebnih za video klipove. Osim toga, na računaru smo čuvali i sa njega smo puštali muzičku matricu tokom proba, kao i video klipove i titlove, koje smo koristili tokom proba. Tokom same izvedbe, digitalni materijal se prebacio na nekoliko službenih – pozorišnih računara sa kojih se u određenom formatu u zadatom trenutku puštao.

5. KOSTIMI, SCENOGRAFIJA, PLAKAT

Kostimi su bili multifunkcionalni i jednoobrazni za sve izvođače, a bili su iz vremena kada je Pal Abraham živeo i stvarao, odnosno kako se on nosio. Kompozitor je uvek bio elegantan – u crnom fraku, crnim pantalonama, beloj košulji sa belim rukavicama i crnim cilindrom. Kostim je omogućavao da se i vizuelno poigravamo sa recipijentima, jer su svi na sceni mogli biti (i bili su) u ulozi Pala Abrahama.

Scenografija (klavir, ogledala), projekcije kao i scenski pokreti (koreografisani gestovi i pokreti) su bili značajni deo scenskog izraza u predstavi.

Scenografije nije bilo isuviše. U fokusu je bio klavir, jer je to bilo njegovo „oruđe“ za rad, primarni instrument u njegovom životu i instrument koji je jedino sačuvan (nalazi se u Osnovnoj muzičkoj školi „Stevan Hristić“ u Apatinu), a na kome je svirao. Scenografski elementi koji su upotpunili/dopunili „sliku“ bili su video-bim i ogledala. Ogledala su imala dvostruku funkciju delovanja na recipijente; ulogu da nas uvedu u svet realnog – u smislu sada i ovde sa jasnim izrazima, gestovima, likovima, ali i iracionalnog – gde se publika dovodi u stanje nesvesnog i postavlja pitanje da li se radi o javi ili snu, o realnom vremenu, prostoru i akterima, ili je to iluzija. Upravo je sam kompozitor živeo u oba sveta

istovremeno, gde je s vremena na vreme dominantniji svet bio imaginarni svet. Projekcije su umnogome pomogle da se utiče na svest recipijenata, jer se na platnu pojavila animirana fotografija Pala Abrahama, kao i video snimak na kome on diriguje, dok su akteri istovremeno bili prisutni na sceni u statičnoj i dinamičnoj poziciji sa sinhronim ili kontrastnim kretanjima, sa fokusom i pogledom na platno (projekciju).

Naš eminentni glumac Slobodan Beštić u svom tekstu pod nazivom Alhemija navodi: „Kretanje je povezano sa disanjem, disanje sa emocijama, osećanje sa mišlju i nevidljivim prostorom čovekove podsvesti” (Beštić 2001: 8). U tom smislu, cilj nam je bio da se slojevito utiče na recipijente, da se dovedu u dinamiku suprotnosti, te na taj način sagledaju pravu sliku i životni put Pala Abrahama, koji je prolazio kroz razna životna iskustva i to sa ogromnim i iznenadnim usponima i padovima, odnosno da tokom predstave poništimo granicu između tada i sada, svesti i podsveti, racija i imaginacije kako kod nas izvođača, tako i kod recipijenata, tj. da svi impulsi (vidljivi i nevidljivi) budu dostupni i jasni gledaocima.



Slika 7. Kostimi izvođača (Na fotografiji sleva nadesno: David Klem, Ištvan Kereši, Daniel Mor, Agota Vitkai-Kučera, Goran Erić, Saša Latinović, Nenad Kojić)

U dizajnu plakata autorka je želela da prikaže glavne karakteristike Pala Abrahama: klavir, kao izvor kreacije i zarade, bele rukavice – njegov kostim, identitet i ogledala – život u javi ili u snu.



Slika 8. Plakat predstave

6. REALIZACIJA I DOPRINOS

Autorski projekat je premijerno izveden u nedelju 4. februara u novosadskom Srpskom narodnom pozorištu, na sceni „Pera Dobrinović“ s početkom u 19.30 sati.

Evaluacija projekta prikazana je i kroz komentare na društvenim mrežama (*Facebook*):



Slika 9. Komentar prof. Vesne Ždrnje



Slika 10. Komentar gospodina Borisa Mašića

Projekat je uspešno povezoao tradicionalne forme izraza sa savremenim tokovima učinivši netipičan žanrovski izraz iliti iskorak, koji podržava izjavu Ane Uzelac da živimo u vremenu razvoja digitalnih medija, koji je doneo „prevagu vizuelnog nad verbalnim i doprineo promeni modernog senzibiliteta” (Uzelac 2015: 19).

Tokom stvaranja i prikazivanja predstave, okupljeni tim (izvođača i saradnika) je došao do zaključka da današnji dramski/muzički umetnik ipak može iskazati nešto novo, što već nije izrečeno, a da je forma prikazivanja prilagođena savremenim tokovima i odražava vreme u kom živimo. Takođe, „gledalac može da zaboravi reči koje je glumac izgovorio u predstavi, ali ne može da zaboravi doživljaj koji je na sceni kreiran“ (Pitches 2003; vidi u Prpa Fink 2014: 75).

Za Republiku Srbiju, njen kulturološki identitet, značajan je svaki prodor umetnosti u svet, a da pojedinac kakav je bio, pomalo zaboravljeni kompozitor Pal Abraham, može imati veoma značajnu ulogu u tome. Umetničkim projektom se može afirmisati ne samo život i delo čuvenog kompozitora Pala Abrahama, već i multilingvalnost i multikulturalnost ovog podneblja. Iako su se pojedine operete Pala Abrahama, poput „Bala u Savoji“ i „Havajske ruže“, prikazivale na scenama SFR Jugoslavije, danas su pale u zaborav. U pozorištima širom sveta, posebno u Nemačkoj i Mađarskoj, njegove operete su i dan-danas popularne i nalaze se na redovnom repertoaru.



Slika 11. Apatin, kuća Pala Abrahama i izvođači u kostimima

Kako svet i društvo izuzetno brzo napreduju i menjaju se, tako i umetnička izražavanja (svet kulture i umetnosti) podležu promenama. Jedan od vidova uticaja savremenih tekovina u domenu stvaralaštva, predstavlja primenu digitalnih tehnologija u teatru, čime se menja stvaralački proces, komunikacija sa

publikom, proces distribucije i arhiviranja umetničkih, u ovom slučaju, pozorišnih dela. Savremena tehnologija je omogućila da se tokom izvedbe predstave izmestimo sa scene Srpskog narodnog pozorišta u Apatin, zavirimo u muzičku školu, zasviramo na klaviru na kom je svirao Pal Abraham i prošetamo ulicama kojima je i sam mali Pal šetao, a ipak da ostanemo prisutni u trenutku u Novom Sadu i da bez ikakvih poteškoća pratimo radnju predstave. Takođe, informacije, koje su bile veoma važne – dokumentarnog karaktera, pojavljivale su se na video-bimu, kao da su se kucale u datom trenutku na staroj pisačkoj mašini ne narušavajući tok predstave.

Prema navodima Ane Uzelac, neophodno bi bilo „sagledati uticaj medija, digitalizacije i društvenih mreža na publiku, pa time i na pozorište, koje u svojoj novoj digitalnoj pojavnosti nalazi nova sredstva izražavanja, iziskuje nove definicije i podele...“⁴

Ako posmatramo umetnike, kako kreatore, tako i izvođače, možemo reći da se nalaze u vremenu koje im pruža sjajne mogućnosti u vidu primene savremene tehnologije, ali im postavlja i izazove u smislu pronalaženja izražajnih sredstava, implementacije digitalnih tehnologija sa određenom merom, kako bi se prevazišao kič i kako bi čovek ostao centralna figura prilikom umetničkog izraza. Gladkov ukazuje na to da „svaki period ima sopstveni niz konvencija koje moraju biti proučene u cilju njihovog razumevanja“ (Gladkov 1997: 121), dok Mejerholjd govori o svestranosti glumca, ali ukazuje i na to da „glumac novog pozorišta mora da ovlada čitavim rasponom tehničkih sredstava...“ (Mejerholjd 1976: 132) i „...mora... da emocionalni poriv dovede u sklad sa majstorstvom glumačke veštine“ (Mejerholjd 1976: 116), a sve to u cilju jasne kreacije, „primoravanja“ recipijentata da razmišljaju, ali i da prolaze kroz različita emocionalna stanja.

