



UNIVERZITET U NIŠU
FAKULTET UMETNOSTI
U NIŠU



ОГРАНАК
САНУ
У НИШУ



Balkan Art Forum

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

BARTF 2019

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

VII NACIONALNI NAUČNI SKUP SA MEĐUNARODNIM UČEŠĆEM

UMETNOST I KULTURA DANAS:
METAFORA, PERCEPCIJA I SIMBOLIZAM

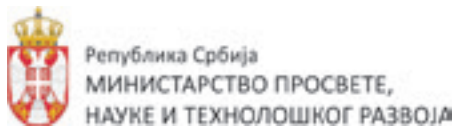
THE SEVENTH NATIONAL SCIENTIFIC FORUM WITH INTERNATIONAL PARTICIPATION

ART AND CULTURE TODAY:
METAPHOR, PERCEPTION AND SYMBOLISM

BARTF 2019 BARTF 2019



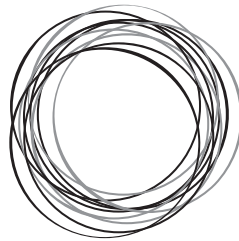
UNIVERSITÄT JYVÄSKYLÄ
FAKULTÄT UMEYNDOSTI
UNIVERSITY OF JYVÄSKYLÄ



Realizaciju naučnog skupa i štampanje zbornika radova podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, rešenjem broj 451-03-434/2019-14 od 16. 04. 2019. godine.



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



Balkan Art Forum

**UMETNOST I KULTURA DANAS:
METAFORA, PERCEPCIJA I SIMBOLIZAM**
ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 4–5. oktobar 2019)

**ART AND CULTURE TODAY:
METAPHOR, PERCEPTION AND SYMBOLISM**
PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš, 4th–5th October 2019)

Urednik:
Dr Marko S. Milenković
Editor:
PhD Marko S. Milenković

Niš, 2020.
Niš, 2020

Sedmi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem

The seventh national scientific forum with international participation

BALKAN ART FORUM 2019 (BARTF 2019)

BALKAN ART FORUM 2019 (BARTF 2019)

UMETNOST I KULTURA DANAS: METAFORA, PERCEPCIJA I SIMBOLIZAM

ART AND CULTURE TODAY: METAPHOR, PERCEPTION AND SYMBOLISM

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 Suzana Kostić, dekan
PhD Professor Suzana Kostić, dean
Akademik Ninoslav D. Stojadinović
Academician Ninoslav D. Stojadinović

Urednik / Editor

Dr Marko S. Milenković
PhD Marko S. Milenković

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr um. Slobodan Radojković
D.A. Slobodan Radojković

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Dr Saša Pavlović, Univerzitet u Banjoj Luci, Akademija
umjetnosti

PhD Saša Pavlović, University of Banja Luka, Academy of
Arts

Mr Bojan Živić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u
Nišu

MA Bojan Živić, University of Niš, Faculty of Arts in Niš

Dr Vladeta Radović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet
PhD Vladeta Radović, University of Niš, Faculty of
Philosophy

Dr Mia Arsenijević, Univerzitet u Kragujevcu, Pedagoški
fakultet u Jagodini

PhD Mia Arsenijević, University of Kragujevac, Faculty of
Education

Dr Danijela Stojanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet
umetnosti u Nišu

PhD Danijela Stojanović, University of Niš, Faculty of Arts
in Niš

Dr Nataša Nagorni Petrov, Univerzitet u Nišu, Fakultet
umetnosti u Nišu

PhD Nataša Nagorni Petrov, University of Niš, Faculty of
Arts in Niš

Dr Jasmina Šaranac Stamenković, Univerzitet u Nišu,
Filozofski fakultet

PhD Jasmina Šaranac Stamenković, University of Niš,
Faculty of Philosophy

Dr Marko S. Milenković, Fakultet umetnosti u Nišu,
Univerzitet u Nišu

PhD Marko S. Milenković, University of Niš, Faculty of Arts
in Niš

Mr Sanja Dević, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu
MA Sanja Dević, University of Niš, Faculty of Arts in Niš

Recenzenti zbornika / Reviewers of proceedings

Dr Ivana Medić, viši naučni saradnik muzikološkog insti-
tuta SANU, Beograd

PhD Ivana Medić, Senior Research Associate, Musicological
Institute of SASA, Belgrade

Dr Danijela Zdravić Mihailović, vanr. prof. Fakulteta umet-
nosti u Nišu, Univerziteta u Nišu

PhD Associate professor Danijela Zdravić Mihailović,
University of Niš, Faculty of Arts in Niš

Lektori / Language editors

Aleksandra Gojković (za srpski jezik)

Aleksandra Gojković (Serbian language)

Ivana Đelić (za engleski jezik)

Ivana Djelić (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić / Vesna Gagić

Dizajn korica / Book Cover Design

Doc. Anita Milić

Assistant Professor, Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and

Technical Processing

Ninoslava Girić / Ninoslava Girić

Tiraž / Circulation

30/30

Štamparija / Press

Atlantis d.o.o. Niš / Atlantis d.o.o. Niš

ISBN 978-86-85239-76-2

Na osnovu odluke Nastavno-umetničkog veća broj 1310/10 od 20. 10. 2020. god., odobrava se za štampanje i publikovanje
Zbornik radova sa naučnog skupa BALKAN ART FORUM "Umetnost i kultura danas: metafora, percepcija i simbolizam".

SADRŽAJ / CONTENTS

PLENARNA PREDAVANJA (Plenary sessions)

Dr Trena Jordanoska

MUZIKA U PRAKSI – METAFORA, PERCEPCIJA, SIMBOLIZAM

PhD Trena Jordanoska

MUSIC IN USE – METAPHOR, PERCEPTION, SYMBOLISM11

PhD Johannis Tsoumas

CULTURAL SYMBOLISM IN JAPANESE FLORAL MOTIFS

Dr Joanis Tsumas

KULTURNI SIMBOLIZAM U TRADICIONALNIM JAPANSKIM CVETNIM MOTIVIMA25

Др ум. Јелена Средановић

ДРВОРЕЗ КАО ЛИКОВНИ ЈЕЗИК

D.A. Jelena Sredanović

WOODCUT AS A VISUAL LANGUAGE43

МЕТАФОРА, PERCEPCIJA I SIMBOLIZAM (Metaphor, Perception and Symbolism)

Др Игор М. Николић, Др Слободан А. Кодела

PERCEPCIJA UMETNIČKE MUZIKE KROZ RAD NA DIKTATIMA U NASTAVI
СОЛФЕЂА КАО ФАКТОР РАЗВОЈА МУЗИЧКОГ УКУСА

PhD Igor M. Nikolić, PhD Slobodan A. Kodela

THE PERCEPTION OF ART MUSIC THROUGH THE DICTATION IN SOLFEGGIO
TEACHING AS A FACTOR OF THE MUSICAL TASTE DEVELOPMENT61

Др Марко С. Миленковић

УМЕТНИЧКА СТИЛИЗАЦИЈА *ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ* У СВЕТАУ ОБРАДЕ ПЕСАМА
ОЈ ДЕВОЈКО МАЛА И *ЕВА КАУРКИЊА* У МУЗИЧКОЈ ДРАМИ *КОШТАНА* ПЕТРА
КОЊОВИЋА

PhD Marko S. Milenković

THE ARTISTIC STYLIZATION OF *THE GREAT DANCE OF ČOČEK* IN THE INTERPRETATION
OF THE MELODIES *OJ DEVOJKO MALA* AND *EVA KAURKINJA* IN MUSICAL DRAMA
KOŠTANA BY PETAR KONJOVIĆ77

Мср Живан С. Поповић, Мср Лука Е. Воларевић ИСОН У ПОЈАЧКОЈ ПРАКСИ НЕКАД И САД МА Živan S. Popović, MA Luka E. Volarević ISON IN THE CHANTING PRACTICE THEN AND NOW	99
Др ум. Слободан Д. Радојковић ТАМАРИНД, УМЕТНОСТ КРЕАТИВНЕ ДИСЦИПЛИНЕ DA Slobodan D. Radojkovic TAMARIND, ART OF CREATIVE DISCIPLINE.....	111
Др ум. Бојана Николић СИМБОЛИ НА ЛИКОВНИМ РАДОВИМА ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА DA Bojana Nikolić SYMBOLS IN ARTWORKS OF PRE-SCHOOL CHILDREN	123
PhD Krasimira Borisova Drumeva МЕТАРНОР – THE VISUAL LANGUAGE OF POSTER ART Dr Krasimira Borisova Drumeva METAFORA – VIZUELNI JEZIK UMETNOSTI PLAKATA	147
PhD Elizar Milev ADRIANO BERENGO AND GLASSTRESS Dr Elizar Milev ADRIANO BERENGO I MODERNO UMETNIČKO DELO NA STAKLU (GLASSTRESS).....	159
Mr Vanja D. Šibalić SIMBOLIČKA SVOJSTVA BOJE U MARKETINŠKOJ KOMUNIKACIJI – BOJA KAO PRENOSILAC ZNAČENJA I VREDNOSTI MA Vanja D. Šibalić SYMBOLIC CHARACTERISTICS OF COLOR IN MARKETING COMMUNICATION – COLOR AS COMMUNICATOR OF MEANINGS AND VALUES.....	177

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2019

PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2019.....	193
--	------------

SADRŽAJ CD-a / CONTENTS of CD:

Desislava Hristova / Desislava Hristova
KATALOG “INSIDE OR OUTSIDE?” / CATALOGUE “INSIDE OR OUTSIDE?”

Slobodan Radojković / Slobodan Radojković
„GRAFIKA, UMETNOST KREATIVNE DISCIPLINE, TAMARIND ISKUSTVO“ /
„PRINTMAKING, THE ART OF CREATIVE DISCIPLINE, TAMARIND EXPERIENCE“

PLENARNA PREDAVANJA
(PLENARY SESSIONS)

UDK 781.1/.68

MUZIKA U PRAKSI – METAFORA, PERCEPCIJA, SIMBOLIZAM

Dr Trena Jordanoska

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“

Fakultet muzičke umetnosti, Skoplje, Severna Makedonija

trenajordanoska@t.mk

Sažetak

Muzičko delo i njegov vanmuzički sadržaj su teorijski problem koji prati teoriju muzike od njenih začetaka u VI veku p.n.e. Njime se bave najrazličitije discipline, od filozofije, muzikologije, sociologije muzike, psihologije muzike, pa do lingvistike i komunikacijskih nauka. Muzički sadržaj – muzička građa i njena harmonija, polifonija, instrumentacija i orkestracija, i na kraju oblik – može dobiti različita tumačenja tokom akustičke aktualizacije, drugim rečima vanmuzički sadržaj. Vanmuzički sadržaj je, sa druge strane, pod direktnim uticajem faktora okruženja. Zato tumačenje vanmuzičkog sadržaja podrazumeva poznavanje okruženja. Različita tumačenja mogu se odnositi na pojedina muzička dela, ali i na cele žanrove. U radu će biti obrađeno više primera transformacije značenja muzike u praksi.

Ključne reči: muzički sadržaj, vanmuzički sadržaj, akustička aktualizacija, značenje, okruženje.

Ovaj tekst je nastao namenski, kao uvodno izlaganje prilikom otvaranja *Balkan Art Forum*a u 2019. godini. Ponuđeni naslovni koncepti foruma – metafora, percepcija, simbolizam, ovde su prevedeni u područje vanmuzičkog sadržaja, odnosno kako se on stilistički i kognitivno oblikuje kod slušatelja različite istorijske i geografske provenijencije. I pored toga što se radi o veoma različitim i specifičnim teorijskim kategorijama, mi smo odlučili da ih u ovom izlaganju prosledimo zajednički, upravo kao otvaranje teorijskih problema, i više kao sistem postavljanja pitanja, ujedno prateći istorijski razvoj različitih ideja.

Ono što se odmah može zapaziti je da se u spomenutom istorijskom pregledu osnovnih filozofskih i muzikoloških pristupa, izdvajaju tri koncepta koja su bila u centru foruma, a koja prate teorijsku refleksiju o muzici još od njenih početaka kod pitagorejaca u VI veku p.n.e. Osim toga, i pre pojave presokratovskih filozofa, u mitovima o muzici postoji već razrađeni sistem koji koristi metafore da bi objasnio muzički fenomen. Šta su mitovi o Orfeju ako ne metafora o izvanrednoj moći muzike, odnosno njenog uticaja na ljudsku dušu. Mit

o pronalasku antičke lire u kome učestvuju Hermes i Apolon je simbol rađanja i sazrevanja lirske poezije (Alexopoulou, 2004: 30–32). Mit o Apolonu i satiru Marsiju bavi se problemom akulturacije između antičkih kultura (Грејвс, 2002: 76; Alexopoulou, 2004: 32). Platon koristi isti mit kada odabire instrumente koji se mogu upotrebljavati u *Državi* (Platon, 2002: 82). Nazivi koje on dodjeljuje različitim tipovima horova (Hor muza, Apolonov i Dionizijski; v. Plato, 1934: 43, 50) u *Zakonima* (knjiga druga) jesu još jedna metafora koja povezuje muziku sa značenjima iz antičkih mitova.

Ovozemaljska, odnosno ljudska muzika, još od antike je simbol za *harmoniju sfera*, odnosno savršena muzika koju proizvode tela u svom kretanju u kosmosu. U isto vreme percepcija zemaljske, odnosno ljudske muzike treba da omogući transfer kosmičke u realnu muziku ovog sveta. Pitagorejci objašnjavaju različita muzička dela metaforom o različitim etosima. U XVII veku Keplerovo delo *Harmonices Mundi*, koje je osnova savremene astronomije, zaokruženo je raspravom o muzici (v. V–VIII poglavlje pete knjige, Kepler, 1997). Kepler koristi polifoniju (prevashodno vokalnih renesansnih majstora) (Rodgers and Ruff, 1979: 288; Kepler, 1997: xxxiv–xxxv; Walker, 1978: 34–62) kao simbol tzv. kontrapunkta univerzalnih harmonija svih planeta.

Generativna ideja *muzika kao podražavanje* je generativna i u smislu korišćenja metafore i simbolizma. Najavljena kod pitagorejaca, prerađena kod Platona (2002: knjiga deseta) (u sistemu hijerarhije podražavanja u kojem je ljudska muzika kopija drugog ranga; v. Bužarovski, 2013: 23, 27–28) i na kraju zaokružena u Aristotelovom *mimesis*-u u *Poetici* (Аристотел, 1979), ova ideja je najprisutnija u tumačenju muzičke zagonetke. Ipak, još na početku XVII veka Klaudio Monteverdi, u pismu upućenom grofu Alesandru Stridžiju povodom libreta za izgublenu operu *Svadba Tetide*, prkosi shvatanju muzike kao podražavanja realnog okruženja (v. Carter 2011). Poznata je njegova pobuna: „Kako ja mogu, dragi Gospodine, da podražavam govor Vetrova, kada oni ne govore?!”

Problem svođenja muzike na puko podražavanje realnih događaja doprinosi podeli muzike na programsku (podražavalačku) i apsolutnu (bez vanmuzičkog sadržaja). Ova podela je intenzivirana finalnim razdvajanjem vokalnog i instrumentalnog idioma, odnosno pojavom instrumentalne muzike i još više razvitkom instrumentalne polifonije. Tako, na primer, gubljenje teksta, transformacijom moteta u politematski instrumentalni ričekar, koji prerasta u monotematski, i onda u fugu (v. Bukofzer 1947: 48), eliminiše fundament povezivanja podražavanja i muzike. Ipak, pojedini kompozitori paralelno i u baroku i rokokou (Kupren), a i, mnogo kasnije, u Debisijevim delima sa programskim naslovima

(koji su ipak zatvoreni zagradama i postavljeni na kraju partiture, kao na primer u klavirskim preludijuma), i dalje koriste programske naslove za instrumentalna dela. Prisutnost teksta u vokalnim delima, pojačana dopunskim muzičkim efektima (na primer, drhtavica u basovoj ariji “What power art thou, who from below” Persla iz scenskog dela *Kralj Artur*), isto tako ide u prilog podražavanju. Najradikalnija linija ide dotle da uopšte ne prihvata ovu uslovnu podelu muzike, zato što smatra da muzika u kojoj ne postoji *predstavljanje*, bez obzira da li je sugerisano na neki način ili nije, ne može se smatrati umetničkom muzikom (Fuller Maitland, 1904: 7).

Druga polovina XVIII veka donosi pomeranje stožera od teorije podražavanja prema *izražavanju* kao centralnoj estetičkoj kategoriji tumačenja muzičkog fenomena. Autonomnost muzičkog fenomena otvara put ka estetičkom *formalizmu* XIX veka (Bužarovski, 2013: 126). Razvoj instrumentalne, „apsolutne”, apstraktne, neprogramske muzike, odnosno osamostaljivanje muzike od teksta i njegovog značenja, nedvosmisleno je doprinelo udaljavanju i zaokretu od ideje podražavanja ka idejama o izražavanju, pa do čisto muzičkog sadržaja i formalizma.

Zastupnik estetičkog formalizma u muzici, Eduard Hanslik negira sve mogućnosti vanmuzičkog sadržaja i značenja u muzici.

Kad je arija iz Glukovog *Orfeja: J'ai perdu mon Eurydice, Rien n'égale mon malheur* do suza ganula ljude, [primećeno je] ... da bi se istoj melodiji moglo, podjednako dobro, pa čak i mnogo ispravnije, uzeti kao osnova sasvim suprotne riječi: *J'ai trouvé mon Eurydice, Rien n'égale mon bonheur*. ... Među stotinama primjera izabrali smo upravo ovaj zato što on, s jedne strane, pogađa majstora kome se pripisuje najveća preciznost u dramatskom izrazu i što su se, s druge strane, više generacija divile upravo u ovoj *melodiji*, doživljaju najvećeg bola koga riječi s njom povezane izražavaju. (Hanslik, 1977: 66–68)

Ovakvim postupkom formalizma poništena je koncepcija i metafore i simbolizma, jer muzika može da prikazuje samo njen autohtoni muzički sadržaj. Svaka potraga za skrivenim značenjem simbola, prelaska u neki dublji sloj je bez rezultata, jer zaokruženost muzičkog dela se završava procesom kombinacija i razrada čistih muzičkih sadržaja.

Napuštanje izvanmuzičkih sadržaja ipak muči sledeće generacije filozofa i muzikologa koji se bave problemom sadržaja muzičkog dela početkom XX veka. Podražavanje je zamenjeno konceptom *muzike kao jezika* u duhu novih lingvističkih generativnih ideja koje polako pripremaju teoriju komunikacije.