⁴ http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9672/Ana%20Uzelac_doktorski%20umetnicki%20projekat.pdf?sequence=6

LITERATURA

- Antonen, Arto. 2010. *Pozorište i njegov dvojni*. Beograd: Utopia.
- Beštić, Slobodan. 2001. *Alhemija vidljivog i nevidljivog tela glumca*. U: Komendijaši: medaljoni iz starih srpskih komedija. Priredio Ljubivoje Tadić. Beograd: Narodno pozorište (Beograd: Grafo – nin).
- Gladkov, Aleksandar. 1997. *Meyerhold Speaks, Meyerhold Rehearses*. London & New York: Routledge.
- Kovač, Teodor. 2016. *Povodom pedesetogodišnjice smrti kompozitora Pala Abrahama*. Novi Sad: Jevrejska opština, 2010. (Pisani dokument primljen u PDF formatu 27. 09. 2016).
- Ágnes Kenyeres. 1967–1969. *Magyar életrajzi lexikon I-II*. Főszerk. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Mejerholjd, E. Vsevolod. 1976. *O pozorištu*. Beograd: Nolit.
- Goz, A. 1971. *Muzička enciklopedija 1*. drugo izdanje. Zagreb. Jugoslovenski leksikografski zavod.
- Pitches, Jonathan. 2003. *Vsevolod Meyerhold*. London & New York: Routledge.
- Prpa Fink, Marijana. 2014. *Mejerholjdova biomehanika: značaj i uticaj na pozorište XX veka*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine i Akademija umetnosti Novi Sad.
- Sabljak, Tomislav. 1971. *Teatar XX stoleća*. Split–Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Šekner, Ričard. 1992. *Ka postmodernom teatru: između antropologije i pozorišta*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Beograd i Institut za pozorište, film, radio i televiziju.
- Uzelac, Ana. 2015. *Digitalno pozorište – Predstava Bit Simbioza virtuelnog i stvarnog sveta u pozorišnoj umetnosti*. Univerzitet umetnosti u Beogradu: Beograd. Dostupno na: http://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/9672/Ana%20Uzelac_doktorski%20umetnicki%20projekat.pdf?sequence=6 [15. 07. 2020]
- Vitkai Kučera, Agota. 2018. *Neobuzdani sklad – muzičko-scensko uprizorenje života i dela Pala Abrahama*. Novi Sad: Akademija umetnosti Novi Sad. Neobjavljena doktorska disertacija.
- Waller, Klaus. 2014. *Paul Abraham Der tragische König der Operette: Eine Biographie*. Norderstedt: BoD.

Agota Vitkai-Kucsera

ABOUT THE ART PROJECT “UNBRIDLED HARMONY - MUSICAL STAGING OF THE LIFE AND WORK OF PAUL ABRAHAM”

Summary

The art project “Unbridled Harmony - Musical Staging of the Life and Works of Paul Abraham” was conceived and performed as a genre and media synthesis, which included biographical data, and is partly documentary, partly musical comedy (using available modern stage technique and equipment such as video projection, lights and portable microphones), along with live music (vocal and instrumental) performance.

The study and design of the selected material defined the style and genre specificity of the art project, influencing the selection of associates, the space in which it will be presented, the process of work and rehearsals, as well as the technology to be used during the realization.

The project contributes to the affirmation of Paul Abraham, an individual who should not be neglected, because his works have contributed to the visibility and recognizability of the culture and region he comes from (Apatin) - indirectly influencing the preservation of cultural heritage of Vojvodina and its people. In a broader context, the project actively works to raise the level of cultural awareness, education, placement of information and culture of memory.

Key words: art project, Paul Abraham, singing, acting, new media

UDK 785.6 : 787.1+004.738.5

THE ANALYSIS OF STATUS AND RECEPTION OF CHINESE VIOLIN CONCERTO *BUTTERFLY LOVERS* IN SERBIA

Yuanning. Zhang

Department of Musicology, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade Serbia
1051714485@qq.com

Summary

As one of the Chinese classics, *Butterfly Lovers* (梁祝), a genuine love story from ancient times, has got a considerable number of medial transformations. It has been adapted into films, novels, paintings, dramas, traditional operas, as well as musical composition. One of the most popular musical pieces inspired by the Chinese “Romeo and Juliet” is the Violin concerto, the musical work that has drawn intense attention not only in China, but also in the Western world.

This paper presents research on performances of the violin concerto *Butterfly Lovers* in Serbia, using digital resources. By implementing a questionnaire survey through online social networks, the study explores relatively low status and reception of *Butterfly Lovers* in Serbia. As one step in obtaining a “complete picture” of the acceptance of Chinese music in Serbia, this paper also serves as a bigger blueprint of my future research on cross-cultural musical exchanges between China and Serbia.

Keywords: Music, Violin Concerto, analysis, *Butterfly Lovers*, Chinese music, Serbia

The story of *Butterfly Lovers* (namely Liang-zhu¹), dating from ancient times, over 1600 years ago, has been developed into a special prototype in terms of comprehending and expressing the essence of Chinese civilization. A lamentable love story *Butterfly Lovers* has infiltrated in almost every aspect of literature and arts, especially in the recent 100 years after *the New Culture Movement*², in response to the slogan “*democracy and science*”.³ The Violin Concerto, an ideal combination of Western and Chinese elements, has rapidly swept around the world and gained a paradigmatic status in Chinese music. Plenty of researches have published on the topic of *Butterfly Lovers*’ performance on international stages, its world influence and acceptance, but only in the Asian area (Japan, Indonesia, India), or highly developed countries (USA, Great Britain, Canada, Australia), while no attention has been paid into smaller and developing states. Let us start the analysis of the status and reception of *Butterfly Lovers* in Serbia, with a brief description of this Chinese masterpiece first.

¹ Transliteration from Chinese language, the original text is 梁祝.

² The New Culture Movement: May 4th movement in 1919, a patriotic movement against imperialism and feudalism launched by patriotic students and workers, directly stimulated the vitality of Chinese new culture, and had far-reaching meaning on the government’s cultural policy and people’s life.

³ The slogan of the New Cultural Movement, 民主与科学.

1. INTRODUCTION: FROM LEGEND TO A MUSICAL PIECE

The study of *Butterfly Lovers*, with reaching a nationwide upsurge of collecting folk ballads⁴, initiated in the 1920s. Chinese researcher, Ruizao Jiang⁵, the first time, in his book “*The Novel Research*”⁶, put forward that the original story of *Butterfly Lovers* could be traced back to Jin Dynasty⁷. Mr. Nanyang Qian⁸, a Chinese historian and writer with a distinguished reputation, confirmed that the birth of the story happened almost at the end of the Jin dynasty. Mr. Qian, through investigating the historical site of *Butterfly Lovers*, in Ningbo in 1925, devoted wholeheartedly himself to collecting and arranging works based on this story, editing *Discourse of Zhu Yingtai Story*⁹ in 1930. His verdict, on the time of origin, became a standard for later studies¹⁰. *Butterfly Lovers*, together with *the Tale of the White Serpent*¹¹, *Meng Jiang Nv*¹², *the Cowboy and the Lady*¹³,

⁴ For responding to the New Culture movement, Peking University, supported by president Yuanpei Cai, organized an activity to collect and edit folk ballads, *Butterfly Lovers* stood highly out for its age-old history and secular meaning embedding in people’s daily life.

⁵ Ruizao Jiang (蒋瑞藻, 1891-1929), a Chinese scholar, mainly studying Chinese novels.

⁶ The author translated, the original text is 《小说考证》, completed in 1910, by Commerce Publishing House.

⁷ One of China’s ancient dynasties, from 266 to 420.

⁸ Nanyang Qian (钱南扬, 1899-1987), a distinguished historian of Chinese drama, had thorough researches on the origin of *Butterfly Lovers*.

⁹ Nanyang Qian, “Discourse of Zhu Yingtai Story”, *Folk Custom Weekly Journal* (1930), periodical 93, 94, 95 (special issues of Zhu Yingtai).

钱南扬, 《祝英台故事叙论》, 《民俗周刊》, 第93、94、95期(祝英台特刊)。

¹⁰ Information about the origin of *Butterfly Lovers* mainly based on a master thesis, Jianying Zhi, “*The Dual Variation Between Literature and Music --- A comparative study of literary text and musical text in “Liang Shan-bo And Zhu Ying-tai”*”, 2014, Hainan University; and a doctoral thesis, Qiushuang Kuang, “*From Folklore to Classic --- A Study on the Motif of “Butterfly Lovers” in the Perspective of Art*”, 2014, Northeast Normal University.

智建颖, 《文学与音乐的双重变奏——“梁祝”文学文本与音乐文本的比较研究》, 2014, 海南大学硕士毕业论文; 匡秋爽, 《从民间传说到艺术经典——艺术视野中“梁祝”母题研究》, 2015, 东北师范大学博士毕业论文。

¹¹ A legend love story happened in Hangzhou, West Lake, between a white snake Suzhen Bai and a common man Xian Xu. Suzhen Bai is a white snake with a powerful spell who can change into the human body, she fell in love with Xian Xu alongside the Broken Bridge (across on West Lake, a place where they met). She married him, after which when she gave birth to their baby, she turned to snake shape, a monk Hai Fa (from Lingyin Temple) used a bowl pressing her down under the Leifeng Pagoda. Since then, the couple had separated forever.

¹² The original text is 孟姜女. A love story, happened in the Qin dynasty, Emperor Qin Shihuang announced to build the Great Wall, Fan Qiliang was caught by the official, Meng Jiang Nv missed her husband and cried everyday. When she found out that her husband had already died of exhaustion and was buried into the Great Wall, Meng Jiang Nv could not stop crying, she sat on the ground and cried and cried. Suddenly with a tremendous noise, a 400 kilometer-long section of the Great Wall collapsed, later on, this story was passed down generation by generation.

¹³ The original text is 牛郎与织女. The lady is the youngest daughter of Jade Emperor (celestial royal

four major legendary love stories, became classic representatives of Chinese civilization.

According to Mr. Qian and Zhiqin Chen's study, a very brief synopsis was given to the story:¹⁴

A woman (Yingtai Zhu) disguised herself as a man to study in school; later on, she fell in love with a male colleague (Shanbo Liang), but without revealing her true feelings. Her parents betrothed her to the other man, and it was too late when her beloved found out about her love. He wanted to engage with her, but without success. Consequently, they both depressed and eventually died (Zhiqin Chen, 2010; Nanyang Qian, 1930). According to the legend, later on, when people reached the grave and peered into it, all they saw at first was an empty coffin. But then two butterflies flew out, dancing under the sunshine.

The legend of *Butterfly Lovers* has formed, inch by inch, a „story group“ propped by a number of representations in different arts. There are more than 90 kinds of Chinese folk ballads - according to information gathered so far - that take this story as a prototype. The richest form, derived from *Butterfly Lovers*, is the drama. More precisely, at least hundreds of various types of dramas¹⁵ have been produced from the original story attempting to adopt the content of the love story.

In 1957, a composer, who knocked off the door of Shanghai Conservatory of Music, has changed the international reception of *Butterfly Lovers*, by transposing the story to a musical piece; that was the beginning of his professional musical career as a composer. His name is Zhanhao He, a famous musician in modern history China; his reputation may be compared with People's musician Er Nie¹⁶. Zhanhao He has adapted *Butterfly Lovers* into a musical piece, which

family). She determined to pursue what she deemed to be her own happiness, she sneaked out and descended onto the earth and fell in love with the Cowboy, Niu Lang. Her royal family found her missing and traced her to the village, she had no choice but to leave. Fearing that the young man would follow, her mom took out her hair spin and drew a big river across the sky, that is the silver river. However, all the magpies, deeply touched by the story, came to their rescue. Each year, on the seventh day of the seventh month (according to the Chinese lunar calendar), they would flock together to form a bridge so that the family may enjoy a brief reunion. Hence their meeting day has been called “Qi Xi” (Double seventh).¹⁴ Translated from Zhiqin Chen, “The Butterfly Lovers Legend: From local culture to world culture through the Chinese culture—The frameworks of historical and social folklore cultures”, *Shandong Social Sciences* (2010), No.1; Nanyang Qian, “Discourse of Yingtai Zhu Story”, *Folk Custom Weekly Journal* (1930), periodical 93, 94, 95 (special issue of Yingtai Zhu).

陈志勤，《从地方文化到中国、世界文化的梁祝传说——兼及民俗文化的历史的、社会的建构》，*山东社会科学*，2010，第1期；钱南扬，《祝英台故事叙论》，《民俗周刊》，第93、94、95期（祝英台特刊）。

¹⁵ Involving Kun Opera, Yue Opera, Chuan Opera, Peking Opera, Yu Opera, Jin Opera, Chu Opera, Min Opera, Yue Opera, Hu Opera, Huang Mei Opera, Jiang Huai Opera, and so on.

¹⁶ Er Nie (聂耳1912-1935), the composer of the Chinese national anthem, *March of the Volunteers* (《义勇军进行曲》).

has infiltrated into the world, and established its central position in the Chinese musical repertoire, with the first Chinese folk tune “*Jasmine*¹⁷”.

The Violin Concerto, *Butterfly Lovers*, was completed in May 1959, for the premise of the 10th anniversary of the founding of the People’s Republic of China (founded on 1st, October 1949). On the 27th of May, this 26–minute long Violin Concerto, that assumed the mission to „*emancipate the mind, bold the creation*¹⁸”, was premiered at Lan Xin grand concert¹⁹ in Shanghai by violist Li’na Yu²⁰.

Butterfly Lovers can be regarded as a paradigmatic model of closely integrating Chinese elements with Western compositional techniques. The composer applied Sonata form to structure this piece. The whole piece unfolds in Chinese folk tonality (Zhi mode²¹) and Western Sonata form, blending the performing techniques of Chinese traditional instrument --- Hu Qin²² (such as portamento technique, embellishment technique, etc.), into Western instrument violin and orchestra, with the addition of Chinese opera elements --- such as adopting “San ban²³” (similar to “Rubato”) tempo from Yu Opera²⁴. Two characters (Yingtai Zhu and Shanbo Liang) are represented by violin and cello respectively, with the distinguished timbre differences (violin represents female and cello represents male). This piece, by combining Chinese and Western elements, elaborates a beautifully pathetic Chinese love story.

2. PERFORMANCES OF *BUTTERFLY LOVERS* IN SERBIA

The Violin Concerto, *Butterfly Lovers* has gained much attention in Western Europe, where it has been recognized as the symbol of Chinese music. Many performances have been held, either by Chinese musicians on Western stages, or Western musicians²⁵ themselves. In recent decades, after the international promotion of the

¹⁷ Generally, “Jasmine” is regarded as the first Chinese folk song spread globally. See Renkang Qian, “*The First Folk Song Spread Abroad --- the Jasmine*”, Volume 1, Part 2, Qian Renkang Music Anthology (by Yiping Qian, Shanghai Music Publishing House).

¹⁸ The National creative slogan at the time, the original text is 解放思想，大胆创作。

¹⁹ The original text is 兰心大戏院, founded in 1930, a place for various performances, such as drama, film, modern drama and concerts.

²⁰ Li’na Yu (俞丽拿, b. 1940), a female violist, graduated from Shanghai Conservatory of Music.

²¹ Chinese pentatonic, Zhi (徵) equals “Sol” in the tonic “sol-fa” system.

²² Chinese traditional instrument category, Er Hu is one of the representative instruments from Hu Qin family.

²³ The original text is 散板, typical tempo using in Chinese traditional operas.

²⁴ The original text is 豫剧, One of the Chinese Operas, popular in Henan Province.

²⁵ Such as Zhongguo Sheng (the Chinese violinist, one of his representative pieces); Siqing Lv (the Chinese violinist, made this piece gain reputation domestically); Takako Nishizaki (the Japanese violinist, the earliest foreign musician who performed this piece, and made this piece gain reputation internationally); Augustin Dumay (the French violinist, performed in the 9th Beijing International Festival); Gil Shaham (born in America, performed this piece with Singapore Symphony Orchestra and Chinese conductor, Lan Shui).

masterpiece, research and studies show that performance of this work has been flourishing domestically and globally, as a form of establishing cross-cultural and cross-musical connections. In the Serbian environment, however, we have found out that just several performances happened, encouraging the cultural exchange within a decade. Here below, I will give a concrete analysis to first of all, the live performances of this piece in Serbia (four times, from 2012 to 2019); secondly, by conducting a questionnaire, to its status and reception in Serbia, so as to form a whole cognition of Chinese music's position in Serbia, and the reasons behind.

2.1. Live performances on stages

We have found out that the Violin Concert *Butterfly Lovers* was performed in Serbia four times, between 2012 and 2019 --- in the occasion of Chinese New Year of 2012 in Kolarac Foundation by the Belgrade Philharmonic Orchestra; in Sava Center in 2018 by Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra; by Serbian Violinist Kristina Bulat in Artget Gallery and Belgrade City Library respectively in 2019. All of performances are attributed to the Chinese policy "the Belt and Road" announced in 2013.

Four concerts have been analyzed by exploring online platforms and archives of concert halls and symphony orchestras. For better comprehension, a table is made to display the most important information regarding these four performances in Serbia.

Table 1. Performances of the *Butterfly Lovers* in Serbia between 2012 and 2019

Time	20.01.2012	25.04.2018
Venue	Kolarac Foundation	Sava Center
Title of Concert	New Year Circle --- Chinese New Year ²⁶	
Performer	Belgrade Philharmonic Symphony Orchestra	Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra ²⁷
Video Online	Yes	No
Newspaper Reports	Yes	Yes
Time	08.07.2019	18.12.2019
Venue	Artget Gallery	Belgrade City Library ²⁸
Title of Concert	Chinese music night for violin ²⁹	Chinese Classical Music --- Confucius Institute
Performer	Kristina Bulat	Kristina Bulat
Video Online	No	Yes
Newspaper Reports	Yes	Yes

²⁶ Ciklus Nove godine - Kineska Nova godina.