Muzika kao znakovni sistem otvara i za nas interesantne perspektive upotrebe metafora i simbola. Suzana Langer čak direktno upotrebljava koncept muzike kao neostvarenog, odnosno nedovršenog simbola (Langer, 1954: 195). Dok je Hanslik ranije napisao da se muzika „nikad ne može 'uzdići na nivo jezika' – zapravo spustiti, morali bismo sa muzičkog stajališta reći – pošto bi muzika očito morala biti jedan usavršeniji jezik” (Hanslik, 1977: 107), Langerova smatra da muzika ne može da bude jezik u logičkom smislu jer ona nema nikakav rečnik. „Nazivati tonove jedne lestvice 'rečima' muzike, harmoniju njenom 'gramatikom' a tematski razvoj 'sintaksom', znači služiti se beskorisnom alegorijom, jer tonovima nedostaje upravo ono čime se jedna reč razlikuje od čiste vokabule – naime, nedostaje im utvrđena konotacija, ili 'rečenično značenje” (Langer, 1954: 185). Međutim „'pojmovna' nemoć za Suzanu Langer je kvalitet muzike: *to je moć muzike da artikuliše forme koje jezik ne može da izloži...*, a ovo neizrecivo (u jezičkom smislu) je locirano u emocionalnoj komponenti čovekovog života” (Bužarovski, 2013: 188–189). Leonard Mejer piše o neizvesnostima u muzičkom komuniciranju i psihostilističkim okolnostima koje uslovljavaju značenje u muzici, na šta se nadovezuje Fubini kada piše da muzika može steći funkciju označavanja i komunikacije samo u određenim uslovima, u jednom određenom kontekstu istorijskih ili kulturnih relacija (v. *ibid.* 190). Kasnije će Tia DeNora (1986: 88) predložiti da bi možda bilo produktivnije uporediti muziku sa govorom u praktičnim kontekstima, odnosno sa proučavanjem značenja u *upotrebi*, umesto sa formalnim govorom i gramatičkim pravilima.

I koncept metafore i koncept simbolizma pogoduju tom međuprostoru koji se otvara između ideja podražavanja i muzike kao jezika. Veoma simplificiran koncept podražavanja koji se javlja u proletkultovskom okruženju *marksističkih* (odnosno više kako se oni sami nazivaju) sovjetskih muzikologa (*Muzička forma kao proces* Asafjeva je primer koji će se ubrzo standardizovati), nadgrađen je radovima Zofije Lise, koja isto tako smatra da zvučne strukture često imaju funkciju da prikažu nešto što je različito od njih samih. Slično kao i Asafjev koji koristi muzičke intervale kao simbole: kvarta – Francuske buržoaske revolucije, seksta – romantizma, povećana kvarta-umanjena kvinta – interval ruske petorke, kvinta – francuskih impresionista (Bužarovski, 2013: 173), da bi objasnila „prikazivački” karakter u neprogramskoj, apsolutnoj muzici, ona unosi kategoriju „simbola”, „jer zvučne strukture ne prikazuju direktno nikoje izražene sadržaje, nego su samo njihovi simboli” (Lissa, 1977: 106). „Uvođenjem *simbola* Lisa se približava semantičkoj školi Suzane Langer” (Bužarovski, 2013: 176).

Prerađeni koncept podražavanja stiže najdalje u Adornoj teoriji izloženoj u *Filozofiji nove muzike*, koja povezuje dijalektiku levohegelijanskog krila i sistema negacija kao odgovor sistemu društvenih promena (Adorno, 1968). Adorno ide do krajnosti proglašavajući cele muzičke smerove kao istinite i neistinite u smislu odgovora na aktuelne društvene događaje. Prema Adornu, stvaralaštvo druge bečke škole svojim akustičkim užasom predstavlja suprotstavljanje užasu Prvog svetskog rata, nasuprot groteskne i blazirane muzike Stravinskog. Jedna od najboljih i najsazetijih analiza atonalnosti, dodekafonije i serijalizma, u prvom delu *Filozofije nove muzike*, jeste plodno tlo za dalja objašnjenja upotrebe metafore i simbolizma.

U dosadašnjem istorijskom pregledu nismo obuhvatili treći termin koji pokriva naslov ove konferencije – percepciju. Pošto je on očigledno u trijadi metafora-percepcija-simbolizam postavljen u kognitivnom smislu, a ne u anatomsko-fiziološkom, ovde nećemo govoriti o psihološkim istraživanjima muzike koja se intenziviraju u XIX i početkom XX vek i koja imaju dominantno psihometrijsku usmerenost, odnosno bave se merenjem čulnih performansi.

U osnovi, ova tri koncepta – metafora, percepcija i simbolizam, pripadaju različitim teorijskim područjima: metafora je stilaska figura, percepcija je psihološka kategorija, a simbolizam se najčešće upotrebljava za označavanje stilske orijentacije, koja se u drugoj polovini XIX veka i na početku XX veka javlja i kao poseban stil. Ipak postoji logika njihovog povezivanja, nešto što je već bilo prisutno u dosadašnjem istorijskom pregledu, a to je – muzički sadržaj. Sva tri se odnose na naš doživljaj muzičkog sadržaja i to u čisto *muzičkom* smislu. Otvorenost muzičkog dela za neprestano nove doživljaje, čak i kod jednog istog kreativnog subjekta, ostavlja veliki prostor za različitu percepciju istog muzičkog sadržaja, upotrebe metafore i simbola.

Veoma bitna zapažanja Romana Ingardena koja se odnose na problem sadržaja muzičkog dela elaboriraju situaciju sa upotrebom metafora i simbola, kako u simbiozi muzičkih i književnih dela, tako i u čisto muzičkim delima.

Ako često pri slušanju nekog muzičkog dela i zamišljamo ovu ili onu situaciju predmetno, stvari ili ljude u izvesnim stanjima, ako u mašti aktualizujemo ovakve ili onakve izglede zamišljenih predmeta, mi onda naravno, ukoliko nemamo posla sa složenim muzičko-književnim proizvodima, kao što su pesme i slično – iskoračujemo *eo ipso* van sadržine samoga muzičkog dela. Mi se tu najviše možda nalazimo pod uticajem fantazija, po svojoj prirodi više literarnih, koje ne samo mogu, nego i treba da otpadnu bez štete za vernu percepciju

muzičkog dela, jer one tu percepciju zagađuju i otežavaju da bude dobijena u čistom obliku. (Ingarden, 1971: 506–507)

Ako je to čisto muzičko delo, a ne delo spojeno s nekim književnim delom (na primer pesmom), onda se ono svojom sadržinom ne vezuje uzročno sa stvarnim događajima ili procesima u svetu. Čak i tamo gde neka dela ili njihovi delovi vrše funkciju „izražavanja” izvesnih psihičkih stanja ili „predstavljanja” (Nemci bi rekli *Darstellung* a ne *Vorstellung*) izvesnih predmeta (*Les nuages* Debisija), ono što je predstavljeno ili izraženo nije nikakav realan predmet ili doživljaj koji nastaje u stvarnom svetu, nego je nekakva „fiktivna” tvorevina (ibid. 513).

Zato prema Ingardenu „muzičko delo po svojoj sadržini *nije lokalizovano ni u jednom određenom vremenu*, bilo istorijskom bilo, opštije, u vremenu istorije realnoga sveta, iako se u svojoj sadržini odlikuje strukturom svojevrсно organizovanog *quasi*-vremena. U tom značenju ono je vanvremensko ili nadvremensko, ali baš zato može da bude izvedeno u *proizvoljnom* vremenu, jer ne pretpostavlja nikakvu prošlost i ne postulira nikakvu budućnost” (ibid. 530). Ingarden ističe i problem *konkretnosti* određenog izvođenja dela (ibid. 592), nešto što ćemo kasnije u našim primerima i posebno obraditi.

Za razliku od Ingardenovog shvatanja muzičkog sadržaja, mi ovde zastupamo stanovište da muzika ima svoj konkretni muzički sadržaj koji proizlazi iz čisto muzičke građe (motivi, teme, figure i pasaži) koja ima svoje karakteristike u okviru sedam planova muzičkog dela. Sadržaj je u izvesnom smislu razrada ovih karakteristika muzičke građe, koje su, prema Bužarovskom (2016: 29–30), uobličene u njihovom vremenskom razvitku. Pored ovog sadržaja Bužarovski razlikuje i vanmuzički sadržaj (ibid. 34). Ovakav pristup podrazumeva da vanmuzički sadržaj zajedno sa muzičkim sadržajem čini ukupni sadržaj muzičkog dela. Vanmuzički sadržaj je pod direktnim uticajem, odnosno proizvod je faktora okruženja (socijalni kontekst) (ibid. 77). Isti muzički sadržaj može da ima različita značenja kada se zvučno aktualizuje u različitim ekonomskim, socijalnim, kulturnim, političko-pravnim, međunarodnim, informacijsko-komunikacijskim, tehnološkim okruženjima itd.

Uvođenje koncepta značenja podrazumeva da je muzika semantički sistem, dok uvođenjem okruženja i faktora okruženja muzika postaje pragmatički sistem. Zato je, u našem pristupu, vanmuzički sadržaj rezultat *muzike u praksi*. Vraćajući se našem problemu metafore, percepcije i simbolizma, sva tri koncepta nalazimo u *muzici u praksi* i zato ćemo u našem daljem izlaganju navesti nekoliko primera koji podržavaju ovu tezu.

Prvi primer koji ćemo obraditi je Mendelsonov *Svadbeni marš* i njegova upotreba u svadbenim običajima u Makedoniji u XXI veku. Metafora, percepcija i simbolizam mogu se posmatrati najčešće kod obredno-običajne upotrebe muzike gde je, kao i u primeru Mendelsonovog marša, značenje podređeno funkcionalnosti muzike u činu. Ovaj primer ima svoju posebnost jer pripada kompletno tuđoj muzičkoj tradiciji, koja je do sredine XX veka bila potpuno nepoznata u makedonskim svadbenim običajima. Sa druge strane, vesternizacija makedonske muzičke kulture je proces koji je započet u drugoj polovini XIX veka i zaokružen u drugoj polovini XX veka, u vreme u kome je kultura iz orijentalnog muzičko-kulturnog modela prevedena u zapadni kulturni model sa tonalnom harmonijom, polifonijom, oblicima, instrumentima i orkestracijom (Jordanoska, 2019).

Prvu upotrebu Svadbenog marša nalazimo u tzv. matičnim građanskim ceremonijama zaključenja braka, tako da je Mendelsonov marš, koji nikad dotad nije bio poznat u dominantno orijentalnoj muzičkoj kulturi u Makedoniji, postao oznaka ulaska bračnog para kod matičara, odnosno u salu gde se izvodila tzv. ceremonija registracije građanskog braka (preko snimka u originalnom orkestarskom izvođenju; inače Svadbeni marš je stav iz Mendelsonove svite za Šekspirov komad *San letnje noći* i na svadbama može da se javi spojen sa Vagnerovim *Svadbenim horom* iz opere *Loengrin*).

Međutim, od te prve upotrebe u matičnim službama, Mendelsonov marš polako ulazi u ceremonije slavljenja već sklopljenog braka u restoranima, gde je opet ulazak bračnog para najavljen istim svadbenim maršom, ali sada sa *živom* muzikom (Димитријевски 2014: 111, 144, 158, 165). Prema Dimitrijevskom, zastupljenost ovoga marša je rezultat tendencije gradskih savremenih ciklusa izvedenih po modelu svetskih svadbi, tako da „izvođenje fragmenata ovog marša, najčešće u okviru pete faze (Dimitrijevski pravi podelu na šest svadbenih faza, m. z.), pre ulaska mladih u restoran, predstavlja svojevrsno *kopiranje* onoga što je prethodno viđeno na televiziji ili internetu” (ibid. 111). Muzički ansambli koji se koriste za zabavu prave svoje aranžmane, tako da se često mogu čuti i veoma čudna izvođenja Mendelsonove kompozicije uz sintesajzere, električne gitare, saksofone, harmonike, bubnjeve, ritam-mašine itd.

Sledeći primer je upotreba trećeg stava u b-molu Druge Šopenove klavirske sonate koji nosi naziv *Posmrtni marš*, i tako se i tretira. Bez obzira na moguća tumačenja i interpretacije ovog stava kroz kompozitorovo krhko zdravlje, patnju za domovinom ili uopšte njegovu preokupaciju smrću i tugovanjem (Kallberg, 2001: 22, 23), treba imati u vidu da je Šopen ipak izbegavao naslove svojih

kompozicija koji nagoveštavaju programnost (ibid. 14–15), uključujući brisanje prideva *funèbre* u naslovu ovog marša (ibid. 12). Šopen je u jednom razgovoru *naznačio* da je „na slušaocu da dovrši sliku” (ibid. 15). Različite orkestracije ovog marša koriste se za pogrebne ceremonije, posebno kod sahrane velikih muzičara (sam Šopen je bio sahranjen orkestracijom ove muzike, ibid. 26), ali i državnika (ibid. 14). Ako prvi deo ovog dela može da se posmatra kao posmrtna muzika, središnji deo uopšte nema ovakve karakteristike. *Lento cantabile* (kako je sam Šopen zapisao, v. autograf u ibid. 5) u durskom tonalitetu više odgovara konceptu romantičarskih modela koji bi mogli više da odražavaju emocije, ljubav i radost nego tugu i smrt. Kalberg tumači da je središnji trio ovog marša *molitva*, *lična* meditacija, odnosno žalost i tuga udaljeni od aparata državne žalosti ili javnog spektakla (ibid. 16). Prema Bužarovskom, srednji deo ovog marša „(nasuprot prvom delu koji je sastavljen iz isprekidanih motiva) kao da vraća život... u jednom freudijanskom konceptu *ljubavi* [odnosno predstavlja] direktnu ilustraciju za freudijanski princip *erosa* i *tanatosa*, ljubavi i smrti, koji prema psihoanalitičkoj teoriji balansiraju ljudski životni ciklus” (Bužarovski, 2016: 61). Ipak kontekst u kojem se izvodi ceo marš kreira kompletno različit doživljaj ovog poznatog Šopenovog dela. Percepcija publike, simboli koji ga okružuju, kreiraju specifična značenja, koja ukoliko ne bi bila unapred poznata, mogla bi da stvaraju i kompletno suprotne utiske.

Interesantno je da je u Makedoniji ovaj marš veoma važan segment muzike koja se izvodi za vreme sprovoda pokojnika od kapele do pogrebnog mesta, ili završnog čina spuštanja kovčega. Pogrebni limeni duvački ansambli, sastavljeni od instrumenata i muzičara koji su na raspolaganju u tom trenutku, izvode različite aranžmane u kojima je prepoznatljiva glavna linija, harmonije i ritmički obrasci. Ovo je još jedan primer kako jedno muzičko delo ujedinjuje različite muzičke kulture upravo preko simbolike vanmuzičkog sadržaja.

Slični su i primeri poznatih *Adada* (Albinonija, Barbera, Malera), koji postaju simbol za nacionalnu žalost jer se veoma često koriste za ove prigode. Zbog toga, ova *adada* mogu da poprime i konkretne oblike asocijativnosti sa određenim posmrtnim događajem. Tako je, na primer, neprestano ponavljanje Barberovog *Adada* za vreme nacionalne žalosti povodom smrti predsednika Makedonije, Borisa Trajkovskog, potisnulo druge asocijacije koje je izazivalo ovo delo (najviše zbog njegove upotrebe u filmu *Vod* Olivera Stouna).

U stvari, ovim primerom dolazimo do još jednog segmenta vanmuzičkog sadržaja – asocijativnosti. Okruženja u kojima se često izvodi muzičko delo, odnosno

događaji koji su povezani sa njim u tom okruženju, postaju stalni deo njegovog vanmuzičkog sadržaja i saglasno tome, deo njegovog doživljaja. Tako asocijativnost postaje još jedan veoma važan segment problema metafore, percepcije i simbolizma.

Navedeni primeri su na određeni način primeri muzike koja je uvezena u novije vreme iz zapadnoevropske muzičke kulture. Međutim, promene značenja tokom vremena i različitih okruženja mogu se desiti i u primerima autohtone muzičke kulture. Veoma karakterističan primer je transformacija rumelijske muzičke tradicije koja je bila *pop* muzika u otomanskim i graničnim krajevima Otomanskog carstva na Balkanu u XIX veku. Rumelijske pesme, koje imaju svoje poznate autore, postupno prelaze u tzv. starogradsku tradiciju u kojoj dobijaju najrazličitije lokalne varijante, posebno u muzičkim kulturama različitih etničkih grupa (v. na pr. raspravu o akulturacijskim procesima u muzici u Bužarovski, 2016: 135–136). Ovo je iskoristila bugarska režiserka Adela Peeva koja je snimila dokumentarni film *Čija je тази pesen* (2003), u kome jedna ista pesma dobija najrazličitije varijante i značenja kod različitih etničkih grupa.¹

Međutim, pored pojedinačnih primera transformacije značenja, javljaju se i situacije u kojima jedan ceo žanr menja svoje značenje pod uticajem faktora okruženja. Radi se o žanru ozbiljne muzike, koji već izborom termina pravi nesretnu aluziju (metaforu?), jer ispada da je ostala muzika neozbiljna. Još veći je problem kad se žanr naziva klasična muzika, jer time se dobija dvoznačnost o klasičnoj muzici kao stilu (muzički klasicizam) i žanru u kojem postoji i veliki broj drugih stilova. Inače, termin ozbiljna muzika je prevod iz nemačkog *ernste Musik*,² dok se u engleskom upotrebljava *Classic Music*. Danas u veoma segmentovanom žanrovskom medijskom prostoru (posebno kod radio-stanica) za ovaj žanr redovno se upotrebljava termin *classic fm*.

U našem medijskom prostoru do devedesetih, a negde i do danas, postojala je podela na tri redakcije, za ozbiljnu, zabavnu i narodnu muziku (Малжановска, 2011: 44). Tokom pedesetih prihvaćena je norma da se za vreme nacionalnih žalosti u medijima može izvoditi isključivo ozbiljna muzika. Time je kod najšire publike ozbiljna muzika postala simbol za nacionalnu žalost i čak se širila anegdota da je neko, kad je čuo ozbiljnu muziku na programu nacionalne televizije pitao, ko je umro?

¹ <http://www.adelamedia.net/movies/whose-is-this-song.php> [Pregledano 1. 10. 2019]. Turska pesma nosi naslov „Üsküdar’a Gider İken”; grčka „Από ξένο τόπο”; srpska „Ruse kose, curo, imaš”; makedonska „Oj, devojče, ti tetovsko jabolče” itd.

² GEMA (nemačko udruženje za zaštitu autorskih prava, prava izvođenja i prava mehaničke reprodukcije) i danas kategorizuje dela i tarife prema pripadnosti E-Musik-a ili U-Musik-a (Unterhaltungsmusik). <https://www.gema.de/aktuelles/e-und-u-musik> [Pregledano 1. 7. 2020].

U ovom smislu postoji i anegdotski primer, kojeg nalazimo u knjizi *Muzika* Ljubomira Brandolice, u članku posvećenom izvanredno inteligentnom i lucidnom umetniku Ladislavu Palfiju, koji je ujedno i prvi profesionalni pijanista u Makedoniji:

Kada je umro poznati i ugledni revolucionar i vođa AVNOJ-ske Jugoslavije, Moša Pijade, tadašnja direktorka Radio Skoplja, Veselinka Malinska, sazvala je sastanak Radijskog saveta. Pozvala je i Ladislava Palfija i pitala ga da li je pripremio žalobnu muziku. Odgovorio je da nije, već da će je brzo pripremiti (odnosno, snimiti u sopstvenom izvođenju). Dok su članovi Saveta radija oplakivali nepopravljivi gubitak, Palfi se pojavio sa 2-3 magnetofonske trake u ruci i ozbiljno se obratio direktorici: „Drugarice Malinska, pripremio sam dovoljno žalobne muzike, tako da sada naši rukovoditelji mogu da umiru koliko god hoće.” (Бранѓолица, 2000: 22)

Na pitanje da li je istinita ova anegdota, Palfi je odgovorio da „veoma često ljudi prave nešto od ničega, da nije istinita, mada u tome postoji istina, i da je dobro govorio njegov otac Eugen da *'Deset puta ponovljena neistina postaje istina'*” (Белков, 2009: 135). Inače muzička ilustracija za dokumentarni arhivski snimak o sahrani Moša Pijadea 1957. je prvi stav Frankove simfonije.³

Interesantan je i primer iz prakse Dimitrija Bužarovskog koji je radio kao odgovorni urednik muzičkog programa Makedonske televizije početkom 1980-ih godina. Za vreme nacionalnog praznika Makedonskog ustanka protiv fašističke okupacije (11. oktobar 1941), u programskoj šemi Prvog kanala Makedonske televizije je bilo predviđeno izvođenje Betovenovog dela sa nemačkim muzičarima. Sledila je telefonska reakcija predstavnika udruženja boraca NOB-a zašto je na ovakav dan na Makedonskoj televiziji pušteno delo jednog Nemca u izvođenju nemačkih muzičara. Bužarovski je zamenio ovo delo delom Vivaldija u izvođenju italijanskih muzičara, međutim rekao je programskoj službi da ne pušta špicu da ne bi videli o kojem delu i kojim izvođačima se radi. Posle toga nije bilo nikakvih reakcija.⁴

Kao što smo već napomenuli, da bi se dobilo određeno značenje muzike u praksi potrebno je ipak tačno poznavanje okruženja i značenja upotrebe dela. Određeni repertoar koji prati određene rituale, obrede, običaje, treba da bude poznat slušaocu da bi mogao da podstakne adekvatni muzički doživljaj. Na primer, pesma „Čerešna se od koren korneše”, koja se u makedonskim svadbenim

³ https://www.youtube.com/watch?v=o8PaZO_qJr8 [Pregledano 1. 10. 2019].

⁴ Iz razgovora sa autorom 26. 9. 2019.

običajima izvodi kada nevesta napušta svoju kuću (Димитријевски 2014: 141–142), uobičajeno simbolično izaziva plač kod nevestine majke, što nije slučaj kada se ta pesma izvodi u drugim okolnostima,⁵ ili kada publika iz neke druge sredine sluša tu pesmu.

Ovo je bilo samo nekoliko primera koji ilustruju širinu problema tumačenja i doživljaja muzičkog sadržaja a koji su primenljivi i na probleme metafore, percepcije i simbolizma. Međutim, i oni su po sebi dovoljni da ilustruju njihovu kompleksnost i potrebu za detaljnom pojedinačnom razradom, posebno što proizlaze i vezuju se za nekoliko različitih teorijskih područja. Naš pokušaj da u ovoj uvodnoj reči ujedini sva tri problema u jednu celinu sa namerom je da provocira diskusije, koje očekivano treba da se kreću u veoma širokom, različitom, čak i suprotstavljenom dijapazonu stavova i mišljenja, tokom sledeća dva dana naše konferencije.

LITERATURA

- Adorno, Theodor W. 1968. *Filozofija nove muzike*, prev. Ivan Focht. Beograd: Nolit.
- Alexopoulou, Alexandra. 2004. Gods and mythical figures associated with music. In *Gifts of the Muses, Echoes of Music and Dance from Ancient Greece/Mousōn dōra, Mousikoi kai choreutikoi apoēchoi apo tēn archaia Hellada* (Exh. cat.). Athens: Megaron, Athens Concert Hall, 30–37.
- Bukofzer, Manfred M. 1947. *Music in the Baroque Era, from Monteverdi to Bach*. New York: W.W. Norton & Company, Inc.
- Bužarovski, Dimitrije. 2013. *Istorija estetike muzike*. Niš: Fakultet umetnosti u Nišu.
- Bužarovski, Dimitrije. 2016. *Sociologija muzike*. Niš: Fakultet umetnosti u Nišu.
- Carter, Tim. 2011. Winds, Cupids, Little Zephyrs and Sirens: Monteverdi and *Le Nozze Di Tetide* (1616–1617). *Early Music*, 39 (4): 489–502. doi: 10.1093/em/car081
- DeNora, Tia. 1986. How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for “Work”. *Sociological Theory*, 4 (1): 84–94.
- Fuller Maitland, John Alexander. 1904. Absolute. In J.A. Fuller Maitland (ed.) *Grove's Dictionary of Music and Musicians*, Vol. III, 2nd edition. London/New York: Macmillan Company, 7. Internet Archive.

⁵ Na primer, izvođenje Petranke Kostadinove u pratnji etno-pop ansambla, u studiju na plejbeku (oko 1997): <https://www.youtube.com/watch?v=NJdE8OrysYQ> [Pregledano 1. 10. 2019]; izvođenje dua Selimova-Želčeski u pratnji ansambla Gjorgji Dimčevskog, na plejbeku u televizijskom spotu (1999): https://www.youtube.com/watch?v=b_XT4RFbkdM [Pregledano 1. 10. 2019]; dokumentarni snimak svadbarskog trija (harmonika, saksofon, tarabuka), Struga 2018: <https://youtu.be/my4TAJzXGGo?t=1706> [Pregledano 1. 10. 2019]; politička parodija prilikom parlamentarnih izbora, odnosno prvih pluralističkih partijskih izbora u Makedoniji 1990. (muški hor): <https://www.youtube.com/watch?v=DfULQAIRkAA> [Pregledano 1. 10. 2019].

- Hanslik, Eduard. 1977. *O muzički lijepom*, prev. I. Focht. Beograd: BIGZ.
- Ingarden, Roman. 1971. Identitet muzičkog dela. *Treći program Radio Beograda*, leto: 471–595.
- Jordanoska, Trena. 2019. The Shift in the Idioms of Macedonian Music Culture during the Balkan Wars and World War I. In S. Tuksar, M.J. Janjik (ur./ed.) *Prvi svjetski rat (1914–1918.) i glazba – skladateljske strategije, izvedbene prakse i društveni utjecaji/ The Great War (1914–1918) and music – compositional strategies, performing practices, and social impacts*, Serija Muzikološki zbornici/ Series Musicological proceedings, br. 21. Zagreb: Croatian Musicological Society/ Hrvatsko muzikološko društvo, 113–136.
- Kallberg, Jeffrey. 2001. Chopin's March, Chopin's Death. *19th-Century Music*, 25 (1): 3–26. doi: 10.1525/ncm.2001.25.1.3
- Kepler, Johannes. 1997. *The Harmony of the World*, trans. and intro. E. J. Aiton, A. M. Duncan, J. V. Field. Memoirs of the American Philosophical Society, v. 209. Philadelphia, Pa.: American Philosophical Society.
- Langer, Susanne K. 1954. *Philosophy in a New Key*. New York: A Mentor Book, The New American Library. Internet Archive.
- Lissa, Zofia. 1977. *Estetika glazbe /Ogledi/*. Zagreb: Naprijed.
- Plato. 1934. *The Laws of Plato*, trans. A.E. Taylor. London: J.M. Dent & Sons Ltd. Internet Archive.
- Platon. 2002. *Država*, prev. A. Vilnar, B. Pavlović. Beograd: BIGZ.
- Rodgers, John, and Willie Ruff. 1979. Kepler's Harmony of the World: A Realization for the Ear. *American Scientist*, 67 (3): 286–292.
- Walker, Daniel Pickering. 1978. *Studies in Musical Science in the Late Renaissance*. London: The Warburg Institute, University of London/Leiden: E. J. Brill.
- Аристотел. 1979. *За њоеџикаџа*, прев. М. Д. Петрушевски. Скопје: Македонска книга.
- Бранѓолица, Љубомир. 2000. *Музика 50 џодини со вас*. Скопје: издание на авторот.
- Велков, Владан. 2009. *Евџеније Ладислав Палфи (Не)заборавениоџ џениј*. Скопје: Македонска искра.
- Грејвс, Роберт. 2002. *Грчки мџџови*. Скопје: Табернакул.
- Димитријевски, Александар. 2014. *Музикаџа во македонскиџе свадбени обичаи во 21 век*. Скопје: Маска.
- Малјановска, Весна. 2011. *Музички екран: За развџџокоџџ на музичкаџа џроџрама на Македонскаџа џелевџџџџџа низ џворешџџвоџџо на режисероџџ Коле Малинов*. Скопје: издание на авторката.

Trena Jordanoska

MUSIC IN USE – METAPHOR, PERCEPTION, SYMBOLISM

Summary

Musical piece and its extramusical content is a theoretical problem that has been following the theory of music since the 6th century BC. This problem is elaborated in a wide variety of disciplines, from philosophy, musicology, sociology of music, psychology of music, to linguistics and communication studies. Musical content – music building material and its harmony, polyphony, instrumentation and orchestration, and finally form – can create different interpretations during acoustic actualization, i.e. extramusical content. Extramusical content, on the other hand, is directly influenced by environmental factors. This is why interpreting extramusical content implies knowledge of the environment. Different interpretations of extramusical content may refer to individual pieces of music as well as entire genres. The paper examines several examples of meaning transformation of music in use.

Key words: musical content, extramusical content, acoustic actualization, meaning, environment.

UDK 73/76 (520)

CULTURAL SYMBOLISMS IN TRADITIONAL JAPANESE FLORAL MOTIFS

PhD Johannis Tsoumas

University of West Attica, Greece

Faculty of Applied Arts and Civilization

Abstract

Motifs in Japanese traditional arts and crafts have always been inextricably woven not only with national aesthetics, but also with the moral, social and religious ideology of the highly intellectual Japanese nation, which classifies them as symbols. These motifs, which often constitute an integral part of many different objects in several design sectors such as textiles, lacquered wood objects, ceramics and others, highlight symbolisms capable of accurately narrating important parts of the Japanese attitude of life and philosophy. Being an essential part of Japanese cultural sensitivity, floral motifs have been used occasionally to inaugurate worship events, to celebrate the rite of the four seasons changes, to highlight social classes or casts and to promote values such as respect, longevity, rejuvenation, elegance and beauty. Symbols that are detected and researched through the study of, both abstract and impressively imaginary floral motifs, will reveal a new language of artistic expression the decoding of which will mean a new way of understanding and appreciating the notion of the Japanese cultural narrative.

Key words: Japanese culture, symbols, floral motifs, arts and crafts

INTRODUCTION

Symbolism is the use of symbols to signify ideas and qualities, by giving them 'innate' meanings that are different from their literal sense. It can take different forms as it is particularly versatile as a notion. Symbols help to associate and connect things with ideas or concepts. Sometimes, they do represent an idea with a physical object which communicates more meaning than explaining the idea itself.

Japan has been proved as one of the most notable countries in terms of incorporating symbolisms in its centuries-old history, which have played extremely important roles in shaping not only its social stratification, but also its strong political, cultural and mainly religious principles. *Shinto*, the native religion of the Japanese, called 'nature worship' because according to

it all things were deified, was combined with *Chinese Buddhism*, a religion fundamentally based on the 'laws of Nature', creating a strong philosophy rooted in the abundant living plants of Japan and the cycle of life (Sato 2008, p. 12). This new philosophy was also influenced by *Taoism*, a powerful religion which was based on the concepts of supernatural powers and longevity. It was also much affected by *Chinese Confucianism*, the philosophy of which contained sound environmental ethics through its inclusiveness of Heaven, Earth and Human Order (Tianchen 2003, p. 57).

Floral motifs have been forms of unsurpassed and profound symbolisms as they are associated directly with the ancient Japanese philosophy which focuses on people's unbreakable relationship with nature, and thus their eternal and continued gratitude to it. Art and nature started evolving into an astonishing flower arranging technique which played a very important role both religiously and socially during the Asuka (538-710 A.D.) and Nara (710-794 A.D.) periods (Dolan & Worden 1994, p. 99). The *Ikebana* technique constituted a vital form of floral offering made at Buddhist altars, and later became an uninterrupted habit of adorning *tokonoma*, that is home's small alcoves. This means that it used to be more than a mere floral decoration technique as it went further than simply putting flowers in order, in a simple container. It was a disciplined art form in which the arrangement process was a living thing where nature, gods and humans were brought together. Thus, its highly symbolic value made it contribute in an essential manner to the upgrading of plants, especially flowers, to the Japanese cultural and social collective consciousness.

Later, in the golden age of the Heian Period (794-1185 A. D.), the Japanese began to develop the astonishing native tradition of garden art, which mainly thrived in the Royal Palaces sites and courts, but also in front of several temples throughout the country in order to honor nature itself by giving it the utmost position next to the highest forms of power, such as politics and religion (Kuitert 2002, p. xiv). By the time, flowers became some of the most popular and at the same time most dynamic motifs, in terms of meaning and symbolism for many types of crafts during the Muromachi (1338-1573 A. D.) and Momoyama (1573-1603 A. D.) periods, but also during the ascetic Edo or Tokugawa period (1603-1868 A. D.) providing a new, rich and valuable vocabulary of motifs originating from the Heian poetry and courtly traditions.

At the same time a special type of language would be developed, that of *Hanakotoba*, which communicated by way of expressing human emotions and intentions through flowers (Pler 2019, p. 43). Every single color, shape, species

even arrangement was meant to carry its very own meaning and feeling, which could sometimes be more effective than simply using words alone. The symbolic value of Japanese flora would be profoundly enjoyed both in living flowers and their wondrous depiction on art and craft works.

Types of motifs related to Nature

Motifs, especially the floral ones, have long played a vital role in Japanese art and culture. They can be found in almost any area of crafts or applied arts and in diverse types and techniques such as incision, painting, embroidering, printing, curving or even relief. Nonetheless, garments and especially several types of kimono, including Noh theatre costumes, but also the *kosode*¹ and the *katabira*² daily use types were of particular importance for their exquisite botanical motifs (Orban-Szontagh 1990, p. 4).

Chinese religious systems were proved to be of high significance as their philosophical bases inspired an admirable variety of motifs the meanings of which were highly associated with many cultural and art forms. However, it did not take long for these originally Chinese, strongly influential symbolic meanings to be incorporated thoroughly in Japan and become an integral part of its society and culture. On the other hand, the introduction of that new symbolic language triggered the invention of new, purely Japanese symbolic motifs, which allowed the country's design repertoire to thrive.



Picture 1. Hirozumi Sumiyoshi, *Ikebana* ukiyo-e print, ca. 1700.

© Wikimedia Commons.

¹A short-sleeved, simpler, lighter and looser form of outer garment, quite close to the modern version of kimono.

²A summer, light garment worn by ladies of high social class.



Pictures 2, 3. **Left:** Japanese Case (Inrō) with Design of Butterflies. Late Edo period (1820-30). © Metropolitan Museum of Art.
Right: Cotton futon cover featuring auspicious motifs of crane, turtle, plum, pine and bamboo. Early 1800. © Metropolitan Museum of Art.

Botanical or plant motifs, which included a vast variety of floral, tree and carpal symbolic forms, can be found in most kinds of fine and applied arts and crafts of almost all periods of Japanese history since the 6th century A. D. They can be depicted either as singular motifs, in a stylized, geometrical, abstract or even imaginary form combined with intense or simple decoration, or as group motifs which incorporate more than two types of botanical themes in a symbolic synthesis which can be even more elaborate. They can also be coupled with other typical themes of nature such as mammals, birds or insects, landscapes, humans, even architecture and daily life habits and objects (Baird 2001, p. 51).

It is of particular importance to state the presence of the highly symbolic five elements of nature in botanical or floral motifs, but mainly those of earth, wind and principally water. These three were strongly associated

with Nature itself, as they represented the meanings of rootedness and stability, those of growth and expansion and those of fluidity and nutrition, accordingly (Humbert 2015, p. 56). Especially water, which is possibly one of the most popular motifs found in combination with other botanical, landscape or animal ones, is strongly associated with other, equally profound meanings such as cleanliness, purification and catharsis.

Singular floral motifs and their symbolisms

One of the most prevalent botanical motifs themes was cherry blossom, *sakura* in the Japanese language. As early as the 8th century A. D., cherry blossoms were thought to be connected to the sacred value of life in Japan. When the Samurai class rose to power in the 12th century A. D., they adopted the cherry blossom as a symbol of morals expressed through the *bushido code*³, going so far as to decorate equipment like guard swords with it. Additionally, a metaphor was established comparing falling cherry blossoms to these Japanese warriors who died early in life in one of their harsh fights. As it symbolizes ephemerality it had not been a popular motif for use on specific articles, such as family crests, where a symbol for strength and patience would be suitable (Gunter 2003, pp. 24-25). However, the whole flowering cherry tree has been admired in Japan since the Heian period from other casts and social classes than Samurais, when it was especially noted for its beauty and its fragility, as well as for being native to the country. Because of the flowering cherry tree's brief blooming time, the flowers were linked to the Buddhist sentiments regarding the fragility and transience of life. It soon became a reminder to everybody that life is almost overwhelmingly beautiful and precious, but also tragically short and precarious (Cantu 2019). It also celebrated the arrival of spring (Hanami) and therefore symbolized the concepts of happiness, gentleness and kindness. It was also the symbol of *wabi-sabi*, an important meaning in Japan which enabled people to be open to and accept the concepts of impermanence and imperfection.

³It was an unwritten code of chivalrous behavior, closely connected with Japanese art, values and rituals such as the tea ceremony. It later became the basis for the teaching of ethics in Japan, with principles that still remain timely today.



Picture 4. Noh Theatre kimono embroidered with cherry blossom motifs. Late 1700s.

© Metropolitan Museum of Art.

One characteristic example of cherry blossom decorative and symbolic application is an astonishing Noh kimono garment from the 18th century (Edo period), widely known as *karaori*. Its lively, colorful, comprehensive patterning with stylized cherry blossoms all over have, like most of Noh theatre costumes, deeper meanings. Through cherry blossoms fleeting existence the kimono seems to narrate a story detailing the beauty, but also the transience and triviality of human life.

Hemp, or else cannabis, *taima* in Japanese, along with silk for the wealthy Samurai class, had been for centuries the primary source of clothing fiber until the late 17th century. Soon thereafter cotton replaced hemp as the fiber crop for the new urban working class population and therefore became heavily underestimated as a raw material. During the Edo period, it started being used for a variety of specialized purposes which however presupposed strength and endurance. These included the straps of *geta*, a type of high wooden sandals which had to be particularly strong, packaging ropes and even fishing strings. It was particularly grown in Nagano Prefecture for making the bell ropes, curtains and other essential goods for Shinto and Buddhist temples (Maeda 1995). By the time it became an ingredient in making a type of fine paper known as *washi* (Olson 2019).