²⁷ Hangzhou, the capital of Zhejiang Province, is a developed city in China.

²⁸ Biblioteka Grada Beograda.

²⁹ Veče kineske muzike za violinu.

The first record of the *Butterfly Lovers* performance in Serbia dates from 2012. It was included in a special concert of the celebration of the Chinese New Year -- Dragon Year, by the Belgrade Philharmonic Orchestra, as a part of a series of New Year performances, including Jewish New Year, Islamic New Year, Chinese New Year, and so on, all of which were marked by distinct features and represented music pieces from those traditions. Three Chinese masterpieces³⁰ were presented with the Chinese violinist Mengla Huang³¹, and Serbian orchestra. China's musical culture was introduced through works --- *Ballet Suites*, *The Peony Fairy* by Mingxin Du³²; *Butterfly Lovers*; *Symphony of Beijing Opera* by Yuankai Bao³³; *Butterfly Lovers*, what's more, its performance could be accessible via YouTube.

Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra, in 2018, gave a public performance in Sava Center, with a distinguished Chinese violinist Feng Ning³⁴. His performance of *Butterfly Lovers*, supported by the high standard education (in Germany) and professional background, was thorough and comprehensive. An interview was conducted before the concert, in which he commented upon *Butterfly Lovers'* story and its essence for the Chinese society and culture, which is also, so far, the only place where the story has been explained in written form.

Another two performances were given by the Serbian young violinist, Kristina Bulat, owing to her experience of being an exchange student in 2018-2019 between Faculty of Music in Belgrade and Zhejiang Conservatory of Music (ZJCM) in China. Mr. Jiu Hua Yang, her mentor in ZJCM, a famous violin educator in China, led her on the road of tasting Chinese culture and learning a series of Chinese violin pieces. A concert, *Chinese Violin Classics*, was held in the Conservatory, after which she transferred this program and performed in Serbia. The concert, *Chinese Music Night for Violin*, highlighted four Chinese music classics -- *A Pastoral Song*, *Spring Carols*, *Butterfly Lovers*, and *The Spring Entering a Mortal World*³⁵, and attracted certain comments in social media. She was also, in addition to this for-

³⁰ Program: Minsing Du: Igra božurske vile; He Zhanhao-Čen Čang: *Koncert leptira ljubavnika za violinu i orkestar*; Jankai Bao: *Simfonija Pekinške opere* br.3.

³¹ Mengla Huang, (黄蒙拉, b. 1980), the Chinese violinist, violin professor in Shanghai Conservatory of music.

³² Mingxin Du (杜鸣心, b. 1928), the Chinese composer, retired from the Central Conservatory of Music, dedicated himself to composing instrumental works with Chinese characteristics. The piece, *The Peony Fairy* (芭蕾舞剧, 牡丹仙子), composed in 2015.

³³ Yuankai Bao (鲍元恺, b. 1944), the Chinese composer, music educator, currently teaching in Tianjin Conservatory of Music, is one of the most active Chinese composers nowadays either in China or abroad. The piece, *Symphony of Beijing Opera* (京剧交响曲), was published in 2008.

³⁴ Ning Feng (宁峰, b. 1981), a very famous Chinese violinist in the world, who lives in Berlin, and sometimes gives lectures in several conservatories in China as a guest professor.

³⁵ *A Pastoral Song* (Mu Ge, 牧歌), by Hankun Sha (沙汉昆), composed in 1953, adopted from folk song of Inner Mongolia; *Spring Carols* (Xin Chun Le, 新春乐), by Yuan Mao (茅沅), adopted from Hebei folk song, for describing a lively scene of Chinese New Year; *Butterfly Lovers* (Liang Zhu, 梁祝); *The Spring Entering a Mortal World*, namely *Beating the Tiger Climbs Mountains* (打虎上山), is a rearrangement from Beijing Opera, *Taking Tiger Mountain by Strategy* (《智取威虎山》).

mal concert, invited by the Confucius Institute (in Belgrade) four months later, to perform this piece again in Belgrade City Library, in order to disseminate Chinese culture among Serbian citizens. For the sake of time, only the first movement was performed, followed by half of the second movement, and then directly jumping into the third movement, roughly 12 minutes from the original 26 minutes in total.

2.2. Media feedback of four performances

Nearly every performance was reported either by newspapers or could be accessed online via websites, articles (YouTube channel for two performances by Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra and Kristina Bulat's playing for Confucius Institute). I will make a table to display all accessible digital resources.

Table 2: Media reports on the Belgrade Philharmonic Symphony Orchestra performance of the *Butterfly Lovers*

Performer	Belgrade Philharmonic Symphony Orchestra			
Video Online	YouTube ³⁶			
Media Reports	Before the concert	<i>Blic</i> ³⁷	After the concert	RTS ³⁸
		<i>Mondo</i> ³⁹		B92 ⁴⁰

The concert of celebrating Chinese New Year was held on Friday, 20th of January 2012, in which, as already mentioned, three Chinese pieces composed by native composers were performed. The performance video was uploaded to YouTube (online platform), titled *Koncert leptira ljubavnika za violinu i orkestar -- Kineska Nova godina, 20. januar 2012 (concert Butterfly Lovers for violin and orchestra -- Chinese New Year, 20, January 2012)* by Belgrade Philharmonic, which has gained 1612 views, one comment written "fantastic"⁴¹ eight years ago, and four thumbs up. Comments in media (websites) could be categorized into two groups -- announcements and reports; the former roughly mentioned general information of the concert, mostly in a sentence; while the latter offered

³⁶ The website address is: https://www.youtube.com/watch?v=OZ_8Lug_c7Q&t=98s, accessed on 2nd, February 2021.

³⁷ The website address is: <https://www.blic.rs/vesti/beograd/beogradska-filharmonija-koncertom-obelezava-kinesku-novu-godinu/7ejt1he>, accessed on 2nd, February 2021.

³⁸ The website address is: <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1030770/Koncert+za+godinu+zmaja.html>, accessed on 2nd, February 2021.

³⁹ The website address is: <https://mondo.rs/Zabava/Kultura/a231887/Beogradska-filharmonija-u-znaku-Zmaja.html>, accessed on 2nd, February 2021.

⁴⁰ The website address is: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=271&yyyy=2012&mm=01&dd=21&nav_id=575800, accessed on 2nd, February 2021.

⁴¹ It was written in Serbian Language, Fantastično.

descriptions of the concert, pointing out guests, performers, conductor and site condition. Every piece, however, was highlighted respectively with a brief paragraph. Regarding *Butterfly Lovers*, the journalist (Miona Kovačević) writes: “Mengla Huang played one of the most popular Chinese compositions for violin and orchestra – *Butterfly Lovers* by Zhaohao He and Gang Chen, with Belgrade Philharmonic, also known as Chinese ‘Romeo and Juliet’; this piece narrates an uncompleted love story of two young persons, during which the female side of the love story was offered by the violin played by the young violinist Huan in an astonishing manner; the cellist Aleksandar Latković should be greeted to achieving the solo part of the male protagonist of the story”.⁴²

Table 3: Media reports on the Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra performance of the *Butterfly Lovers*

Performers	Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra		
Video Online	No		
Media Reports	Before the concert	<i>B92</i> ⁴³ ; <i>DNEVNO.RS</i> ⁴⁴ ; <i>Blic</i> ⁴⁵ ; <i>Sava Center</i> ⁴⁶ ; <i>Story</i> ⁴⁷ ; <i>Noizz</i> ⁴⁸ ; <i>Gloria</i> ⁴⁹ ; <i>Style.rs</i> ⁵⁰ ; <i>Glossy</i> ⁵¹ ; <i>Alo</i> ⁵² ; <i>Dan</i> ⁵³ ; <i>Vesti</i> ⁵⁴ ; <i>Krstarica</i> ⁵⁵ ; <i>Secu</i> ^t ⁵⁶ ; <i>Anrfile</i> ⁵⁷	After the concert
			<i>Blic</i> ⁵⁸ <i>Slovopres</i> ⁵⁹

⁴² Sa Beogradskom filharmonijom Huan je izveo jednu od najpopularnijih kineskih kompozicija Koncert leptira ljubavnika za violinu i orkestar dva kineska kompozitora He Žanhao i Čen Ganga koji su ovo delo komponovali kao studenti prema drevnoj legendi “Leptiri ljubavnici” (*Butterfly Lovers*) poznatoj i kao kineski Romeo i Julija. Snažna muzička priča o neostvarenoj ljubavi dvoje mladih ljudi u kojoj ljubavnu priču ženskog lika priča violina, potresno je izveo mladi violinista Huan a za svaku pohvalu je i violončelista Beogradske filharmonije Aleksandar Latković koji je izvanredno izneo solo deo kao muški protagonista. By Miona Kovačević.

https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=271&yyyy=2012&mm=01&dd=21&nav_id=575800, accessed on 2nd, February 2021.