As a motif it, almost always, can be found in simple, repetitive geometric patterns, the famous Asanoha style, mostly on several types of textiles and garments, including kimono, and it represents the good health of the holder, but also the concepts of growth and good luck. This pattern was often used on babies' and children's kimonos with the hope that they would grow up strong and healthy.

An indigenous Asian plant with structural robustness, deep, complex roots that grew in large areas in Japan, usually near water areas, was bamboo, *take* in Japanese. Reed with multiple properties was practically an important material for multiple applications in Japanese culture such as local architecture, clothing and textiles and several crafts such as basket, hat and even shoe making. Although the significance of its high qualities came from China, it soon gained a prominent place in the course of Japanese history and was found to be a central theme in art, literature, but also in many religious ceremonies, national celebrations and festivals⁴ (Jiayan 2014, p. 60).

In traditional arts and crafts we will see bamboo leaves have a prominent symbolic meaning which however remains timeless throughout historical changes. It can be found as a plain, unadorned motif in ceramics, metalwork, screen making, but mainly in textiles both as a singular motif or grouped with others, but always with the same high symbolic values. It mainly stands for the concepts of purity and innocence, but also those of flexibility, strength, prosperity and protection of evil.



Picture 5. Bamboo and tiger on iron tsuba. Early Momoyama period, ca. 1580.

© Varshavsky Collection.

⁴Japan has plenty of festivals. In some festivals however, they usually use bamboo and bamboo grass to ward off evil. One good example of this is the Tanabata festival where people write wishes on strips of paper and hang them on bamboo grass.

An example of bamboo motif application on metalwork can be found on the surface of a large and thin iron *tsuba*⁵ of round form. The weird combination of the design of a tiger sheltering in a bamboo plant, in brass inlay technique, enhances bamboo's symbolic properties. Here, bamboo symbolizes the concept of protection, but in a rather unorthodox way as it seems to narrate the myth of the 'weak which gives shelter to the strong'.

The vibrant chrysanthemum motif, *kiku* in Japanese, appears on almost everything from textiles and crockery to coins and porcelain. The impressive flower was imported to Japan along with its primordial legends and beliefs from China during the Tang Dynasty (618-907 A. D.) and was revered not only for its exquisite beauty and elegance, but also for its medicinal properties, as it was believed to cure nervousness and drunkenness. It was considered by the literati to be pure, noble and triumphant especially in autumn and have a lingering, subtle fragrance (Dusenbury & Bier 2004, p. 215). According to Taoist thought, it symbolized the everlasting youth and was also considered as the sacred flower of writers, poets and scholars who found comfort in the remote mountainous areas of Japan. It was first introduced as an Imperial emblem during the Nara period, whereas during the Heian period, it became, as a motif, particularly popular with the aristocracy.



Picture 6. Japanese black lacquer large document box with gold leaf chrysanthemum motifs, Meiji Period (1868- 1912).

©1stdibs Gallery, New York.

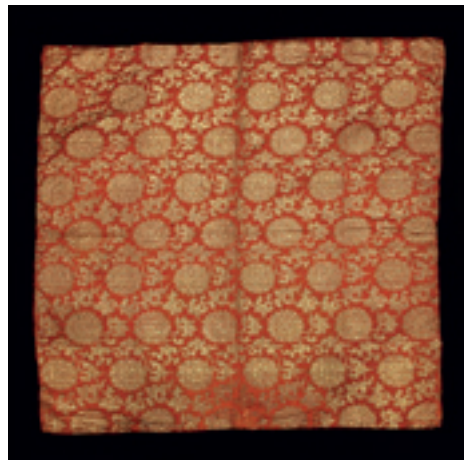
⁵A *tsuba* is a flat metal disc that forms the guard on a sword and serves to balance the use of the sword. It mainly protects the hand from sliding up the blade during fighting.

In an abstract and stylized form it was thought to represent the sun and this is why it became later widely known as the *sun spirit (nissei)* or *the sun splendor (nikka)* (Dower 1971, p. 52). Its main symbolism is longevity⁶, a concept directly connected with the Chinese mythology according to which a group of extraordinarily long-lived hermits who lived in remote mountain regions lived only on a chrysanthemum diet. It was also highly associated with the concept of endurance which enhances the concept of longevity, but also with those of uprightness, dignity and nobility.

All these qualities can be detected on the surface of a Meiji period black lacquer document box, widely known as a *ryoshi-bako* in Japanese, which is decorated with gold *maki-e* astonishingly detailed chrysanthemums. The vivid, gold-leaf chrysanthemum petals, their brave leaves and supporting stems which stand out fiercely from the black background of the box, constitute a unique combination of charm and beauty with courage, integrity and courtesy.

Since the time of Buddha, the lotus flower, *hasu* in Japanese, has been the absolute symbol of many human virtues and can be found extensively in the arts, crafts and literature of China at first place and later of Japan. Because its roots are in muddy water in contrast to its beauty and elegant fragrance, the blooming lotus is strongly linked with the concepts of enlightenment, hope and faith. The mud that feeds the roots of the plant represents the messiness of human lives; but, the fact the flower rises above the mud, represents the human power to overcome any obstacles and difficulties and to triumph. If a man is able to achieve a goal, no matter how difficult it is, then he will have the ability to prosper in life and at the same time to show everybody his inner strength and beauty.

After all, being able to excel in particularly difficult and inauspicious conditions is a great achievement in itself and requires strong self-confidence and deep faith to your own goals. According to the old Zen verse, '*May we exist in muddy water with purity, like a lotus*,'



Picture 7. Buddhist altar cloth (uchishiki) with design of repeating lotus flowers and scrolling leaves in gilt paper strip. Edo period, early 1700s.

© Museum of Fine Arts, Boston.

⁶In some areas of Japan the drinking of a specially brewed wine from chrysanthemums was thought to increase longevity.

lotus flower may represent purity, but also perfection, divine birth and soul elevation (O' Brien 2019). This is why this flower can be found in almost any kind of arts and crafts either as a central or peripheral theme and in almost any form. Characteristic are the repetitive motifs of stylized or geometrical shapes of lotus flowers on textiles and garments used for ritual purposes or even for simple everyday use.

Originated in China, the enchanting *ume*, the Japanese name of the plum flower was much favored during the Nara period, that is much earlier than the exceptionally popular cherry blossom which, during the Heian period, started to overshadow its symbolic value. However, it had never stopped to constitute for centuries a unique source of inspiration for poets, writers and painters (Parker 1999, p. 132). The very early years they were introduced from China, plum trees were planted at many gardens of the nobility, **public parks** but mainly in many **Buddhist temples** and **shrines** and thus became soon incorporated in many rituals, ceremonies and later festivals of the country, signifying the beginning of a new, promising life cycle. As plum trees bloomed in the late winter days, plum blossoms were strongly associated with the end of the harsh, cold time (winter) and the beginning of a new, auspicious period (spring), blessing it with their subtle, but irresistible scent. They also denoted the spirit of health and luck, but also the concept of protection from the evil.



Picture 8. *Hanafuda* play cards game. February is represented with flowered branches of a plum tree, Meiji period (1868- 1912).

© <https://www.hanafuda.fr/en/>.

There are plenty of plum themed objects from diverse arts and crafts areas enjoyed by many people in Japan. Plum blossoms usually appear as decorative motifs in fabrics, furniture, hand-made paper, jewelry but also in many metal, wood and ivory utensils and accessories. However, its most symbolic application, in our view,

is on a particular set of cards of the traditional Japanese playing card game called *hanafuda*⁷. In *hanafuda*, each set of four cards stands for a particular month which, subsequently, is symbolized by the analogous flower (*Nakamura 2009, p. 49*). The cards for February, a typical early spring month for the Japanese, are illustrated with bloomed plum tree branches, a Red Poetry Ribbon and the Bush Warbler, the Japanese Nightingale. All of them symbolize the fresh beginning of the new season.

As we have already noticed quite a few types of flowers and plants thrived and were much worshiped in China, holding high places in Chinese tradition before they were transplanted into Japanese culture. One of them is the tree peony, *botan* in Japanese, which was transported to the country by Chinese Buddhist monks, hereby confirming the ‘traditional’ transition of goods, practices, ideas and beliefs from China to Japan. By the time it became one of the most popular flower trees in Japan, the second largest peony cultivator country after China globally. Many areas in the country claim to be its second homeland, the main of which are the Buddhist temples in Tokyo and the Hasedera and Sekkoji temples in Nara, Okayama and Sukagawa (*Song 2015, p. 41*).

Along with its rare and varied beauty in terms of species, colors and forms peony, known as *fūguihuā*, that is ‘flower of wealth and honor’, but also as *huawang*, ‘the king of the flowers’, brought to Japanese culture its century-old symbolic values which had already been lent to the meaningful Chinese art and culture many centuries before (*Bartholomew 2006, p. 112*).

Its high reputation as ‘the king of the flowers’ is due to the fact that it was grown in the gardens of imperial palaces throughout China. Therefore, as it was profoundly associated with



Picture 9. Utagawa Kuniyoshi's ukiyo-e print showing a Japanese tattooed bodysuit solely composed of peonies and water.

Early Edo period, ca. 1630s.

© Ronin Gallery, New York.

⁷The *hanafuda* cards emerged in the late 18th century, in spite of the fact that playing cards in Japan goes back way before the first contact of the Japanese with the first European traders, the Portuguese in the 16th century. What made them be outstanding is that they constitute a hybrid of traditional Japanese and European styles.

royalty and its characteristics, it evoked the themes of prosperity, riches, good fortune, bravery, honor and courtesy. Thus it didn't take a long until it became a very popular theme in pottery, metalwork and in the decoration of several personal items such as jewelry, fans and combs. It also became a primary icon in ukiyo-e woodblock prints, inspiring many unknown, but also several renown artists of the Edo period such as Utagawa Hiroshige (1797-1858), Kitagawa Utamaro (1753-1806) and Utagawa Kuniyoshi (1798-1861). But it was the latter whose illustrations for the *The Suikoden*, the Japanese version of the Chinese vernacular novel *Shuihu zhuan*⁸ meant to change the classical application of peony on arts and crafts as it became a favorite theme for male body tattoos, the so-called *Irezumi*. Kuniyoshi's impressive prints depicting fearless warriors and brave heroes covered in extensive colorful pictorial motifs which included the symbols of mythical beasts such as dragons and Lion Dogs, stories from old myths and tales and also snakes, skulls and flowers became extremely popular, inaugurating a new era for the body art in Japan (Gulik van 1982, p. 48). Since then the peony, the most desired *Irezumi* flower motif, started having a purely masculine value which symbolized, inter alia, intrepidity, valor and daring.

Group floral and other botanic motifs

As said before, certain motifs grouped together in Japanese arts and crafts have a particular meaning beyond that of the individual motifs. One of these meaningful grouped motifs is the renown *Three Friends in Winter* or *Shōchikubai* motif, that is a powerful and elegant at the same time combination of bamboo, plum and pine (*Qiu 2005, p. 214*). It became quite popular in China in the 9th century A. D. as it appeared in a classical Chinese poem during the Tang Dynasty (618–684 and 705–904); it reappeared later though, during the Song Dynasty (960-1279 A. D.), as a popular painting theme.



Picture 10. Imari type porcelain cup bowl decorated with the *Three Friends of Winter* motif, Edo period, early 19th century.
© The RubyLane Group.

⁸Very famous in China from the 14th century onwards, the novel, the name of which can be translated as *Water Margin*, *All Men are Brothers* or *Outlaws of the Marsh*, is considered one of the Four classical novels of Chinese literature and is attributed to the writer Shi Nai'an (1296-1372).

In contrast to the majority of flowers and plants, these three have the ability to withstand harsh, cold weather and thrive in hostile environments, being strong and resilient. The pine, an ideally perennial plant along with bamboo are ever-green all year round, while plum flowers come out in early, cold spring signifying a new, fresh start. Thus, this triple motif soon became the symbol of hope and sheer determination, encouraging people to persevere in adversity, providing inspiration through consolation. It also signified rejuvenation, steadfastness, perseverance and longevity. It can be found on ceramics of ritual or personal use and many types of kimonos of several periods and in spite of the fact that it was mostly associated with winter, the garments bearing it could be worn all year round. One of its most important associations was with the wedding ceremonies, but also with the New Year festivities. Therefore, it can also appear on greeting cards, traditional festive constructions, but also on seasonal sweets as a symbolic design of good luck and hope. As it has long been a popular aspect of Japanese culture in general it is used even today as an elegant title for things that are not connected directly with the arts such as menu options or banquet rooms (Gunter 2003, p. 36).

Originated in the Chinese traditional painting and poetry during the Song Dynasty expressing initially justice, modesty, purity and magnificence *The Four Gentlemen*, *The Four Noble Ones* or *The Four Friends* motif was first introduced in Korea by local artists and later in Japan and Vietnam. The name of the motif derives from the Confucian philosophy and according to the four plants it is composed of, namely the orchid, the bamboo, the chrysanthemum and the plum blossom, it is matched with *Junzi*, a collective term which stands for *gentlemen* (Gunter 2003, p. 28). As we have already talked about the three of them it is worth mentioning that the fine orchid is associated with purity, loyalty, incorruptibility, and modesty. Its beauty and grace is fragile in form, with no violent tendencies, and thus it also represents elegance and kindness. The four flowers also represent respectively the four seasons as each of them is associated with each season's special characteristics. As a group motif it seems to have much in common with the human virtues and mostly enhances people's desire to be proud, firm, quiet and light. Inter alia, it signifies the meaning of self-confidence, pride and finesse. In Japanese arts it can be found in almost any type of painting and print technique and in crafts mostly on fabrics, porcelain and ceramics either in a multi color or a monochrome scale.

The Four Seasons flower motif can be found mainly in textiles and especially in kimono both for everyday use and for special religious occasions such as

rites and ceremonies. Its flowers have also appeared as a popular theme in *Haiku*⁹ and *Waka*¹⁰ two different kinds of traditional Japanese poetry which is still enjoyed by many people in the country (Hiroyuki 1995, p. 151). As in the case of the *Four Gentlemen* motif, the four flowers by which it is composed, that is cherry blossom, bellflower, maple and chrysanthemum, represent each different season, nevertheless in a different way as they constitute an acutely symbolic motif found embroidered or printed only on fabrics and garments, especially those of everyday use, which can be worn any time of the year, regardless of the season. Its design is harmonic and highlights in a unique way the symbolisms of kimono and the four seasons changing which is century-old, interdependent and mystical. In general, the composition of its flowers in a progressive transition of the seasons from spring to winter signified longevity for the beholder, but also good fortune and a lucky new start.

In case the four flowers were combined with other symbolic elements such as animals, birds, insects or human figures, the motif itself could have a different meaning. For instance, the combination of a typical *Four Seasons* flower motif with that of cranes, can be found in particular types of kimono made especially for both marriage ceremonies and the New Year's Day, namely two events that celebrate a new start in life.

Probably one of the most interesting and idiosyncratic mixed group motifs in both symbols and concepts is the *Myriad Treasures* or *Takaramono* motif. It is strongly associated with the *Seven Gods of Good Fortune* or *Shichifukujin* in Japanese¹¹, who carry



Picture 11. A woman's kimono decorated with the *Four Seasons* flower motifs, mid Edo period, 1750s.

© <http://japanese-kimono.net/product/yuzen-kimono-flowers-four-seasons/>

⁹A typical, very old type of poetic form which is particularly short as it is composed of only three phrases with deep and meaningful content.

¹⁰Ancient type of poetry, one of the most remarkable in Japanese literature, much influenced though by a type of Chinese poetry called *kanshi*.

¹¹ Found in many Asian cultures and religions, mainly in Hinduism, Buddhism and Taoism, much before they were introduced to Japan, these deities were meant to be the patrons of different traditional professions, bringing luck and prosperity in business.

these precious treasures in a large sack and are willing to hand them to people. Thus the motif constitutes a strong combination of highly symbolic man-made objects such as ropes and ribbons, amulets, drums, coins, anchors and fans, deity-made objects such as the endless knot, the hat and the raincoat of invisibility and also organic, botanic and floral motifs such as mandarin oranges, the *tachibana* citrus fruit, cloves and plants (Morrison & Price 1997, pp. 108-109). Their delicate embroidered designs can be usually found scattered on specific types of kimono, representing the meanings of good fortune, luck, protection and wealth for the owner.

CONCLUSION

From what we have seen so far, the importance of flowers and plants in Japanese culture in general is enormous. Chinese culture with its myths, intense symbols, customs and long tradition, in which the plants hold a prominent position, has been a fundamental influence on the cultural development of Japan. Flowers in the history, art and everyday life of the country constitute distinct entities with spiritual life and mystic powers and thus can be transformed into timeless ethical, social, religious, ritual and aesthetic codes for humans. For instance, it is not only fine and applied arts that have been fortunate to express through flower motif symbols the longstanding human values; it is also the Japanese oral history tradition. Various folk stories narrate about trees and flower spirits that can mix with humans influencing in one way or another their way of living.

The species, the shapes, even the color of the flower motifs, no matter how supernatural they can be, on religious, ritual or everyday objects, can also have strong physiological effects and action over their users signifying their personality, attitude and scope in life. At the same time these motifs are able to arouse sentiments and emotions and communicate directly to the user or viewer without needing the use of words. Thus, we reckon that this type of coding constitutes a unique cryptological system of communication which can be employed for many reasons each time. The unique combination of the fragile beauty of floral motifs with religion, art and society does simply highlight the long course of flowers and other plants in time during which they have acquired their essential meanings and have become the eternal symbols of the Japanese courteous soul.

REFERENCES / LITERATURA

- Baird, Merrily C. 2001. *Symbols of Japan: Thematic Motifs in Art and Design*. New York: Rizzoli International Publications, Inc.
- Bartholomew, Terese Tse. 2006. *Hidden Meanings in Chinese Art*. San Francisco: Asian Art Museum/Chong-Moon Lee Center for Asian Art and Culture.
- Cantu, Homaro The Significance of Cherry Blossom: From beloved Tree to Cultural Icon, available at: https://www.huffpost.com/entry/the-significance-of-the_c_b_3832895?guccounter=1&gucce, [11.09. 2019].
- Dolan, Ronald, E. and Worden, Robert L. 1994. *Nara and Heian Periods, A.D. 710–1185. Japan: A Country Study*. Washington D. C.: Library of Congress, Federal Research Division.
- Dower, John, W. 1971. *The Elements of Japanese Design: A handbook of Family Crests, Heraldry and Symbolism*. New York and Tokyo: Walker/Weatherhill.
- Dusenbury, Mary M. & Bier, Carol. 2004. *Flowers, Dragons & Pine Trees: Asian Textiles in the Spencer Museum of Art*. Manchester: Hudson Hills Press LLC.
- Gulik van, Willem, R. 1982. *Irezumi: the Pattern of Dermatography in Japan*. Leiden: E. J. Brill.
- Gunter, Suzan Elizabeth. 2003. 'Japanese Design Motifs and their symbolism as used on Itajime-Dyed *Juban*', Athens, Georgia: The University of Georgia. Unpublished Ph.D. dissertation.
- Hiroyuki, Kano, 1995. *Japanese Design in Art, Part II, Motifs of the Four Seasons: Volume 10, Winter*. Kyoto: Academy of Kyoto Publications.
- Humbert, Aimé. 2015. *Japan and the Japanese*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jiayan, Yan, 'A comparative study of bamboo culture and its applications in China, Japan and South Korea', *Proceedings of SOCIOINT14- International Conference on Social Sciences and Humanities*, Istanbul, Turkey, 8-10 September 2014.
- Kuitert, Wybe. 2002. *Themes in the History of Japanese Garden Art*. Honolulu: University of Hawai Press.
- Maeda, Koichi. 1995. Interview in Andrulli, Sim "The Grass is Greener", *Kansai Time-Out* (English Language Weekly), Kobe, Japan.
- Morrison, Michael & Price, Lorna. 1997. *Classical Kimono from the Kyoto National Museum: Four Centuries of Fashion*. San Francisco: Asian Art Museum of San Francisco.
- Nakamura, Shigeki. 2009. *Pattern sourcebook: Nature 2: 250 patterns for projects and designs (1. publ. ed.)*. Beverly, Mass.: Rockport Publishing.
- O' Brien, Barbara, 'The Symbol of the Lotus', available at: <https://www.learnreligions.com/the-symbol-of-the-lotus-449957>, [17.09.2019].
- Olson, Dave, 'Hemp Culture in Japan', available at: <http://www.internationalhempassociation.org/jiha/jiha4114.html>, [15.09.2019].
- Orban-Szontagh, Madeleine. 1990. *Japanese Floral Patterns and Motifs*. New York: Dover Publications, Inc.

- Parker, Mary S. 1999. *Sashiko: Easy & elegant Japanese designs for decorative machine embroidery*. Asheville, N.C.: Lark Books.
- Pler, Alex. 2019. *Hanakotoba, el lenguaje de las flores*. Gijón: Satori Ediciones.
- Qiu, Peipei. 2005. *Basho and Dao: The Zhuangzi and the transformation of Haikai*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Sato, Shozo. 2008. *Ikebana: The Art of Arranging Flowers*. North Clarendon: Tuttle Publishing.
- Song, Li. 2015. *Chinese Festival Culture Series: The Peony Festival*. Reading: Paths International Ltd.
- Tianchen, Li. 2003. Confucian Ethics and the Environment, *The Culture Mandala: The Bulletin of the Center for East-West Cultural and Economic Studies*, V. 6 no. 1.

Dr Joanis Tsumas

KULTURNI SIMBOLIZAM U TRADICIONALNIM JAPANSKIM CVETNIM MOTIVIMA

Sažetak

Motivi u japanskoj tradicionalnoj umetnosti i zanatima uvek su bili neraskidivo povezani ne samo sa nacionalnom estetikom, već i moralnom, socijalnom i religioznom ideologijom visoko intelektualne japanske nacije, koja ih svrstava u simbole. Ovi motivi, koji često čine sastavni deo različitih predmeta u nekoliko sektora dizajna poput tekstila i keramike, ističu simboliku koja može da verno prenese važne delove japanskog životnog stava i filozofije. Budući da je bitan deo japanske kulturne suptilnosti, cvetni motivi su se povremeno koristili za osvećivanje kod bogoslužnja, kod obreda smene četiri godišnja doba, za isticanje društvenih klasa ili kasti i za promociju vrednosti kao što su poštovanje, dugovečnost, podmlađivanje, elegancija i lepota. Simboli koji se otkriju i istraže kroz proučavanje, apstraktnih i impresivno zamišljenih cvetnih motiva, otkriće novi jezik umetničkog izraza čije će dešifrovanje značiti novi način razumevanja i uvažavanja pojma japanske kulturne naracije.

Ključne reči: japanska kultura, simboli, cvetni motivi, umetnost i zanati.

UDK 745.51:76

ДРВОРЕЗ КАО ЛИКОВНИ ЈЕЗИК

Др ум. Јелена Средановић

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности, Нови Сад, Србија

jelenasredanovic@yahoo.com

Сажетак

У раду *Дрворез као ликовни језик* представљена су моја уметничка истраживања која су обухватила изналажење графичког израза у представљању променљивих призора из природе, кроз различите поступке рада на дрвеним матрицама, изналажење нових могућности познатих техника, избор боја и папира, спајање отисака и њихово преклапање и прожимање традиционалне технике и савремених технолошких решења, дрвореза и дигиталне штампе. Резултат тако изабране теме и начина графичког изражавања су графике на којима сам приказала ефемерну констелацију променљивих призора природе, које у равни графичког листа пулсирају креирајући нове визуелне целине, лирски интониране просторе прожете тактилно меким графичким ткањем сликарског квалитета. Рад пружа увид у методе и резултате уметничко-истраживачког рада кроз образложење стваралачког поступка и представљене циклусе графика.

Кључне речи: графика, дрворез, матрица, лирски простор, слојевитост.

1. ДРВОРЕЗ КАО ЛИКОВНИ ЈЕЗИК

Говор о уметности графике је увек и говор о техничко-технолошким одредницама, незаобилазним у стваралачком процесу уметника графичара.¹ Јер, код уметника који су средство изражавања пронашли у уметности графике и који раде у непосредном дијалогу са матрицом готово да се препознаје страственост према матрици. Са скицом у глави и алатом у рукама, они се хватају у коштац са материјалом, и започињу дијалог који се исказује као борба у којој се сукобљавају дух и материја.

Познати аустријски историчар уметности Валтер Кошацки (Walter Koschatzky) рекао је о избору медија у ликовној уметности: "Избор технике којом ће сам уметник реализовати своје дело већ се мора схватити као суштинска карактеристика стваралачког процеса".² У том контексту, ја верујем да је мој избор технике дрвореза као средства ликовног изражавања и истраживања различитих изражајних могућности те технике у самој суштини мог стваралачког концепта.

¹ Љиљана Тинкул, *Чувари уметничке њајне* (Београд: Clio, 2002).

² Walter Koschatzky, „Graphic Art in Our Time“, *Grapheion*, 1996.

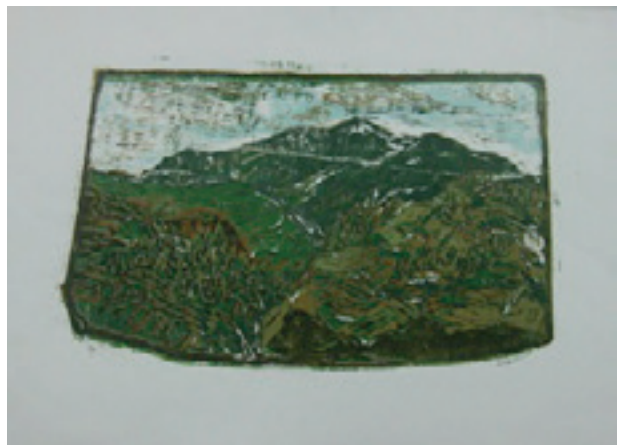
Моје опредељење за графику произилази из уверења да у том медију најбоље проналазим простор за уметничко изражавање. Избор дрвореза је утицао на мој приступ уметности графике, јер дрворез не подразумева само технику, нити само средство за репродуковање и умножавање цртежа, већ постаје важан део ликовног језика.

Реч је о графичкој техници високе штампе која користи дрвену плочу као подлогу. Површина коју желимо да одштапамо се не уклања, већ се механичким путем одстрањују оне површине на матрици које приликом штампања остављају необојене партије. На изрезану плочу боја се наноси ваљком и затим отискује, ручно или на графичкој преси.

Посебне особености дрвореза су флексибилност и разноликост техничких могућности израза.

Иако најстарија од свих графичких техника, дрворез је и данас присутан у различитим формама уметничког изражавања и изазива стваралачки импулс код великог броја познатих уметника, као што су Хелен Франкенталер, Кристијана Баумгартнер, Катсатоши Јуаса, Хироши Јушида, Марија Бономи и други.

Ја сам технику дрвореза упознала на почетку студија на Академији уметности у Новом Саду. Први рад који сам извела у овој техници настао је у инспиративним и аутентичним просторима музеја Старо село у Сирогојну (сл. 1). Инспирисана окружењем и овом древном техником, отискујући више различитих зелених слојева на један графички лист, урадила сам један пејзаж, са тежњом да постигнем форме и прелазе који ће задовољити моје замисли. У покушају савладавања технике, и до тада непознатог материјала, осећала се, међутим, извесна стегнутост у раду, и нисам помишљала да ћу наставити да у тој техници тражим средство ликовног изражавања. Али, упоредо са другим графичким техникама, дубоке и равне штампе, које сам потом савладала, наставила сам да радим и дрворез, и с временом сам откривала изражајне могућности ове технике.



Слика 1. Зелени ланац, дрворез, 50x70 cm, 2003.

Моја уметничка истраживања обухватила су и различите поступке рада на индустријски произведеним дрвеним плочама медијапана, које су ми биле доступне. Уметници данас радо користе овај материјал, јер је изузетно лак за обраду.



Слика 2. Амстердам, дрворез, 70x100 cm, 2004.

Када сам на графичке листове преносила доживљај живописне архитектуре Амстердама, циклус који сам радила на завршној години основних студија, одговарали су ми вишебојни наноси боје (сл. 2). Вођена полазном сликом пастела, sukcesivним скидањем површина са изрезаних плоча од медијапана отискивала сам планове бојених површина да бих приказала архитектонске елементе и фасаде града.

Даље тражење графичког израза произашло је из жеље да на графику пренесем слике пролазног света виђеног у различитим тренуцима и различитим светлосним пројекцијама. Поглед изблиза на површину воде откривао ми је слојевиту игру рефлексije водене површине и капи кише, при чему се сенке дрвећа гуде и изнова појављују у ритмичком додиру концентричних линија и трепераве структуре слике. Разнобојни сплетови немирних сенки крошњи дрвећа и одблесци светлости на површини воде побуђивали су у мени жељу да их прикажем у техници дрвореза.

Тако је настао циклус радова који сам назвала *Отисак природе*.

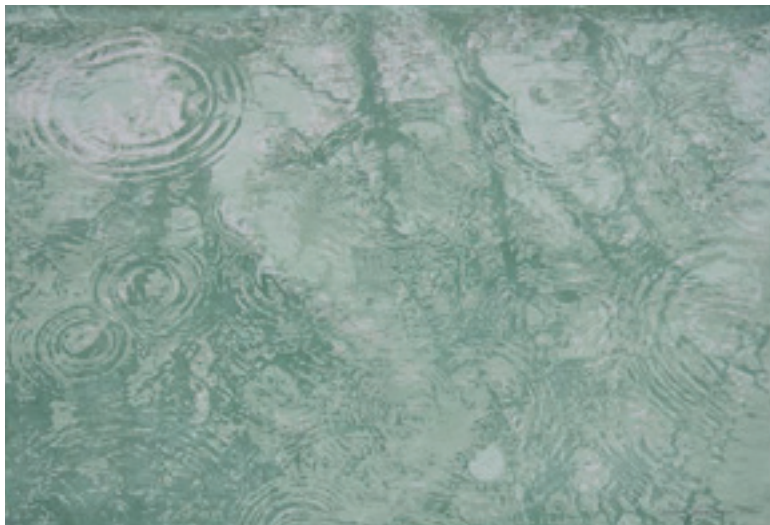
Истражујући оптичке ефекте одраза и мултипликације слика природе док светлост цури кроз дрвеће и чини мозаик од сенки и боја на воденом огледалу, транспоновала сам слике забележене фотографијом у графичку матрицу и отисак. Те призоре сам градила тонски у више боја, од најсветлије ка најтамнијој. Силуете сенки крошњи дрвећа приказане су тамнијом бојом, светли акценти белине папира истичу префињене вибрације светлости, док је средњи сиви тон коришћен за прелазе (сл. 3).

Поред тих основних тонова, користила сам додатне плоче до 7 дрвених матрица, да бих постигла флуидну структуру материје преклапањем различитих транспарентних тонова, услед чега настају зоне мешања тонова и посебних колористичких комбинација (сл. 4).

Наведени примери показују одступање од тежње за рационализацијом и свођењем, која је у самој природи графичког медија, у којем се поступци своде на што мањи број пролаза (кроз графичку пресу). У процесу израде графика нисам се руководила тиме да ограничавам број слојева за штампање боја једне преко друге, нити сам редуковала боје на скицама. Имала сам идеју и замишљену слику какву желим да постигнем, и у складу са тим сам одређивала начин реализације. Када ми се учинило да је то потребно, додавала сам матрице и боје, да бих постигла слојевитост отиска, што је дало нови квалитет дрворезима.

Један од кључних момената у развијању технике дрвореза је откриће текстуре коју на отиску оставља површина дрвета. Медијапан, који сам у почетку користила, није потпуно задовољавао моје тежње. Бојене површине на отиску су ми се чиниле сувише засићеним, равним и једноличним, када сам желела да прикажем треперавост и игру светлости и сенки на површини воде. Недостајала ми је прозачност, лакоћа површине. Тада сам почела да користим различите врсте плоча на којима доминира природна текстура дрвета (шперплоче, иверице, фурниране плоче медијапана и др.).

У зависности од врсте фурнира, текстура дрвене матрице оставља на отиску различите прелазе. Посебно су ми биле занимљиве плоче које на отиску остављају врло ретку прозачну обојену површину, тако да се види прожимање свих нанетих слојева. Због текстуре и изражајних линија, дрвена матрица сама по себи поседује ликовност и постаје активан чинилац отиска, као и цртеж.



Слика 3. *Кайи и сенке*, дрворез, 70x100 cm, 2008.



Слика 4. *Немирне сенке*, дрворез, 70x100 cm, 2008.

2. ИЗНАЛАЖЕЊЕ МОГУЋНОСТИ ИЗРАЗА

У наставку истраживања природних феномена, као могућих предложака за графику, усмерила сам поглед ка облацима. Откриће слика променљивости природе у виду игре облака, њихових облика који ће се убрзо трансформисати

или нестати, отворило ми је ново поље, које је постало доминантна тема новијег периода мог уметничког истраживања.

Током путовања авионом, гледајући кроз прозор откривала сам облаке задивљујућих облика, који су се смењивали: лагани, ваздушаста, прозирани, густа, тешки, раштркани, уситњени. Призори испод облака, на земљи, брзо се смењују, нестају, прекривени различитим формама беле масе, која се понегде разлаже, да би се затим поново појавили. Могло би се рећи да је то тренутак када почиње стваралачки процес: препознавање мотива и његово бележење фото-апаратом, да би се учинило трајним оно што ће се убрзо променити.

Иза тога следи замишљање слике коју желим да створим.

Фотографске записе призора виђених кроз прозор авиона прикупљала сам током неколико година, на различитим путовањима. Ти записи су база фотографија из које сам црпла мотиве за циклус графика.

Ја фотографију узимам као заустављени приказ, извор за слику неухватљивих феномена, извор референци за даљу ликовну обраду. Она ми је алат у припремним истраживањима, било да је разрађујем у техници дрвореза или да је директно укључујем у отисак техником дигиталне штампе.

Иако полазим од фотографије и реалног мотива, не тежим ка томе да графике буду студије забележене ситуације, већ настојим да на отиску изградим нове, лирски интониране и етеричне просторе који одишу мирноћом.

Карактер и материјалност облака подстакли су ме и на размишљање о новом начину приказивања, другачијем у односу на циклус *Описак природе*. За разлику од чистих односа изрезаних површина, сад сам тежила да постигнем тачкасте текстуре, које доприносе утиску магличасте атмосфере. Наметнуо се изазов да се у графичком медију, какав је дрворез, којим сам се бавила, у представљању облака постигну донети који су остварени сликарским техникама. Односно, да се у раду у медију који одликује тврдоћа, отпор материјала, прикаже нешто што је лако, ваздушасто.

Ја сам усредсредила пажњу на истраживање ефемерних квалитета пролазних карактеристика облака – ваздушасту игру слојева, ритмова и текстура које се преплићу, сучељавања беле масе облака и пространства које се назире испод.

Читав графички лист је испуњен бојеном површином на којој се појављују акцентоване белине. Тежиште није на приказивању форме, већ на вибрантности слике и ритмичким смеровима које граде урезане линије и текстура дрвене матрице. Светли бели акценти настали урезивањем и утискивањем на дрвеној матрици истичу fine вибрације светлости на отиску, доприносе утиску благог и одмереног ритмичког пулсирања, и флуидности прелаза облика.

Уметников рукопис у раду техником дрвореза битно је одређен алатима који се при његовој изради употребљавају – од длета којим се постиже експресивна изражајност до финих алата за гравирање који се могу користити за дубоку штампу. Ја у процесу израде матрица комбинујем различите поступке, средства и алате, од гравирања брусилцом, рада са пирографом до утискивања текстуре. За добијање текстуре служим се челичним четкама, као и брусним папирима различите финоће.

Док радим, осећам потребу да у графички отисак унесем свесне и случајне интервенције и да испробам различите поступке.

Да бих остварила утисак треперења атмосфере, биле су ми потребне неправилне титраве површине. Та намера ме је довела до идеје да белине на отиску добијем не само урезивањем ситних облика већ и утискивањем различитих честица у дрвене матрице, како бих постигла богатство површине која је остварена пулсирањем тачкастих белина.

Идеју утискивања текстура на матрицу испробала сам тако што сам на појединим деловима шпреплоче од тополе, која је мека, распростирала ситне зрнасте честице, и затим провлачила ту плочу кроз графичку пресу под притиском. Након што се зрнасте честице уклоне са плоче, на њиховом месту остају утиснута удубљења која не примају боју и остављају на отиску богате текстуре.

Комбинација тачкастих белина, које се сустичу са линијама текстуре дрвета, дала је занимљиве резултате, и тај поступак сам касније примењивала у изради матрица.

Да би поступак био контролисанији, почела сам да употребљавам провидне пластичне фолије, на које сам, користећи лепак, наносила ситне честице на оне партије које сам желела да буду утиснуте на матрици. Затим сам фолију, заједно са дрвеном матрицом, провлачила кроз графичку пресу. Тај поступак сам понављала више пута. Настојала сам да у пуној мери искористим различите поступке рада у материјалу и могућности технике дрвореза.

Утискивањем текстуре у дрвену матрицу повећала сам тонске вредности слике. Тонске вредности слике постизала сам и штампањем нијанси плаве боје са више матрица.

Разлог због којег нисам користила методу редукције са једне плоче, него сам на једној графици употребљавала више плоча, тј. засебну плочу за сваку боју, јесте то што ми овај метод пружа могућност да се у току рада вратим корак назад. Овај поступак, иако временски захтевнији од методе редукције са једне плоче, ослобађа од страха од грешке и дозвољава да се накнадно интервенише на матрици. Чак и онда када је дело завршено, или након израде тиража, може се наставити рад на плочама.