⁴³ The website address is: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?yyyy=2018&mm=04&dd=11&nav_category=1864&nav_id=1379939, accessed on 2nd, February 2021.

⁴⁴ The website address is: <https://www.dnevno.rs/ufokusu/hangdzou-filharmonija-po-prvi-put-u-srbiji-spoj-istoka-i-zapada-pred-publikom-sava-centra/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁴⁵ The website address is: https://www.blic.rs/a-m-p-article?uid=1b5ccfce-7b02-4fef-8b5b-fcd48c6d555f&type&id=PULS_CMS-Article-1b5ccfce-7b02-4fef-8b5b-, accessed on 2nd, February 2021

⁴⁶ The website address is: <http://www.savacentar.net/index.php/en/program-kulture/615-hangdzou-filharmonija>, accessed on 2nd, February 2021.

⁴⁷ The website address is: <https://www.story.rs/promo/hangdzou-filharmonija-u-beogradu/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁴⁸ The website address is: <https://noizz.rs/kultura/novo-kinesko-muzicko-cudo-pred-beogradskom-publikom/dd72nd2>, accessed on 2nd, February 2021.

⁴⁹ The website address is: <https://www.gloria.rs/zivot/kultura/hangdzou-filharmonija-prvi-put-u-beogradu/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁰ The website address is: <https://style.rs/hangdzou-filharmonija-u-beogradu/55417/>, accessed on 2nd, February 2021.

One fact should be acknowledged that the arrival of Hangzhou Philharmonic Symphony Orchestra has raised most concerns in the Serbian media, for representing cultural exchange activities between two countries realized by big delegation from China to Serbia. According to the statistics (same content), there have been at least 15 media coverages of the Hangzhou Philharmonic, mainly giving introduction to the orchestra and their concert later on. One report, however, draws my attention -- an interview with violinist Ning Feng, in which he answered one question "What will you play in Belgrade for us?"⁶⁰ In his words, "*Butterfly Lovers* is adapted from a Chinese love story by Zhanhao He and Gang Chen, according to which two lovers cannot be together because of disapproval of their family, they committed suicide at the last moment and their spirits turned into butterflies. This is the most popular Chinese piece frequently performed not only by Chinese musicians in the Western stages, but also by foreigners. It is a perfect combination blended Chinese style with Western orchestra, so I believe that Belgrade audience will like it⁶¹," which is the only place in media platforms where the story has been explained in the written form in Serbian language.

⁵¹ The website address is: <https://glossy.espreso.rs/zabava/muzika/123771/kinesko-kulturno-cudo-hangdzou-filharmonija-u-beogradu>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵² The website address is: <https://www.alo.rs/vip/popkultura/poklanjamo-karte-za-koncert-u-centru-sava/159169/vest>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵³ The website address is: <https://www.dan.co.me/?nivo=3&rubrika=Kultura&clanak=643714&datum=2018-04-23>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁴ The website address is: <https://www.vesti.rs/Kultura/Hangdzou-filharmonija-uskoro-u-Beogradu-Spoj-zapadnoevropske-muzicke-tradicije-i-savremene-Kine.html>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁵ The website address is: <https://www.krstarica.com/kultura/hangdzou-filharmonija-25-aprila-u-sava-centru/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁶ The website address is: <http://seecult.info/vest/hangdzou-filharmonija-u-sava-centru>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁷ The website address is: <https://www.antrfile.com/vesti/hangdzou-filharmonija-u-beogradu>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁸ The website address is: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/violinista-ning-feng-za-blic-mali-prst-me-je-umalo-kostao-karijere/2ny3673>, accessed on 2nd, February 2021.

⁵⁹ The website address is: <https://slovopres.com/hangdzou-filharmonija/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁶⁰ Šta ćete nam svirati u Beogradu?

⁶¹ «Koncert leptira ljubavnika» Čen Gang i Hea Žanhaoa, violinski koncert zasnovan na tragičnoj ljubavnoj priči, sličnoj onoj o Romeo i Juliji, samo što se dešava u Kini. Par se zaljubljuje ali zbog porodica ne može da bude zajedno i momak odluči da umre, a negov duh se pretvara u leptira. To je najpopularniji violinski komad u Kini. Ako pitate bilo koga na ulici, znaće o čemu pričate. Sada ga često sviraju kineski muzičari kada nastupaju van zemlje, ali i stranci sve više. Komad je vrlo kineski ali ga svira kompletan orkestar klasične zapadne muzike, tako da mislim da će se dopasti i publici u Beogradu.

<https://www.blic.rs/kultura/vesti/violinista-ning-feng-za-blic-mali-prst-me-je-umalo-kostao-karijere/2ny3673>, accessed on 2nd, February 2021

Table 4: Media reports on the first performance of the *Butterfly Lovers* by Kristina Bulat

Performer	Kristina Bulat, Personal Concert
Video Online	No
Media Reports	KCB ⁶²

As already mentioned, the first exchange student from Serbia to China, Kristina Bulat has followed, step by step, her tutor to investigate Chinese violin pieces. Apart from her semester concert in ZJCM, she held a personal concert with the special program of Chinese pieces, two months after finishing her studies in China and returning back to Serbia, where she played four Chinese traditional works. Although few websites have reported about the event online, two newspaper articles, one regarding her personal life, and the other to her concert, have been published.

In her personal interview (Original Magazine), Kristina Bulat mentioned her dedication to China, and a great opportunity to learn *Butterfly Lovers* and other Chinese pieces. Back in China, she performed the Concerto with the Conservatory symphonic orchestra for the Chinese New Year concert by ZJCM⁶³. Such unique experience was reinforced by another important event when she was playing this piece under the conducting of composer, Zhanhao He, at a special occasion of celebrating the 60th anniversary of *Butterfly Lovers*⁶⁴. The newspaper *Politika* and TV show “RTS Morning Show”, respectively, mentioning *Butterfly Lovers*, offered certain insights. Three reports are listed as follows:

Picture 1. Original Magazine

Picture 2. Politika

Picture 3. RTS jutarnji program (RTS Morning Show)

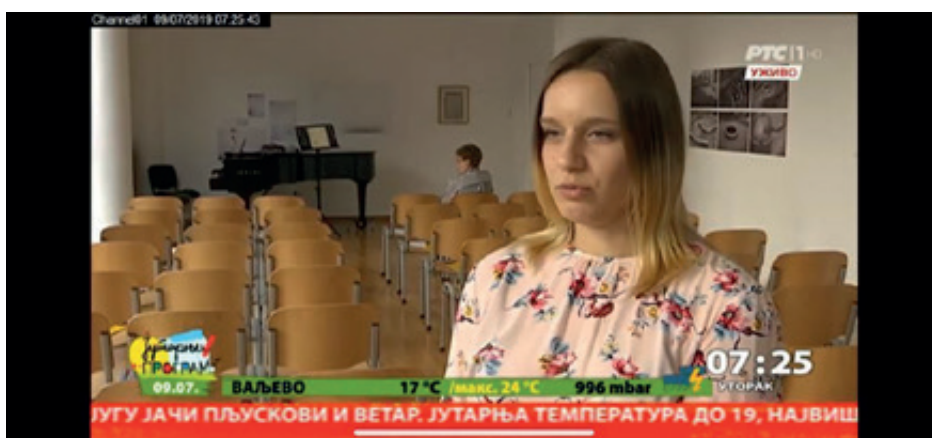
⁶² The website address is: <https://www.kcb.org.rs/en-us/2019/07/concert-of-chinese-violin-music/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁶³ Paralelno sa Bahom i Bramsom, učila sam da sviram kineski najpoznatiji koncert za violinu “the Butterfly Lovers,” kao i komade za violinu. Nakon pokazanog trada i rada, odlučili su da ću svirati taj koncert sa orkestrom na Nogodišnjem koncertu konzervatorijuma. Spremila sam nastup sa orkestrom, ali sam tokode svirala u orkestru kineske kompozije. From “Original Magazine”.

⁶⁴ Možda najzanimljiviji trenutak bio je koncert povodom 60 godina od komponovanja koncerta “the Butterfly Lovers” upravo pod dirigentskom palicom samog konpozitora He Džanhao. Bila sam deo Džndijang simfonijskog orkestra. From “Original Magazine”.



Picture 1. (on the left) Original Magazine; Picture 2. (on the right) Politika



Picture 3. RTS jutarnji program (RTS Morning Show)

Table 5: Media reports on the second performance of the *Butterfly Lovers* by Kristina Bulat

Performer	Kristina Bulat, for Confucius Institute
Video Online	YouTube ⁶⁵
Media Reports	Diplomatic Portal ⁶⁶ , Konfucije ⁶⁷

⁶⁵ The website address is: https://www.youtube.com/watch?v=3_GnLWYAGxI&t=122s, accessed on 2nd, February 2021.