Техника дрвореза ми је одговарала и због тога што нису постојали значајни технички разлози за ограничење формата који постоје када се ради у другим графичким техникама (дубока и равна штампа).

3. ТРАЖЕЊЕ ИСКОРАКА

Ја тежим да исти мотив разрадим кроз различите поступке.

Понављање мотива и његова реализација на различите начине, у различитим графичким техникама (дрворез и комбинација дрвореза са техником дигиталне штампе), резултат је жеље за испитивањем могућности и трагања за новим начинима израза.

Ниједан мотив никад није превише исцрпен; увек се може наћи ново решење.

Потреба за експериментисањем, проналажењем различитих приступа, испитивањем крајњих могућности познатих техника, подстакла ме је да истражим и развијем идеју о прожимању дрвореза и дигиталне штампе.

Радозналост за површину која је резултат супростављања текстуре коју оставља дрво и оне коју оставља уређај за дигиталну штампу продубила је моје интересовање за могућности комбиновања технике дрвореза и дигиталне штампе у приказивању слика константно променљиве природе. Поступак комбиновања двеју техника изводила сам тако што сам на папир као први слој одштампала фотографију, а затим сам преко тог слоја штампала дрворез, који сам претходно изрезала.

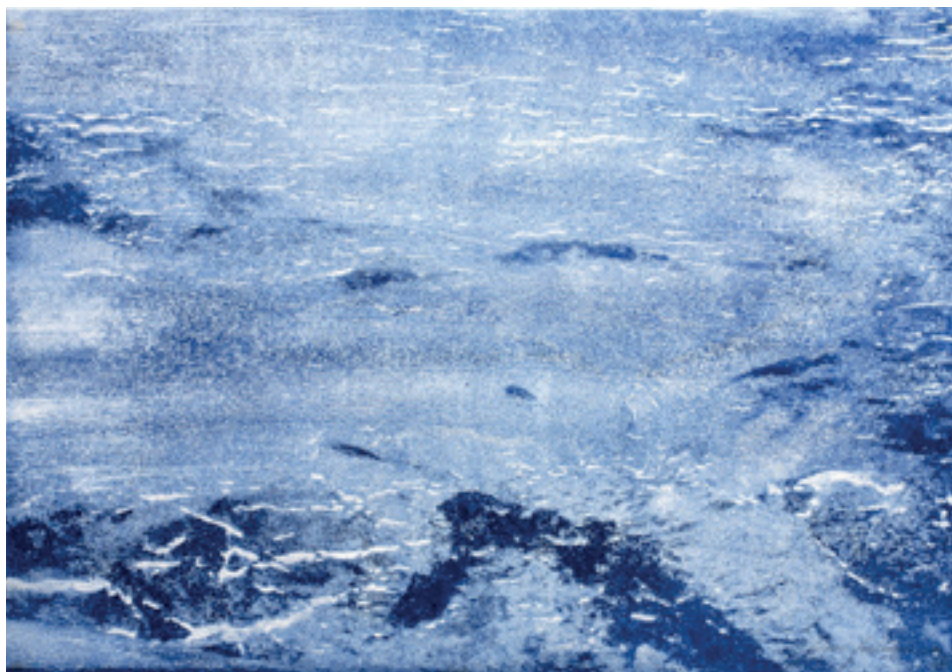
Исти мотив који сам представила комбинацијом технике дрвореза и дигиталне штампе (сл. 6), приказала сам касније другачијим средствима и на већем формату у техници дрвореза (сл. 7). На отиску Негде II доминирају вибрантни однос светло – тамног и различите текстуре површине матрица, које су добијене механичком обрадом дрвене плоче. Графика је реализована на два дрвеним матрицама од шперплоче тополе. Прва је послужила као матрица за светлију нијансу плаве боје, док је друга била предлошак за партије на којима је тамнија нијанса плаве боје.

Ако се упореде графике Негде I и II, настале на основу истог предлошка, уочљива је разлика у приступу. Иако друга више задовољава оно чему сам тежила, тешко је рећи који ми је приступ важнији; оба рада су ми важна, јер сматрам да ме је први довео до другог.

Радом на првој графици студирала сам мотив и размишљала о томе како би он изгледао у реализацији другачијим средствима.



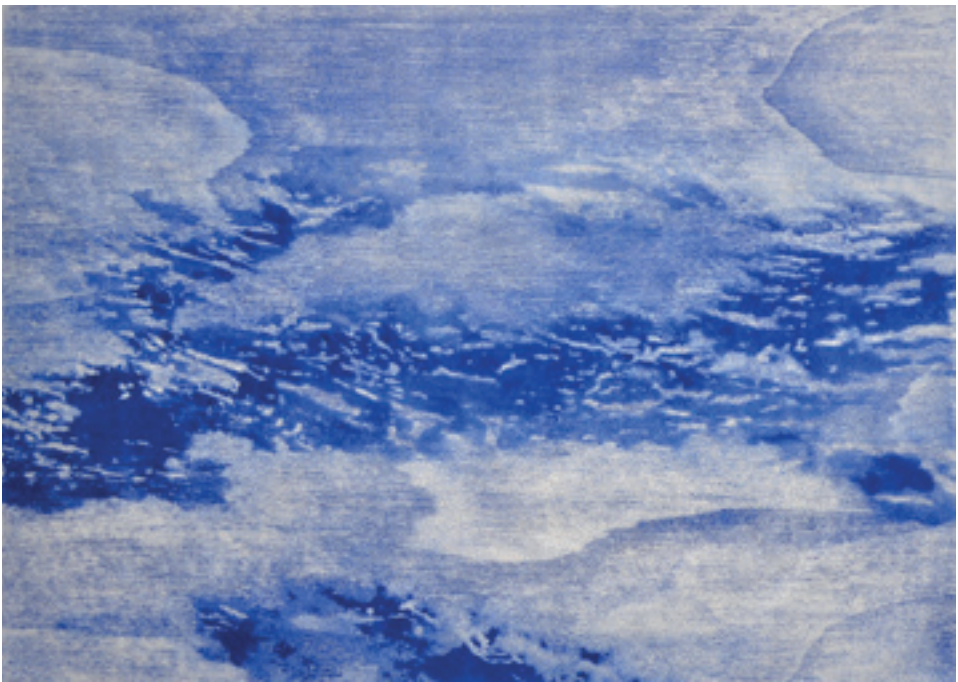
Слика 6. *Heige I*, дрворез, дигитална штампа, 50x70 cm, 2012.



Слика 7. *Heige II*, дрворез, 70x100 cm, 2014.



Слика 8. *Hejda iznad jlanina*, дрворез, 70x100 cm, 2015.



Слика 9. *Облаци и рефлесије V*, дрворез, 70x100 cm, 2015.

4. ПАПИР КАО ДЕО КОНЦЕПТА

Не мање је важан и папир на којем се остварују графике. Он је истовремено и носач и материјал дела.

Избором осетљивог јапанског папира постижем већу транспарентност, лакоћу и ваздушастост отиска, што су квалитети којима тежим у свом раду.

На транспарентном папиру је контраст слике и подлоге утишан. За разлику од беле подлоге класичног графичког папира, на којој је боја наглашенија и контуре изрезаних форми делују тврђе, фина испреплетена влакна јапанског папира доприносе мекоћи форме. Овај папир, због своје крхкости и наглашене тактилности, често подућује у посматрачу осећање блискости и даје другачију материјалност отиску.

Радећи на том папиру, отворила сам простор за експериментисање са преклапањем графичких отисака и за креирање графика које се састоје од више графичких листова.

5. ГРАЂЕЊЕ ГРАФИЧКОГ ПОЉА МОЗАИЧКИМ ПРИСТУПОМ

Идеја да појединачни фрагменти граде једну целовиту слику иницирала је стварање велике слике (2,2 x 3,7 m), постављањем графичких листова директно на зид галерије тако да се прекрије скоро цела површина зида, од плафона до пода галерије. Графички листови су густо постављени, један изнад другог и један поред другог (сл. 10).



Слика 10. Зид-графика 1, дрворез, дигитална штампа, 2,2 x 3,7 m.

Зид-графика доминира величином у простору, а група графичких листова који су постављени директно на зид галерије, без рама и стакла, пружа посматрачу непосреднији контакт и могућност да осети тактилне структуре површина.

Посматрачев поглед може бити фокусиран на једну од графика из мозаичке структуре рада или на читав зид. Све те графике се међусобно допуњују и својим међуодносом граде целовито графичко поље.

6. ИЗАЗОВИ СВЕТЛОСТИ И ПРОСТОРА

Лебдеће ваздушасте форме и танки прозирни графички листови иницирали су идеју о увођењу светла и простора у поставку, као саставних елемената перципирања и доживљавања графичког дела.

У настојању да постигнем позрачност атмосфере и светла на отисцима, правила сам светлосне кутије. У кутију је иза слојева отиска постављен светлосни извор, као и рефлектујући материјал, који распоређује светлост равномерно по целој површини слике. Ту графички лист функционише као екран за светлосне и разнобојне визуелне сензације, које се на њему догађају када се укључи светлосни извор, што омогућава да се виде флуидни прелази слике када се слојеви графика стапају у исти приказ (сл. 17).



Слика 11. *Пушњујућа формација*, светлосна кутија, 70x90 см, 2012.

Светлост и поставка радова у простору имају за циљ истицање материјалних својстава квалитета транспарентности, ваздушастости и лакоће графичког отиска – кључних елемената за утисак ефемерности. Постављањем графике у простор и увођењем светлости, графика прераста у суптилну амбијенталну инсталацију, успостављену сложеним међуодносом поставке и расвете, ликовних квалитета дрвореза и светлосног извора. Почетак и крај изложеног више не одређују само димензије графичког листа, већ и простор у коме се рад налази. Читав простор галерије постаје део рада.

Поставка у простору, усмерено осветљење и замрачен простор галерије чине визуелну сензацију снажнијом и отварају лирски простор слике.

Радови мог докторског уметничког пројекта постављени у простору као графичке инсталације (сл. 2.13.4 – 2.12.8) на Деветом међународном бијеналу графике Труа Ривјер, 2015, у Квебеку (9e BIECTR Biennale internationale d'estampe contemporaine de Trois-Rivières 2015, Quebec, Canada):



Слика 12. Поставка у простору – графичка инсталација на 9. међународном бијеналу графике Труа Ривјер 2015.

7. ЗАКЉУЧАК

Променљивост и неповратност тренутка, стално кретање и настајање нових, непоновљивих визуелних целина, као начин њиховог трајања, снажно су ме фасцинирали и подстакли да на својим графикама градим лирски интониране просторе.

Моје опредељење за графику произлази из уверења да у том медију најбоље проналазим простор за уметничко изражавање. Верујем да је избор технике дрвореза као средства ликовног изражавања и истраживања различитих изражајних могућности те технике, у самој суштини мог стваралачког концепта. Истраживањем изражајних могућности технике дрвореза, комбиновањем различитих материјала, поступака и алата у изради матрица (од урезивања површина брусилицом и пирографом до утискивања зрнастих честица), као и могућности комбиновања дрвореза и технике дигиталне штампе, постигла сам нов начин израза. Наметнуо се изазов да се у графичком медију какав је дрворез, којим сам се бавила, у представљању призора променљивости постигну домети који су остварени сликарским техникама. Односно, да се у раду у медију који одликује тврдоћа, отпор материјала, прикаже нешто што је лако, ваздушасто.

Применом наведених поступака постигла сам постављени циљ да остварим графички израз у представљању променљивих призора природе, њихове материјалности и променљивости.

Литература / References

Средановић, Јелена. 2016. *Променљивост и трајање – графичка пројекција лирских простора*. Београд: Факултет ликовних уметности.

Ћинкул, Љиљана. *Чувари уметничке мајне*. Београд: Clio, 2002.

Koschatzky, Walter. „Graphic Art in Our Time“. *Grapheion*, 1996.

PhD Jelena Sredanović

WOODCUT AS A VISUAL LANGUAGE

Summary

The paper *Woodcut as a visual language* provides insight into my artistic researches, which included the search for the graphic expression in the representation of transient scenes from Nature, through different methods of working on wooden matrixes, the examination of possibilities of the established techniques, the search for new potentials of materials and processes, the choice of colours and paper, the joining of imprints and their overlapping and the permeation of the traditional and modern technical solutions i.e. the woodcut and digital print. Thus the result of the theme and manner chosen are the prints in which I manage to show the ephemeral constellation of the changing scenes of nature, which pulsate on the paper, thus creating new visual entities, with lyrical tones and ethereal landscapes permeated with soft graphic fiber with the quality to match the one of the painting. This paper provides insight into artistic work through the explanation of the creative process and representative series of artworks.

Key words: printmaking, woodcut, matrix, lyrical space, layering.

METAFORA, PERCEPCIJA I SIMBOLIZAM
(Metaphor, Perception and Symbolism)

УДК 784.9:371.3

ПЕРЦЕПЦИЈА УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ КРОЗ РАД НА ДИКТАТИМА У НАСТАВИ СОЛФЕЂА КАО ФАКТОР РАЗВОЈА МУЗИЧКОГ УКУСА¹

Др Игор М. Николић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности у Нишу

Република Србија

igornik.fu@gmail.com

Др Слободан А. Кодела

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској

Митровици, Србија

Сажетак

Иако је познато да се савремена настава солфеђа базира на интеракцији перцепције и репродукције, искуства из праксе показују да потенцијали рада на музичком диктату нису у потпуности искоришћени. У раду су образложени поступци који се већ неколико година успешно примењују у настави солфеђа на Факултету уметности у Нишу, а који подразумевају коришћење звучних записа оригиналних извођења дела уметничке музике за рад на диктатима. Поред устаљених захтева, укључено је и опажање форме и карактера композиције, хармонског плана, елемената уметничке интерпретације и др. Како би звучни записи могли да буду репродуковани према логичним музичким фразама, коришћен је рачунарски програм *Audacity*, који се може бесплатно преузети и користити у настави. Циљ је да се предложени начин рада, уз неопходну адаптацију захтева, примени и у ранијим етапама музичког школовања, те да се на тај начин позитивно утиче не само на развој музичких способности у ужем смислу већ и на развој музичког укуса.

Кључне речи: уметничка музика, солфеђо, диктати, рачунарска технологија, музички укус.

1. УМЕТНИЧКА МУЗИКА У РАДУ НА ДИКТАТИМА

Рад на музичком диктату представља важан елемент наставе солфеђа, чија се комплексност огледа у различитим приступима, врстама диктата, као и разноврсним музичким жанровима који се могу користити као материјал за диктирање. Према устаљеној подели, можемо разликовати усмене и

¹ Рад је настао у оквиру пројекта огранка САНУ у Нишу „Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса“ (О-10-17).

писмене, мелодијске, ритмичке или мелодијско-ритмичке, једногласне и вишегласне диктате, док вишегласни могу бити хармонски и полифони (Васиљевић, 2000: 257). Сагледавањем ставова домаћих и руских педагога солфеђа, Ј. Беочанин Мијановић (2013) сачинила је проширену поделу диктата, те поред наведених категорија узима у обзир и извођачки медијум / тембр, порекло тј. врсту грађе која се за диктат примењује, испољавање тоналности, лествично-тоналну основу, дужину диктираних сегмената, однос медијум-реализатор диктата (тј. да ли диктат свира друга особа или је у питању самодиктат), место постављања предзнака, постојање стваралачке активности ученика, познатост садржаја и др. Рад на диктатима у пракси најчешће укључује три врсте садржаја, од којих је свака значајна за целокупан музички развој – инструктивне примере писане од стране педагога солфеђа са циљем решавања конкретних захтева наставе, примере традиционалног стваралаштва, као и делове композиција из уметничке литературе.

Због чега смо се одлучили за конструкцију *йерцейција уметничке музике* у наслову овог рада? У настави солфеђа често се говори о опажању (појединачних и група тонова, двозвука, акорада, апсолутних висина, штимова, ритмичке врсте и сл). Иако се *опажање* у свакодневной музичкој пракси често користи као синоним за *йерцейцију*, у питању су два повезана психолошка процеса, али ипак различита по сложености. Опажање се може дефинисати као „основна форма целокупног и далеко комплекснијег процеса перципирања; оно је примарни одговор на чулни надражај“. Са друге стране, перцепција подразумева „ширу димензију примања дражи, уз учешће бројних психо-физичких процеса који су усмерени нашом свешћу“ (Тодоровић и Кодела, 2015: 644). Свакако да уметничка музика садржи елементе које је могуће и потребно у виду детаља опажати у настави солфеђа. Ипак, базична вредност примене уметничке музике лежи у њеном целокупном доживљају, њена комплексност указује на потребу да се она *йерципира* кроз наставу солфеђа, како у целини тако и по „музичким слојевима“.

Идеја коришћења уметничке музике за рад на опажању и диктатима свакако није нова, будући да се у пракси може наћи велики број збирки са примерима за диктат преузетих из уметничке литературе. Ипак, овде се као негативан елемент издваја чињеница да су примери често транспоновани, упрошћени, приказани без ознака које указују на начин интерпретације, а често и без самог назива композиције. Сматрамо да такав

начин коришћења примера из уметничке литературе не искоришћава у потпуности потенцијале овог начина рада, будући да ученици и студенти не добијају комплетан аудитивни доживљај музичког дела, чиме је умањено његово естетско дејство. Из овог разлога заступамо став да је композиције уметничке музике у њиховом „оригиналном звучању“ потребно што више користити у настави солфеђа.

У наставној пракси на нашим просторима евидентне су интенције појединих педагога солфеђа да естетску вредност уметничке музике „унесу“ у устаљен процес развоја музичких способности и вештина. Један од могућих начина рада представио је С. Павловић (2009), говорећи о *промоцији уметничке музике кроз наставу солфеђа*. Као поступке који су релевантни за наш рад издвојили бисмо могућности коришћења инсерата из уметничке литературе за области опажања у настави солфеђа, и то уз коришћење „савремених наставних средстава и софтвера“ (стр. 67). На тај начин се, према ставу аутора, може радити на препознавању мотива, опажању мере, опажању тонског рода, темпа или артикулације, док се примери уметничке музике могу користити и за рад на диктату и аутодиктату. У сваком случају, рад је конципиран као „апел наставницима солфеђа о потреби већег ангажовања у имплементацији естетских уметничких музичких садржаја у процес музичког описмењавања“ (Павловић, 2009: 74).

Г. Каран и С. Дабић креирале су приступ раду на диктатима у настави солфеђа који тежи да помири „корист инструктивне литературе са естетским обележјима које пружа уметничка музика“ (Каран и Дабић, 2009: 10). Имајући у виду да комплексност уметничке музике често превазилази могућности ученика и студената да оригиналне фрагменте опазе, запишу или интонирају, ауторке су припремиле компакт-диск са инструктивним примерима за диктат који су изведени на различитим инструментима симфонијског оркестра. Значајно је поменути да се од ученика и студената очекује да опазе и у запис унесу све елементе који су иначе присутни у инструменталној литератури (поштујући при томе и принцип нотирања транспонујућих инструмената, као и коришћење старих кључева), чиме се, иако реч није о конкретним примерима преузетим из музичке литературе, развијају вештине и подстиче естетски развој у настави солфеђа.

Један од поступака који предлаже В. Кршић Секулић (1998) подразумева извођење диктата на два клавира, при чему се на једном инструменту задају музичке фразе док их ученик или студент на другом инструменту понавља. На овај начин подстиче се аспект рада који је делимично занемарен

у музичкој настави – свирање по слуху. Посебно бисмо истакли да се са студентима и ученицима клавирског одсека на два клавира могу обрађивати „композиције које имају слободан клавирски став, са променљивим бројем гласова, са вишеструко удвојеним акордским тоновима, што све представља проблем своје врсте” (Кршић Секулић, 1998: 8), а што свакако може повезати наставу солфеђа са уметничком музиком коју ученици и студенти обрађују на часовима инструмента. У ранијем раду аутора (Николић, 2012) предложена је могућност модификовања овог поступка уз коришћење савремене рачунарске технологије. Клавијатура повезана са рачунаром и одговарајући софтвер омогућили би самосталну реализацију једногласних и вишегласних диктата и то у целом опсегу инструмента.

Да процес музичког развоја у настави солфеђа није ограничен само на устаљене музичке жанрове, показује пример проф. В. Миланковић која је, поред примене уметничке музике, приказала и могућности имплементације популарне музике – конкретно музике групе *Биџлс* (*Beatles*). Према речима ауторке, применом овог поступка студенти се уводе у „неоптерећено слушање и разумевање музичког садржаја темпом његовог одвијања. Јасан облик, одлична интерпретација и наглашена пулсација својствена поп музици, олакшава у оријентацији” (Миланковић, 2001: 143). У оквиру слушне анализе најпре је потребно одредити карактер, брзину пулса и „његову природу”, тј. врсту слога како би се утврдила врста такта. Процес записивања најпре подразумева исписивање тактица чиме „временски простор преносимо у визуелни” (стр. 138), након чега се додаје и хармонски план. Иако приказани поступак не подразумева уметничку музику у ужем смислу, ученици и студенти се на овај начин могу упознати са аспектима слушне анализе по принципу „од целине ка детаљу”, али и са чињеницом да готово сваки музички жанр можемо аналитички посматрати.

Уважавајући наведена настојања педагога солфеђа да наставу овог предмета приближе „живој” музици, у реализацији диктата у нашој земљи још увек су (посебно у току основног и средњег музичког школовања) највећим делом заступљени инструктивни примери, код којих се дешифровањем и записивањем тонских висина и ритма анализа примера углавном и завршава. Из тог разлога, у даљем тексту приказан је начин рада на диктатима који се већ неколико година успешно примењује на Факултету уметности у Нишу, а који је могуће и пожељно примењивати и у ранијим периодима музичког школовања, о чему ће такође бити речи.

2. ПЕРЦЕПЦИЈА УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ У НАСТАВИ СОЛФЕЂА УЗ КОРИШЋЕЊЕ САВРЕМЕНИХ НАСТАВНИХ СРЕДСТАВА

Иако се примери из уметничке литературе користе као материјал за диктирање, у практичној реализацији наставе солфеђа налазимо неколико негативних фактора. Најпре, овакви фрагменти су често издвојени из целине, презентовани без основних података (назива композиције, инструмента/гласа који деоницу изводи) и без означених елемената уметничке интерпретације – темпа, динамике, фразирања и др. (Слика 1). Такви примери се у највећем броју случајева изводе само на клавиру, поред чега су често и транспоновани како би се опсег прилагодио најчешће коришћеном „средњем регистру“. Оваквим поступцима свакако се не искоришћавају потенцијали примене уметничке музике у настави, будући да се не може доживети сва уметничка вредност, која је иначе изражена – не само кроз мелодију и ритам – већ и кроз хармонски план, начин интерпретације, тембр, оркестрацију и друге елементе



Слика 1. Пример коришћења фрагмената уметничке музике у раду на диктатима

Због свега наведеног, залажемо се за начин рада на диктатима у коме се композиције уметничке музике доживљавају у свом оригиналном звучању.² Анализу краћих фрагмената или тема у споријем темпу могуће је реализовати и директном репродукцијом са музичког уређаја, уз одређен број понављања. Ипак, комплексност и слојевитост уметничке музике често налажу да се за рад на диктату фрагмент „подели“ на логичне музичке целине које је могуће задржати у радној меморији, дешифровати и записати непосредно након слушања. У ту сврху коришћен је рачунарски програм *Audacity*, који је могуће бесплатно преузети³ и користити. Према

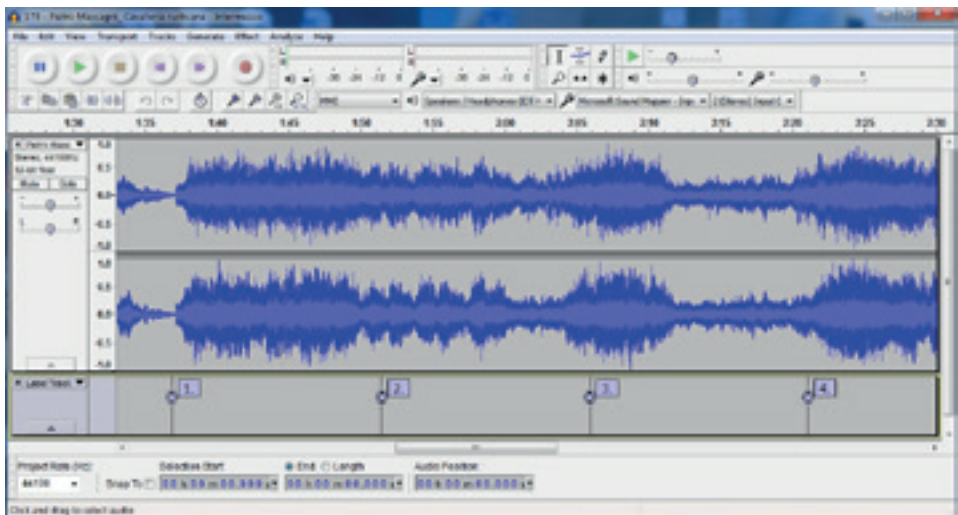
² Упор. Николић, 2014.

³ <https://www.audacityteam.org/download/>

речима његових твораца, програм је дозвољено употребљавати у „било какве личне, комерцијалне, институционалне или образовне сврхе“ уз могућност да буде инсталиран на неограничен број рачунара (<https://www.audacityteam.org/about/license>), што је свакако позитиван аспект који оправдава коришћење овог софтвера у настави.

Како бисмо педагозима солфеђа приближили коришћење наведеног програма, у наредним редовима биће описан начин рада на припреми и репродукцији примера за диктат. За приказ поступака коришћене су три композиције из уметничке литературе – *Инџермецо* из опере П. Маскањија *Кавалерија русџикана*, *Клавирски квариџетџ ой. 60* Ј. Брамса и *Агађо у џемолу* Т. Албиниџија / Р. Ђазотоа.

У првој фази рада потребно је припремити звучни фајл композиције (у *mp3* или *wav* формату) и отворити га у програму *Audacity* (команда *Open*). Како би се припремиле и прецизно репродуковале музичке фразе, препоручљиво је отворити додатну траку (*Label Track*) командом *Tracks* → *Add New* → *Label Track*, и на њој означити почетке музичких фраза. Ознаке је могуће додати и када је репродукција композиције у току (командом *Ctrl+M*), те накнадно уписати бројеве фразе или жељени текстуални податак. На наведени начин фрагмент је могуће репродуковати у целини или по фразама уз жељени број понављања (Слика 2).



Слика 2. Приказ рада са звучним материјалом у програму *Audacity*

Методски пут рада на диктатима према принципу који презентујемо најпре подразумева слушање фрагмента у целини. При томе је потребно опазити стил и карактер композиције, као и облик фрагмента који се слуша, уочити ритмичке елементе (пулсацију, темпо, врсту такта), препознати тоналитет (пожељно према „доји“), карактеристичне хармонске елементе, издвојити према тембру инструмент или инструменте који изводе мелодијску линију и сл. Имајући у виду сложеност наведених перцептивних захтева, може се закључити да једно слушање фрагмента у целини пре записивања (које је иначе устаљено код диктата по двотактима) не би омогућило препознавање свих наведених елемената. Због тога је фрагмент потребно саслушати у целини неколико пута, након чега се приступа записивању жељених деоница, где је уз тонске висине и ритам потребно у запис унети и елементе уметничке интерпретације који су аудитивно доживљени (Слика 3).



Слика 3. П. Маскањи: *Иниџермецо* из опере *Кавалерија русџикана*, запис деонице друге виолине

Сам крај наведене композиције карактеристичан је по хармонском плану (плагална каденца), те се предлаже записивање деоница друге виолине и контрабаса у виду двогласног диктата (Слика 4). Силазни покрет у басовој деоници из тонике води ка VI ступњу (2. такт примера), да би се преко судбодоминанте и другог септакорда који је значајно опазити у трећем такту фрагмента, дошло до разрешења у тонику.



Слика 4. П. Маскањи: *Инџермецо* из опере *Кавалерија русџикана*, деонице друге виолине и контрабаса

Поред анализе хармонских функција у записаном диктату, у пракси је успешно коришћено и слушно опажање функција без записивања мелодије. У зависности од темпа композиције која се слуша и дужине фрагмента, опажање функција може се реализовати усменим путем или „скицирањем“ хармонског плана. Иако рад на хармонским везама (тј. опажање функција путем акорада свираних на клавиру) чини редовну појаву на часовима солфеђа, искуства из праксе показала су да је препознавање тих истих функција, али датих у различитим тембровским комбинацијама и у различитим фактурама, за студенте био нешто комплекснији задатак.

Поједине композиције из уметничке литературе, тј. њихове теме или фрагменте готово је немогуће задавати према двотактима а да се притом не изгуби логичност музичких фраза и њихова естетска вредност. Један од таквих примера коришћен у настави је почетак трећег става *Клавирској кваријетта ой. 60* Ј. Брамса, који је погодан за записивање у целини, у виду самодиктата.



Слика 5. Ј. Брамс: *Клавирски кваријетт ой. 60*, трећи став, деоница виолончела

Према предложеном принципу, фрагмент се слуша у оригиналном извођењу уз потребан број понављања, како би се мелодија задржала у меморији и накнадно записала. Наравно, већ при првом слушању треба одредити тоналитет и ритмичку врсту, а у току анализе обратити пажњу на појаву

молдура у првом такту, као и на модулацију у доминантни тоналитет на крају фрагмента. Након записивања мелодије, корисно је опазити начин артикулације и унети одговарајуће ознаке у нотни текст.

Вишегласни диктати се у настави солфеђа могу доживети као хармонски или као полифони – „са хармонским тумачењем односа гласова и са једновременим посматрањем више мелодијских линија“ (Васиљевић, 2000: 257). Пожељно је у оквиру наставног процеса подстицати оба приступа тумачењу музичког садржаја, чак и истовремено – интерактивно, бдући да у музици не постоји апсолутна хомофонија ни апсолутна полифонија (Кршић Секулић, 1990: 24). Један од примера коришћен за рад на двогласном диктату је *Агађо у ње-молу* Т. Албинионија / Р. Ђазотоа.⁴ Фрагмент приказан у наредном примеру садржи деонице прве и друге виолине у претежно полифоном ставу, али је при анализи и записивању неопходно узети у обзир и однос гласова у оквиру хармонског плана.

Слика 6. Т. Албиниони / Р. Ђазото: *Агађо у ње-молу*, деонице прве и друге виолине

⁴ Иако се *Агађо у ње-молу* традиционално везује за име Томаса Албинионија (Tomaso Albinoni), постоји мишљење да је ову композицију написао италијански музиколог Ремо Ђазото (Remo Giazotto) 1949. године, инспирисан првим тактовима Албинионијевог рукописа (<https://imslp.org>).

Поред записивања приказаног двогласа, сам почетак *Агађа у ње-молу* (у извођењу оргуља) представља погодан материјал за опажање хармонских функција. У оквиру овог фрагмента потребно је пажњу усмерити на појаву заменика доминантине доминанте (*цис-е-ње-де* у ге-молу) и његово очекивано разрешење у доминанту тоналитета.⁵

Имајући у виду све захтеве које треба обрадити у оквиру вежби из предмета Солфеђо на музичким студијама, може се закључити да би додатно самостално ангажовање студената значајно допринело развоју музичких вештина. Управо наведени начин рада на слушању, анализирању и записивању примера из уметничке литературе можемо препоручити за самостални рад код куће, будући да су квалитетни снимци уметничке музике данас широко доступни на интернету.

Било да се диктати записују на часу или ван њега, препоручљиво је записане примере извести солмизацијом, чиме се затвара круг *од звука ка слици* и *од слике ка звуку*. Певање солмизацијом „доводи до освешћивања музичког тока у одређеном тоналитету са свим хармонско-функционалним односима, а на тај начин настава солфеђа постаје сврсисходнија и добија приснији однос са *живом* музиком“ (Николић и Кодела, 2017: 585).

Како би рад према наведеним принципима перцепције уметничке музике испунио очекиване циљеве, као важан задатак педагога солфеђа намеће се спретан и креативан избор композиција које се могу користити у настави. При томе је неопходно имати у виду применљивост музичког дела у смислу стила, фактуре, мелодијско-ритмичких и других захтева у односу на перцептивне способности ученика или студената, као и његову естетско-васпитну вредност. При избору композиција потребно је узети у обзир и препоруку да се композиције уметничке музике не транспонују, тј. да се у настави солфеђа користе у оригиналним тоналитетима.⁶ Један од разлога лежи у чињеници да тоналитети имају своју специфичну доју путем које се памте и препознају. Због тога је оправданије извршити добру селекцију фрагмената уметничке музике која ће се у настави примењивати (а врло богата музичка литература различитих епоха то и омогућава) него мењати, прилагођавати и транспоновати одређене композиције како би оне по сваку цену могле да буду примењене у настави солфеђа.

⁵ Према сложености садржаја, овај поступак применљив је већ у средњој музичкој школи у смислу корелације наставе солфеђа и хармоније, при обради алтерованих акорада дијатонског типа.

⁶ Штавише, у стручној литератури наглашено је да „примери из вокално-инструменталне литературе никада не смеју бити транспоновани“ (Васиљевић, 1991: 58).

3. КОРИШЋЕЊЕ УМЕТНИЧКЕ МУЗИКЕ ЗА РАД НА ДИКТАТИМА У ОСНОВНОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ КАО ДОПРИНОС РАЗВОЈУ МУЗИЧКОГ УКУСА

Иако је у претходном делу изложен начин рада прилагођен студентима музике, циљ је да се овај принцип, уз адаптацију захтева, примени и у најранијим етапама музичког школовања. На тај начин можемо утицати не само на подстицање музичких способности и вештина, већ и на развој преференција за уметнички вредну музику и музичког укуса, што свакако представља један од суштинских задатака музичке наставе. Када се говори о афективним реакцијама на музику, можемо разликовати три вида „општег реактивног потенцијала“ (Radoš, 2010: 305). *Естетско суђење* односи се на процену вредности уметничког квалитета музичког дела или његовог извођења, под *преференцијама* се подразумевају „краткорочне процене допадања“, док *музички укус* представља трајније својство и укључује „дугорочна понашања и вредновања“. Да је на преференције за уметничку музику могуће утицати већ у предшколском периоду, указано је у истраживању које је укључило десетомесечни експериментални рад са децом (Peery & Peery, 1986). Аутори су закључили да стално излагање деце уметничкој музици, у комбинацији са позитивним искуствима стеченим у социјалном окружењу, може да утиче на музичке преференције. Један од резултата проистекао из овог истраживања говори да млађа деца имају подједнаке преференције за популарну и уметничку музику, док почевши од пете године почиње период у коме су деца склонија популарној музици. Ову су појаву аутори објаснили сталним излагањем деце популарној музици (путем медија), у складу с максимумом „оно што не слушаш, почињеш мање да волиш“ (стр. 30).

Дакле, на развој и обликовање музичког укуса можемо утицати још од раног узраста, где важну улогу имају прва музичка искуства, тј. она стечена у породичној средини. „Музички укус родитеља обликује и музички укус деце, односно друштвено окружење у току примарне фазе социјализације има изузетно јак утицај на формирање културног идентитета индивидуе“ (Кодела, 2004: 25). Из овог разлога јако је значајно подстицање активности слушања естетски вредне музике (првенствено уметничке), али и развој критичког односа према медијима путем којих се свакодневно пласирају музички и визуелни садржаји различитог квалитета.

Слушање уметнички вредне музике редовни је део наставе музичке културе у општеобразовним основним школама, чиме се широка популација

ученика упознаје са музичким естетским вредностима композиција различитих епоха, стилова и композитора. За то време, настава солфеђа у основним музичким школама била је делимично ускраћена у овом смислу. Наиме, према досадашњој наставној пракси у оквиру система основног музичког образовања и васпитања, примери уметничке музике коришћени су у настави солфеђа претежно за поставку мелодијско-ритмичких елемената, певање са листа или парлато изговор, а нешто мање у области перцепције. О једном од могућих начина примене уметничке музике који није био у потпуности искоришћен, говорила је у својој књизи Зорислава Васиљевић уз констатацију да „нажалост, на часовима солфеђа, бар у почетним разредима и припремном разреду нема слушања музике, што је неопростива грешка“ (Васиљевић, 1991: 140). Ту налазимо сугестију да би се за диференцирање ритмичких врста у почетној настави могле задавати уметничке композиције „када би се на настави солфеђа нашло на програму и слушање музике (што је идеја која ће можда бити једног дана прихваћена)“ (стр. 153).

Срећом, 28 година након настанка претходно цитираних редова, сведоци смо промена у званичном плану и програму за основне музичке школе (ОМШ), који сада као један од елемената рада у настави солфеђа предвиђа и слушање музике. Ова чињеница свакако отвара бројне могућности за рад које, у односу на презентовање уметничке музике само на клавиру, значајно доприносе комплетном доживљају уметничких вредности музике која се у настави примењује.

Иако се на млађем узрасту не може очекивати да ученици формирају нотни запис дела уметничке музике, могуће је применити врсту рада коју предлаже Д. Радичева. Она (поред поделе на усмени и писмени диктат) упућује на *аналийичко-усмени диктат*, који подразумева „слушно опажање, анализирање и дефинисање свих појава које чине музички садржај диктираног примера: тоналитет, врста такта, структура мелодије, карактеристичне ритмичке појаве, регистар, а у вишегласним примерима и акордска фактура, хармонске функције, начин музичког излагања и др.“ (Радичева, 2000: 247). Према актуелном плану и програму, то већ у припремном разреду подразумева очекиване исходе на основу којих је ученик способан да „препозна различите инструменте и извођачке саставе, и разлику између вокалне и инструменталне музике“, као и да „наведе композиторе чију је музику имао прилике да слуша и заволи“ (План и програм, 2019). Са повећањем захтева у области мелодике и ритма, као и са развојем способности и вештина ученика, пожељно је уводити и фрагменте уметничке литературе за

записивање у виду диктата, и то са опажањем свих извођачких елемената. Како би ови поступци испунили и захтеве естетског развоја, потребно је да наставник солфеђа ученике упуту „на квалитет музичког изражавања, на лепоту извођења када они сами певају, свирају, записују (у форми диктата) или слушају музику“ (Кодела, 2004: 26).