⁶⁶ The website address is: <https://diplomaticportal.bidd.org.rs/u-biblioteci-grada-beograda-odrzan-koncert-kineske-klasicne-muzike/>, accessed on 2nd, February 2021.

⁶⁷ The website address is: <http://konfucije.fil.bg.ac.rs/wp/u-biblioteci-grada-beograda-odrzan-koncert-kineske-klasicne-muzike/>, accessed on 2nd, February 2021.

Kristina Bulat's performance in the Belgrade city library organized by Confucius Institute, has not gained much attention: there are 123 views, no comments and three thumbs up. Performance reports can be found on two websites, with the same content: the program of the concert.

It can be known that, based on the analysis above, *Butterfly Lovers* has been performed in Serbia four times from 2012 to 2019 by Chinese and Serbian musicians, Orchestras.

3. THE ACCEPTANCE OF *BUTTERFLY LOVERS* IN SERBIAN ENVIRONMENT

Further research was conducted to more closely explore the status of the Violin Concerto *Butterfly Lovers* in Serbia. A questionnaire with 14 questions was created, focusing on the Serbian respondents (76 respondents): musicians and non-musicians (professional musician: 7; music student: 21; other: 9). It was released on the 24th of September through digital media and platforms --- Facebook, Instagram, Wechat (Chinese social platform), and ended on the 4th of February. The results show that the visibility of *Butterfly Lovers* in Serbia is relatively low. Interestingly enough, the number of people (17.11%) who have heard the Violin Concerto is higher than the people (10.53%) who are familiar with the Chinese story of *Butterfly Lovers*. This is very important and implies one significant conclusion: the music is more efficient in indicating emotional state and relationships between protagonists than words and narrated story. 13 respondents answered the question -- how do you know *Butterfly Lovers*-- among which 61.54% have attached with this piece through online platforms. All of them gave, without exception, satisfactory evaluation upon the work⁶⁸. When it comes to the question -- do you want to listen to this Violin Concerto again -- 84.21% out of 76 respondents answered positively. In other words, this shows that the acceptance and visibility of Chinese music, although not so high at the current stage, would rise in Serbia if further performances of the Chinese music were offered.

With respect to the reception status of *Butterfly Lovers* in Serbia, the important factors are: first of all, a low recognition of Chinese music in Serbia. *Butterfly Lovers*, as a violin concerto, is as of now as close to Western art as possible (adopting Western instruments in the orchestra, employing Western compositional techniques). But as for the music itself, its language is more or less close to the Chinese traditional music (applying Chinese pentatonic), which increases the complexity and unacceptability from the non-Chinese perspective. However, this is the particular „place“ where the charm and distinctiveness of this violin concerto lies. Chinese music, labeled with “exotic, minority, oriental”,

⁶⁸ Some comments, for example, I really loved it. Such a beautiful concerto. Melody is lovely. It was amazing, with great melody etc.

has not been well known, in fact, in other cultures. The truth that Chinese music is not widely disseminated in Serbia, stems, partly, from the Western music orientation in the Serbian musical education.

On the other hand, from the Chinese perspective, the low reception is caused by historical circumstances. Serbia has not become a preferential country for China's cultural export. In recent years, however, music exchanges were supported by the political purposes. Back in the 1950s, after the diplomatic relations between China and Yugoslavia were formally established in 1955, so-called cultural exchange activities arose from both sides by the political impetus. There was a period of approximate 10 years (1958-1968) that the cross-fertilization of relations between China and Serbia was almost completely cut off. This situation was alleviated slowly after the 1970s, and the frequent musical and cultural communication started after China proposed the „Belt and Road“ national policy in 2013, when stronger connections between China and the Central and Eastern European countries were established. Chinese and Serbian music both have benefited from the accumulation of that time. The very fact, however, is that cultural influence is a long-term process that needs time to accomplish and cannot be completed overnight. The Western music entered Chinese society for more than hundreds of years, and in historical circumstances of war, social changes, to reach its status in Chinese contemporary culture through continuous „collision“ and „friction“. Chinese music, on the other side, has not yet reached its impact on the social level, in the Serbian society. There is still a long way to go in respect to musical exchanges between China and Serbia.

CONCLUSION

In a nutshell, there are four performances of *Butterfly Lovers* in Serbia, its status and reception in Serbian media is relatively undistinguished, and still in its infancy stages. Chinese music has not gained much attention as its in Western Europe. However, with the initiatives of national policies in China, musical exchanges and cultural communications have been increasingly activated between Serbia and China. What cannot be denied, nevertheless, is that Chinese music in Serbia has a bright future: its prospect should be achieved by working together, in response to current measures in other fields, apart from the culture. Although there is still a long way to go on the road of Sino-Serbian musical exchange, I believe that with persistence, a deeper mutual understanding and growth will be accomplished.

REFERENCES

Chinese literature:

- Jiaying Zhi, 2014, *The Dual Variation Between Literature and Music --- A comparative study of literary text and musical text in "Liang Shan-bo And Zhu Ying-tai"*, Master dissertation, Hainan University
- 智建颖, 2014, 《文学与音乐的双重变奏——“梁祝”文学文本与音乐文本的比较研究》, 海南大学硕士毕业论文
- Nanyang Qian, 1930, *Discourse of Zhu Yingtai Story*, periodical 93, 94, 95, 1930 (special issue of Zhu Yingtai.), Folk Custom weekly Journal.
- 钱南扬, 1930, 《祝英台故事绪论》, 民俗周刊
- Qiushuang Kuang, 2015, *From Folklore to Classics --- A study on the Motif of "Butterfly Lovers" In the Perspective of Art*, Doctoral dissertation, Northeast Normal University. 2015
- 匡秋爽, 2015, 《从民间传说到艺术经典——艺术视野中“梁祝”母题研究》, 东北师范大学博士毕业论文
- Rui Jiang Zao, 1910, *The Novel Research*, Commerce Publishing House
- 蒋瑞藻, 1910, 《小说考证》, 商务印书馆
- Zhiqin Chen, No.1. 2010, *The Butterfly Lovers Legend: From local culture to world culture through the Chinese culture—The frameworks of historical and social folklore cultures*, Shandong Social Sciences
- 陈志勤, 2010, 《从地方文化到中国、世界文化的梁祝传说——兼及民俗文化的历史的、社会的建构》

Websites:

- 1) <https://www.blic.rs/vesti/beograd/beogradska-filharmonija-koncertom-obelezava-kinesku-novu-godinu/7ejt1he>[15. 02. 2021]
- 2) <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1030770/Koncert+za+godinu+zmaja.html>[12. 02. 2021]
- 3) <https://mondo.rs/Zabava/Kultura/a231887/Beogradska-filharmonija-u-znaku-Zmaja.html>[15. 02. 2021]
- 4) https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=271&yyyy=2012&mm=01&dd=21&nav_id=575800[20. 01. 2021]
- 5) https://www.b92.net/kultura/vesti.php?yyyy=2018&mm=04&dd=11&nav_category=1864&nav_id=1379939[20. 01. 2021]
- 6) <https://www.dnevno.rs/ufokusu/hangdzou-filharmonija-po-prvi-put-u-srbiji-spoj-istoka-i-zapada-pred-publikom-sava-centra/>[20. 01. 2021]
- 7) https://www.blic.rs/a-m-p-article?uuid=1b5ccfce-7b02-4fef-8b5b-fcd48c6d555f&type&id=PULS-CMS-Article-1b5ccfce-7b02-4fef-8b5b-%20accessed%20on%202nd,%20February%202021%20fcd48c6d555f&gem_id=zDfqmDBA.9ppyW35eyCXQseyLd78XRtezTyTg.UbgSz.k7&tpv=MOBILE_KULTURA/VESTI&tdv=BLIC_RS/blic/kultura/vesti/ART[12. 02. 2021]