Усвајању актуелног плана и програма претходила су настојања педагога солфеђа да бенефите слушања и анализе уметничке музике уведу у формалну музичку наставу већ од најранијег узраста. М. Петровић је са сарадницима (2009) приказала искуства у вођењу предшколске музичке наставе која је експериментално примењена у музичкој школи. Аутори сматрају да је због различитог узраста ученика неопходно наставу поделити на *музичко забавишће* (са тежиштем на музичким играма и слушању, односно „примању“ музике) и *припремни разред*, чији је циљ да ученике оспособи за разумевање захтева формалног музичког школовања. Задатак овог приступа је да се путем „вођеног слушања музике“ деци омогући и олакша перцепција „основних елемената музичке структуре, као што су: темпо, пулс, музичка форма, метричко груписање, рад с мотивом“ (Петровић и др., 2009: 165). Значајна је препорука (али у пракси не увек лако изводљива) да наставу обављају два наставника у пару, од којих је један пијаниста.

Говорећи о третману музичких стилова у настави солфеђа, М. Капларевић (2005) једним од важних исхода музичке наставе сматра разумевање музичког дела, које поред музичке писмености подразумева и уочавање повезаности музичких компоненти, што коначно треба да доведе до „стилски коректне интерпретације“ (стр. 42). Ауторка наводи да процес упознавања музичких стилова у настави солфеђа (већ у ОМШ) не мора да одступа од предвиђеног програма. Наиме, у настави солфеђа су „примери из уметничке литературе веома заступљени са различитим наменама, те би им осврт на стилске одлике била само још једна“ (Капларевић, 2005: 43).

Узимајући у обзир наведено, примена примера уметничке музике треба да буде прилагођена прогресивном повећању захтева у раду на диктатима у ОМШ. Почетак рада се заснива на опажању елемената и облика музичког дела, диференцирању инструмената и извођачких састава, упознавању различитих стилова и жанрова (План и програм, 2019), што уз усвајање елемената музичке писмености, развоја музичког слуха, осећаја за ритам и вештине стварања нотног записа представља добар темељ за даљи несметан рад на писменим диктатима.

4. ЗАКЉУЧАК

Коришћење фрагмената композиција уметничке музике за рад на диктатима у настави солфеђа значајно је како у смислу развоја музичких способности и вештина, тако и естетског образовања ученика и студената, подстицања преференција за уметнички вредну музику и обликовања музичког укуса. Иако су у централном делу рада приказани поступци примењени са студентима Факултета уметности у Нишу, наглашена је тежња да се сличан принцип негује већ од самог почетка музичког образовања у ОМШ. Један од елемената рада у настави солфеђа према актуелном наставном програму јесте слушање музике, што се може интерактивно повезати са радом на диктатима. Како је то у програму наглашено, „утемељен став о музици изграђује се подстицањем критичког мишљења, разговором и дискусијом“, што знатно утиче на „емоционални, интелектуални и естетски развој ученика“. Слушањем уметнички вредне музике, „подстиче се развој музичког укуса и потребе за музиком“, чиме се, између осталог, негује „квалитетна музичка публика“ (План и програм, 2019). Све наведено наглашава потребу промишљене примене композиција уметничке музике у настави солфеђа, за рад на слушању, анализи, записивању диктата, али и извођењу (интонирању) једногласне и вишегласне фактуре.

Литература / References

- Бечанин Мијановић, Јелена. 2013. Класификација музичких диктата. *Методичка њакса*, 4/2013, 561–572.
- Vasiljević, Zorislava. 1991. *Metodika solfeđa*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Vasiljević, Zorislava. 2000. *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd
- Капларевић, Марија. 2005. Третман стилова у настави солфеђа. *Зборник VII педагошког форума*. Београд: ФМУ, 42–53.
- Karan G. i S. Dabić. 2009. *Tembrovska određenost auditivnog opažanja*. Beograd: FMU.
- Кодела, Слободан. 2004. Утицај традиционалне градске песме и новокомпоноване народне музике на едукацију младих, *Зборник VI педагошког форума*. Београд: ФМУ, 21–27.
- Kršić Sekulić, Vesna. 1990. *Korelacija nastave solfeđa sa instrumentalnom nastavom*. Knjaževac: Nota.
- Kršić Sekulić, Vesna. 1998. Nastava solfeđa za studente klavirskog odseka Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu. *Zbornik radova Prvog pedagoškog foruma*, Beograd: FMU, 6–10.
- Milanković, Vera. 2001. Песма – пут ка препознавању музичких параметара. *Zbornik radova Trećeg pedagoškog foruma*, Beograd: FMU, 134–145.

- Николић, Игор. 2012. Употреба рачунарске технологије у музичкој настави са посебним освртом на наставу солфеђа. *Традиција као инспирација*, зборник радова са научног скупа „Владо Милошевић“, Бања Лука, 644–654.
- Николић, Игор. 2014. *Солфеђо – једногласни диктанди*. Књажевац: Нота.
- Николић, И. и С. Кодела. 2017. Уметничка музика у настави солфеђа као фактор успешног музичког развоја. *Традиција као инспирација*, зборник радова са научног скупа „Владо Милошевић“, Бања Лука, 581–593.
- Павловић, Саша. 2009. Промоција уметничке музике кроз наставу солфеђа. *Зборник XI педагошког форума*. Београд: ФМУ, 60–76.
- Peery, J. C., & Peery, I. W. 1986. Effects of exposure to classical music on the musical preferences of preschool children. *Journal of Research in Music Education*, 34(1), 24–33.
- Петровић, М., В. Миланковић, Г. Ачић и Н. Судотић. 2009. Од вођеног слушања музике до разумевања елемената музичке структуре. *Зборник XI педагошког форума*. Београд: ФМУ, 164–173.
- План и програм наставе и учења за основно музичко образовање и васпитање*. 2019. Службени гласник Републике Србије – Просветни гласник, број 5/19.
- Radičeva, Dorina. 2000. *Methodika komplementarne nastave solfeda i teorije muzike*. Cetinje: Muzička akademija, Novi Sad: Akademija umetnosti.
- Radoš, Ksenija. 2010. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Todorović, D. i S. Kodela. 2015. Sinergija opažanja, reprodukcije i muzičkog mišljenja u nastavi solfeda, *Tradicija kao inspiracija*, zbornik radova sa naučnog skupa „Vlado Milošević“, Banja Luka, 643–648.

<https://imslp.org> – International Music Score Library Project

<https://www.audacityteam.org>

PhD Igor M. Nikolić
PhD Slobodan A. Kodela

THE PERCEPTION OF ART MUSIC THROUGH THE DICTATION IN SOLFEGGIO TEACHING AS A FACTOR OF THE MUSICAL TASTE DEVELOPMENT

Summary

Contemporary solfeggio teaching is based on the interaction of perception and reproduction, but experience shows that potentials of a musical dictation are not fully exploited. The paper describes the procedures that have been successfully applied in the solfeggio teaching at the Faculty of Arts in Niš for several years. That involves the use of sound recordings of the original art music performances for musical dictation. In addition to the established requirements, the observation of the form and character of the composition, the harmonic plan, the elements of artistic interpretation, etc. are included. To play back soundtracks according to logical musical phrases, we used the computer program *Audacity* which can be downloaded and used in the classroom for free. The aim is to use the proposed method of work at the earlier stages of music education too, with necessary adaptation of the requirements. In this way we can positively influence not only the development of musical abilities in the narrow sense, but also the development of musical taste.

Key words: art music, solfeggio, musical dictation, ICT, musical taste.

УДК 781.4:784.4 *Кошћана*

УМЕТНИЧКА СТИЛИЗАЦИЈА *ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ* У СВЕТЛУ ОБРАДЕ ПЕСАМА *ОЈ ДЕВОЈКО МАЛА И* *ЕВА КАУРКИЊА* У МУЗИЧКОЈ ДРАМИ *КОШТАНА* ПЕТРА КОЊОВИЋА¹

Др Марко С. Миленковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности у Нишу, Србија

lionheartmarko@gmail.com

Сажетак

Рад представља својеврсну допуну рада представљеног на научном скуп БАРТФ 2016 и заокружује корпус фолклорних мелодија које је композитор обрадио у сплету певачких и играчких мелодија увезених у музичко ткиво *Велике чочечке игре*. Снажну мотивску ћелију из песме *Донеси, море, Море*, Коњовић експлоатише за изградњу осам строфа нове хорске песме *Ој девојко мала*, профилишући их композиционо-технички и поетски до најситнијих детаља. Оригиналну мелодију песме бр. 66 из збирке Владимира Ђорђевића Коњовић одбацује, користећи у уметничкој стилизацији мелодијско-ритмичке импулсе других песама из исте збирке. Фокус рада усмерен је на композиторов однос према тексту и изражајне компоненте мелодије, хармоније и ритма које се у солистичкој „старинској” песми *Ева кауркиња* прате у компарацији са варијантом истоимене песме из композиторове збирке *Моја земља*. Додатни тематски и карактерни контрасти уведених песама које рад обрађује обogaћују разноликост народног сплета *Велике чочечке игре*, упућујући на сличност са Мокрањчевом драматургијом сонатног циклуса у Руковетима и недвосмисленим утиском органске целине дела оригиналне формалне концепције.

Кључне речи: Коњовић, Велика чочечка игра, фолклор, мелодија, хармонија, ритам.

1. СТИЛСКИ КОНТЕКСТ МУЗИЧКЕ ДРАМЕ *КОШТАНА* И КОМПОЗИТОРОВ ОДНОС ПРЕМА ТРАДИЦИЈИ. СРПСКА НАЦИОНАЛНА МУЗИКА

*Српска уметничка музика може се њодити само на основи
српске народне музике.* (Мокрањац, 1902: XVI)

Музичку драму *Кошћана* наш познати композитор Петар Коњовић (1883–1970) завршио је почетком четврте деценије XX века, прецизније

¹Рад је настао у оквиру пројекта Огранка САНУ у Нишу, *Музичко наслеђе југоисточне Србије, савремено стваралаштво и образовање укуса* (0-10-17).

1931. године², у време у коме је европска уметничка музика у својој еволуцији већ увелико била освојила и фиксирала читав комплекс савремених хармонских средстава и композиционих техника. Ради се о особеном историјском тренутку не само европске, већ и српске уметничке музике, са низом противречности и супротстављених стилских тенденција. Према схватању музиколога Катарине Томашевић, „прецизно одређење етничких граница појма ‘српска музика’ прво је у групи питања по којима у досадашњој музиколошкој пракси није успостављен консензус”. У том смислу, неопходно је сагледати везу са родним тлом, али и „читав ланац питања везан за етничке и географске границе појма”. Потребно је да „се узме у обзир композиторово лично осећање националне припадности... с обзиром на југословенство као етничку одредницу”, као и гледиште да су „услед међунационалне и међународне динамике кретања стваралаца” српску музику развијали и „композитори несрпске националности...”, али и да се она развијала „ван свог матичног етно-географског простора” (Томашевић, 2003: 19–21). Последњој групи композитора припада и Коњовић, који свој радни и стваралачки век у периоду од 1921–1939. године остварује у Загребу, затим Осијеку, Сплиту, Новом Саду, поново Загребу, из чега закључујемо да је *Кошћана*, као музички печат живота јужне Србије, добрим делом била компонована ван граница српске државе пре уједињења (1918). Међутим, објективан став врсног мелографа према звуку, тону, а опет дубоко интиман однос према традицији, народној песми, тематици и атмосфери Станковићеве драме *Кошћана*, довели су Војвођанина, Србина, Југословена и космополиту П. Коњовића до компоновања модерног оперског дела, у светлу развоја српске (али и југословенске) националне музичке школе, уметности и културе (Томашевић, 2014: 73–94). Према речима К. Томашевић, српска музика тог доба, „стилски поливалентна, саткана од неколико полифоних генерацијских и стилских токова, изложена авангардним ударима младих повратника из Прага и заокретом ка традицији... [Других] стваралаца” (Томашевић, 2003: 22), остварује значајне резултате у сустизању актуелних европских токова. У таквим, сложеним историјским условима епохе, Коњовић се стваралачки опредељује за традицију као полазиште сопственом поступном стилском путу, тежећи осавремењивању наслеђених оквира Мокрањчевог доба у правцу освајања, па и проширења изражајних средстава позног романтизма елементима импресионистичког и експресионистичког говора.

²Верзија клавирског извода који смо користили у раду штампана је у издању Државног издавачког завода Југославије 1946. године, док је оркестарска партитура издање Удружења композитора Србије из 1968. године.

2. МУЗИЧКО-ДРАМСКА КОНЦЕПЦИЈА И УМЕТНИЧКА СТИЛИЗАЦИЈА *ВЕЛИКЕ ЧОЧЕЧКЕ ИГРЕ*

Велика чочечка иџра позиционирана је као финална, ефектна кулминација друге слике и доноси снажан контраст претходном расположењу изазваном жалобном оријенталном песмом *Була млада*, али и штимунгу с почетка треће слике када се Стојан буди („Зора! Дан већ! Нећу ја дан! Њу! Уста њена хоћу”); хармонски ток усложњава се овде с циљем експресивне градиције и интензивирања музичко-драмског тока. *Велика чочечка иџра* као „балетски приказ” (Перичић: 1969: 180) обogaћује народни амбијент опере. Осим тога, представља интегрални музичко-драмски део опере који не прекида драмску радњу, а састоји се из једне солистичке и чак осам инструменталних и хорских народних песама и игара као логично повезаних нумера, које, нарочито оне познате домаћој јавности, код слушаоца, у контексту поимања музичког садржаја, изазивају перцепцију народног живота, слику локалног колорита Старог Враћа, поткрепљену симболично-асоцијативним интервалима и лествицама фолклорног обележја. Народна слика се комплетира драмски функционализованим вокалним наступима – нијансама обичног говора и речитативима који употпуњују оперску текстуру, као други слој сложеног музичко-драмског тока.

У писму свом чешком пријатељу Халабали, Коњовић наводи да се „фразирање и цео ритам *Велике чочечке иџре* изводи стакато у свим инструментима” (Мосусова, 2002: 70), вероватно због јасније артикулације музичких мотива у брзом темпу. Тако већ сâм почетак *Велике чочечке иџре* промовише ритам као основни стимулус музичког тока који води ка низу фолклорних мелодијских релација у прецизно осмишљеном редоследу. У складу са композиторским драматуршким принципом непрекидног развоја радње, док магична музика и игра чочека покрећу душевна превирања јунака на сцени, пре свега Миткета, у другом музичко-сценском слоју Магда и Марко одвлаче Хаџи-Томину пажњу од „Коштане и чочека”. У моменту када Митке, такође у парланду затражи од чочека „Бешње, још дешње” извођење, долази до снажне динамизације звука: оркестарски корпус бива појачан клавиром и гудачима, те ново излагање теме поред флаута доносе сада најистакнутије прве виолине и највиша мелодијска линија клавира. Врсан оперски композитор, Петар Коњовић је врло добро знао да би солистички речитативи били сувишни и покварили свеукупни музички израз сценског тренутка празничног амбијента – доминантне музике која слави живот.

2.2. Уметничка стилизација песме *Ој девојко мала*

За текст нове хорске песме уз пратњу оркестра Коњовић је искористио мелографски запис песме бр. 66 из Велеса, из збирке В. Ђорђевића, задржавши по узору стиховни шестерац и дугачак садржај од дванаест строфа са, рекли бисмо, минималним изменама:

Песма бр. 66 из Велеса

I: Ој, девојко мала,
Што те мајка кара,
II: Све на једно доба,
Све как вечерина,
III: Све по месечина,
Све по ладовина?
IV: Све как вечерина,
Све заради тебе,
V: Ката (свака) вечерина,
Овци претерујеш,
VI: Овци протерујеш,
Низ двор поминујеш,
VII: Со јабољко врлаш,
По ћердан ми удриш,
VIII: Ђердан одзвекује,
На мајка казује,
IX: Мајка ће не кара,
И мене и тебе,
X: И мене и тебе,
Све заради тебе,
XI: А највише мене,
Све заради тебе.

Велика чочечка иџра

I: Ој девојко мала,
што те мајка кара,
II: Све по једно доба,
све кад вечер падне,
III: Све по месечина,
Све по хладовина.
IV: Како вечер падне
Све заради тебе,
V: Како вечер падне,
овци претерујеш!
VI: Овци претерујеш,
нит двор проминујеш,
VII: Јабуком се бацаш,
у ћердан ме удриш.
VIII: Ђердан позвекује,
па мајци казује!
(Алил): IX: Мајка ће ме ће не кара, оф!
и мене и тебе, леле!
X: И мене, и тебе, оф!
а све ради тебе, леле, оф, аман,
XI: Све заради,
заради! Тебе!

Увидом у два текста закључујемо да интервенције које уводи композитор представљају углавном текстуално прилагођавање у складу са идиоматском материјом која одликује староврањански говор. У другој строфи замењене су речи: „на једно доба” у „по једно доба”, „как вечерина” у „кад вечер падне”; у трећој строфи: „ладовина” у „хладовина”; у четвртој строфи: „све как вечерина” у „како вечер падне”; у петој строфи: „ката вечерина” у „како вечер падне”; у шестој строфи: „протерујеш” у „претерујеш” са логичним задржавањем речи из

претходне строфе, и „низ двор поминујеш” у „нит двор проминујеш”, такође без измене значења; у седмој строфи, са вероватно најочигледнијим идиоматским поступком: „со јаблоко врлаш” у „јабуком се бацаш” и „по ђердан” у „у ђердан”; у осмој строфи: „одзвекује” у „поззвекује” због разумљивије дикције мелостиха и „на мајка” у „па мајци”. И док је Коњовић у претходној песми прави народни стваралац, овде је очигледно више „преводилац” са македонског језика. Но у креирању форме показује се као оригинални стваралац, делећи песму *Ој девојко мала* скоро пропорционално на три дела: 4+4+3 строфе, где последњи део чини коду, док прва два заокружују контрастни средњи део у виду речитивне епизоде с хорском пратњом у *mormorandu* (δ), творећи несвакидашњи троделни облик (аба₁) без модулација, на тоналној платформи основног Е-дура. Симетричност троделног облика 24+16+24 Коњовић нарушава обимном кодом (IX, X и XI строфа) са снажном хорском и солистичком градацијом која осваја, израстајући у право финале вокално-инструменталне народне фантазије *Велике чочечке ипре*. За потребе финалне динамизације