- 8) <https://www.blic.rs/kultura/vesti/violinista-ning-feng-za-blic-mali-prst-me-je-umalo-kostao-karijere/2ny3673>[12. 02. 2021]
- 9) <http://www.savacentar.net/index.php/en/program-kulture/615-hangdzou-filharmonija>[12. 02. 2021]
- 10) <https://www.story.rs/promo/hangdzou-filharmonija-u-beogradu/>[20. 01. 2021]
- 11) <https://noizz.rs/kultura/novo-kinesko-muzicko-cudo-pred-beogradskom-publikom/dd72nd2>[12. 02. 2021]
- 12) <https://www.gloria.rs/zivot/kultura/hangdzou-filharmonija-prvi-put-u-beogradu/>[12. 02. 2021]
- 13) <https://style.rs/hangdzou-filharmonija-u-beogradu/55417/>[20. 01. 2021]
- 14) <https://glossy.espreso.rs/zabava/muzika/123771/kinesko-kulturno-cudo-hangdzou-filharmonija-u-beogradu>[12. 02. 2021]
- 15) <https://www.alo.rs/vip/popkultura/poklanjamo-karte-za-koncert-u-centru-sava/159169/vest>[15. 02. 2021]
- 16) <https://www.dan.co.me/?nivo=3&rubrika=Kultura&clanak=643714&datum=2018-04-23>[12. 02. 2021]
- 17) <https://www.vesti.rs/Kultura/Hangdzou-filharmonija-uskoro-u-Beogradu-Spoj-zapadnoevropske-muzicke-tradicije-i-savremene-Kine.html>[20. 01. 2021]
- 18) <https://www.krstarica.com/kultura/hangdzou-filharmonija-25-aprila-u-sava-centru/>[12. 02. 2021]
- 19) <http://seecult.info/vest/hangdzou-filharmonija-u-sava-centru>[20. 01. 2021]
- 20) <https://www.antrfile.com/vesti/hangdzou-filharmonija-u-beogradu>[12. 02. 2021]
- 21) <https://slovopres.com/hangdzou-filharmonija/>[12. 02. 2021]
- 22) <https://www.blic.rs/kultura/vesti/violinista-ning-feng-za-blic-mali-prst-me-je-umalo-kostao-karijere/2ny3673>[12. 02. 2021]
- 23) <https://www.kcb.org.rs/en-us/2019/07/concert-of-chinese-violin-music/>[12. 02. 2021]
- 24) <https://diplomaticportal.bidd.org.rs/u-biblioteci-grad-a-beograda-odrz-an-koncert-kineske-klasicne-muzike/>[15. 02. 2021]
- 25) <http://konfucije.fil.bg.ac.rs/wp/u-biblioteci-grad-a-beograda-odrz-an-koncert-kineske-klasicne-muzike/>[12. 02. 2021]

Video:

- 26) https://www.youtube.com/watch?v=0Z_8Lug_c7Q&t=98s[20. 01. 2021]
- 27) https://www.youtube.com/watch?v=3_GnLWYAGxl&t=122s[15. 02. 2021]

Newspaper:

- 28) Original magazine
- 29) Politika

TV program:

- 30) RTS jutarnji program

(Footnotes)

- 31) 1 Ciklus Nove godine - Kineska Nova godina.
- 32) 2 Hangzhou, the capital of Zhejiang Province, is a developed city in China.
- 33) 3 Biblioteka Grada Beograda.
- 34) 4 Veće kineske muzike za violinu.
- 35) 5 The website address is: https://www.youtube.com/watch?v=0Z_8Lug_c7Q&t=98s, accessed on 2nd, February 2021.
- 36) 6 The website address is: <https://www.blic.rs/vesti/beograd/beogradska-filharmonija-koncertom-obelezava-kinesku-novu-godinu/7ejt1he>, accessed on 2nd, February 2021.
- 37) 7 The website address is: <https://www.rts.rs/page/stories/sr/story/16/Kultura/1030770/Koncert+za+godinu+zmaja.html>, accessed on 2nd, February 2021.
- 38) 8 The website address is: <https://mondo.rs/Zabava/Kultura/a231887/Beogradska-filharmonija-u-znaku-Zmaja.html>, accessed on 2nd, February 2021.
- 39) 9 The website address is: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?nav_category=271&yyyy=2012&mm=01&dd=21&nav_id=575800, accessed on 2nd, February 2021.
- 40) 10 The website address is: https://www.b92.net/kultura/vesti.php?yyyy=2018&mm=04&dd=11&nav_category=1864&nav_id=1379939, accessed on 2nd, February 2021.
- 41) 11 The website address is: <https://www.dnevno.rs/ufokusu/hangdzou-filharmonija-po-prvi-put-u-srbiji-spoj-istoka-i-zapada-pred-publikom-sava-centra/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 42) 12 The website address is:
- 43) https://www.blic.rs/a-m-p-article?uid=1b5ccfce-7b02-4fef-8b5b-fcd48c6d555f&type&id=PULS_CMS-Article-1b5ccfce-7b02-4fef-8b5b-, accessed on 2nd, February 2021
- 44) [fcd48c6d555f&gem_id=zDfqmDBA.9ppyW35eyCXQseyLd78XRtezTyTg.UbgSz.k7&tpv=MOBILE_KULTURA/VESTI&tdv=BLIC_RS/blic/kultura/vesti/ART](https://www.blic.rs/fcd48c6d555f&gem_id=zDfqmDBA.9ppyW35eyCXQseyLd78XRtezTyTg.UbgSz.k7&tpv=MOBILE_KULTURA/VESTI&tdv=BLIC_RS/blic/kultura/vesti/ART), accessed on 2nd, February 2021.
- 45) 13 The website address is: <http://www.savacentar.net/index.php/en/program-kulture/615-hangdzou-filharmonija>, accessed on 2nd, February 2021.
- 46) 14 The website address is: <https://www.story.rs/promo/hangdzou-filharmonija-u-beogradu/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 47) 15 The website address is: <https://noizz.rs/kultura/novo-kinesko-muzicko-cudo-pred-beogradskom-publikom/dd72nd2>, accessed on 2nd, February 2021.
- 48) 16 The website address is: <https://www.gloria.rs/zivot/kultura/hangdzou-filharmonija-prvi-put-u-beogradu/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 49) 17 The website address is: <https://style.rs/hangdzou-filharmonija-u-beogradu/55417/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 50) 18 The website address is: <https://glossy.espresso.rs/zabava/muzika/123771/kinesko-kulturno-cudo-hangdzou-filharmonija-u-beogradu>, accessed on 2nd, February 2021.
- 51) 19 The website address is: <https://www.alo.rs/vip/popkultura/poklanjamo-karte-za-koncert-u-centru-sava/159169/vest>, accessed on 2nd, February 2021.
- 52) 20 The website address is: <https://www.dan.co.me/?nivo=3&rubrika=Kultura&clanak=643714&datum=2018-04-23>, accessed on 2nd, February 2021.

- 53) 21 The website address is: <https://www.vesti.rs/Kultura/Hangdzou-filharmonija-uskoro-u-Beogradu-Spoj-zapadnoevropske-muzicke-tradicije-i-savremene-Kine.html>, accessed on 2nd, February 2021.
- 54) 22 The website address is: <https://www.krstarica.com/kultura/hangdzou-filharmonija-25-aprila-u-sava-centru/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 55) 23 The website address is: <http://seecult.info/vest/hangdzou-filharmonija-u-sava-centru>, accessed on 2nd, February 2021.
- 56) 24 The website address is: <https://www.antrfile.com/vesti/hangdzou-filharmonija-u-beogradu>, accessed on 2nd, February 2021.
- 57) 25 The website address is: <https://www.blic.rs/kultura/vesti/violinista-ning-feng-za-blic-mali-prst-me-je-umalo-kostao-karijere/2ny3673>, accessed on 2nd, February 2021.
- 58) 26 The website address is: <https://slovopres.com/hangdzou-filharmonija/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 59) 27 The website address is: <https://www.kcb.org.rs/en-us/2019/07/concert-of-chinese-violin-music/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 60) 28 The website address is: https://www.youtube.com/watch?v=3_GnLWYAGxl&t=122s, accessed on 2nd, February 2021.
- 61) 29 The website address is: <https://diplomaticportal.bidd.org.rs/u-biblioteci-grada-beograda-odrzan-koncert-kineske-klasicne-muzike/>, accessed on 2nd, February 2021.
- 62) 30 The website address is: <http://konfucije.fil.bg.ac.rs/wp/u-biblioteci-grada-beograda-odrzan-koncert-kineske-klasicne-muzike/>, accessed on 2nd, February 2021.

Yuanning Zhang

STATUS I ANALIZA KINESKOG KLASIČNOG VIOLINSKOG KONCERTA *LEPTIRI LJUBAVNICI* U SRPSKIM MEDIJIMA

Sažetak

Jedna od najpoznatijih kineskih legendi pod nazivom *Leptiri ljubavnici* (*Butterfly Lovers*) je ljubavna priča iz drevnih vremena. Veoma je zanimljivo da ova priča ima mnogo medijskih transformacija. Jedno od najpopularnijih muzičkih dela inspirisanih legendom jeste violinski koncert *Leptiri ljubavnici* koji je privukao veliku pažnju u Kini i na Zapadu. Prvi cilj rada je da predstavi istraživanja o izvođenjima ovog koncerta u Srbiji: biće izložen pregled svih interpretacija dostupnih putem digitalnih platformi, zajedno sa analizom napisa o izvođenjima ovog dela. Drugi cilj studije je da se istraži uticaj ovog koncerta na srpske muzičare i šire društvo, na osnovu ankete postavljene na društvenim mrežama. U radu se traga za odgovorom na pitanje zašto je tako istaknuto delo još uvek u početnoj fazi prihvatanja u Srbiji, kao jedan od koraka u stvaranju „potpune slike” recepcije kineske muzike u Srbiji.

Ključne reči: muzika, violinski koncert, analiza, *Leptiri ljubavnici* (*Butterfly Lovers*), kineska muzika, Srbija.

**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG
OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2020**
(PRESENTATION OF ARTISTS'
CREATIVITY OPUS AT BARTF 2020)

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2020

PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2020

Ana Matić (prof. mr Ana Matić)

Rođena 1972. godine u Nišu, gde je završila srednju umetničku školu “Đorđe Krstić”. Diplomirala na Fakultetu likovnih umjetnosti na Cetinju, smer Grafički dizajn. Magistrirala na Fakultetu primenjenih umetnosti i dizajna u Beogradu, na katedri za plakat. Redovni je profesor na Studijskom programu Grafički dizajn, Fakulteta likovnih umjetnosti Cetinje Univerziteta Crne Gore, na predmetima: *Uvod u dizajn, Grafičke komunikacije, Razvoj i teorija dizajna.*

Bavi se grafičkim dizajnom i vizuelnim umetnostima. Članica ULUCG-a. Osnivač i predsednica NVU FLUX, od 2018. Od 2020, članica AIGA Design Educators Community (SAD). Živi u Podgorici. Ima bogatu stručno-umetničku izlagačku biografiju i dizajn portfolio. Dobitnica je nekoliko nagrada za dizajn, organizatorka je i učesnica mnogih izložbi, konferencija i radionica u zemlji i inostranstvu.

Inicijatorka i koordinatorica FLUID dizajn foruma Montenegro – Cetinje: *Identitet grada, Cetinje (2013); Cetinje: Grad i komunikacije, Cetinje (2014); Turizam za kulturu / Kultura za turizam / Dizajn za oboje, Bar/Cetinje (2015); Made by ME, Nikšić/Bar/Cetinje (2016); Vidljivo, Podgorica (2017); Kontaminacija, Kotor (2018); Pomjeranja, Cetinje/Tivat (2019); Alibi, Cetinje (2020).*

Ana Matić (prof. Ana Matić, MFA)

Born 1972 in Niš (Serbia), where she finished high School of Applied Arts. Graduated on Graphic Design department at Faculty of Fine Arts Cetinje (Montenegro). Postgraduate at Faculty of Applied Arts and Design in Belgrade (Serbia) - Poster department. Full professor at Graphic Design Department on Faculty of Fine Arts Cetinje, University of Montenegro – *Design Foundation, Graphic communications, History and Theory of Design* courses.

She has specialized in graphic design and visual arts. A member of Association of Fine Artist of Montenegro (ULUCG) and President of NGO FLUX. Since 2020, member of AIGA Design Educators Community (USA). Lives in Podgorica (Montenegro). She has a rich professional art exhibiting and design portfolio. She has won several awards for design, organizer and participant of many exhibitions, conferences and workshops in the country and abroad.

She is initiator and coordinator of *FLUID Design Forum Montenegro – Cetinje: City Identity*, Cetinje, MNE (2013); *Cetinje: City and Communications*, Cetinje, (2014); *Tourism for Culture / Culture for Tourism / Design for Both*, Bar/Cetinje, (2015); *Made by ME, Nikšić/Bar/Cetinje*, (2016); *Visible*, Podgorica, (2017); *Contamination*, Kotor, (2018); *Shiftings*, Cetinje/Tivat, (2019). *Alibi*, Cetinje, (2020).

Miloš Zatkalik (prof. mr Miloš Zatkalik)

Kompozitor i muzički teoretičar, Miloš Zatkalik, redovni je profesor na Katedri za kompoziciju i orkestraciju Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. Tokom više godina gostujući profesor na univerzitetima u Novom Sadu, Kragujevcu i Banjaluci.

Studirao je kompoziciju na istom fakultetu, kod profesora Vasilija Mokranjaca i Rajka Maksimovića.

Imao je studijske boravke u SAD i u Engleskoj. Držao je predavanja po pozivu u Kanadi, Norveškoj, SAD, Sloveniji, Nemačkoj i Australiji.

Važnije kompozicije:

- *Manasija* za mešoviti hor (na stihove Vaska Pope);
- *O Saralindi, Zinguu i vojvodi koga je progutao Golem* – bajka za veliki orkestar;
- *Naizgled bezazlena igra* za vibrafon, čelo i klavir;
- *Četiri vizije odsutnosti* za gudački orkestar,
- *Buka u unutrašnjoj tišini* za flautu, obou, klarinet, klavir i udaraljke.
- *Il mostro meccanico* za dva klavira

Kao teoretičar, objavljivao u domaćim i stranim zbornicima i časopisima; učestvovao na brojnim simpozijumima i držao predavanja po pozivu na četiri kontinenta. Oblasti istraživanja: analiza muzike dvadesetog veka; veza muzike i drugih umetnosti; psihoanalitički aspekti muzičke analize.

Diplomirao je takođe i na Odseku za engleski jezik i književnost Filološkog fakulteta. Preveo na engleski nekoliko knjiga i više desetina članaka.

Dugogodišnji je član Upravnog odbora Udruženja kompozitora Srbije i predstavnik Udruženja u Evropskoj alijansi kompozitora i u Međunarodnom društvu za savremenu muziku. Takođe je član Muzikoloških društava Srbije, Republike Srpske, Australije i Novog Zelanda.

Miloš Zatkalik (prof. Miloš Zatkalik, MA)

A composer and music theorist, Miloš Zatkalik, is a full professor at Composition and Orchestration Department at Faculty of Music, University of Arts in Belgrade. During many years, he has been a visiting professor at the Universities of Novi Sad, Kragujevac and Banjaluka.

He graduated in Composition at the Faculty of Music in Belgrade with Vasilije Mokranjac and Rajko Maksimović. He continued his education attending

courses in the USA and United Kingdom. He has lectured by invitation in Canada, Norway, the USA, Slovenia, Germany and Australia

Major works:

- *Manasija* for mixed choir (verses by Vasko Popa);
- *Of Saralinda, Xingu and the Duke Who Was Swallowed by Golem* - a fable for Symphony orchestra;
- *Seemingly Innocent Game* - for vibraphone, cello and piano;
- *Four Visions of Absence* - for a chamber string orchestra,
- *Noise in Inner Silence* - for flute, oboe, clarinet, piano and percussion,
- *Il mostro meccanico* - for duo-piano

As a theorist, he has published papers and articles in national and international journals and periodicals. He has presented at scientific conferences at home and abroad, on four continents. *Research areas:* analysis of 20th-century music; relationships between music and other arts; psychoanalytic foundations of music analysis.

He has also graduated in English language and literature from the Faculty of Philology in Belgrade. He has translated into English several books and dozens of articles.

He has been a long-time member of the Composers Association of Serbia Managing Board and a representative of the Association in European Composers and Songwriters Alliance, as well as in International Society for Contemporary Music. He is also a member of the Musicological Societies of Serbia, Republic of Srpska, Australia and New Zealand.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78(082)(0.034.2)
73/76(082)(0.034.2)
37.036(082)(0.034.2)

НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним учешћем Балкан Арт Форум
(8 ; 2020 ; Ниш)

Umetnost i kultura danas: inovativni pristupi u umetnosti [Електронски извор]
: zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 9–10. oktobar 2020) / [Osmi nacionalni
naučni skup sa međunarodnim učešćem Balkan Art Forum, (BARTF 2020)] ; urednik
Sanja Dević = Art and Culture Today: innovative approaches in the arts : proceedings
of the scientific conference (Niš, 9th – 10th October 2020) / [The Eighth National
Scientific Forum with International Participation Balkan Art Forum (BARTF 2020)] ;
editor Sanja Dević. - Niš : Univerzitet, Fakultet umetnosti : SANU, Ogranak u Nišu =
University, Faculty of Arts : SASA, Branch in Niš, 2021 (Niš : Atlantis). - 1 elektronski
optički disk (CD-ROM) ; 12 cm

Sistemska zahtevi: Nisu navedeni. - Nasl. sa naslovnog ekrana. - Radovi na srp. i engl.
jeziku. - Tekst ćir. i lat. - Tiraž 30. - Napomene i bibliografske reference uz radove. -
Bibliografija uz svaki rad. - Summaries

ISBN 978-86-85239-82-3

а) Музика -- Зборници б) Ликовна уметност -- Зборници в) Уметничко васпитање
-- Зборници

COBISS.SR-ID 56516361



Република Србија
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА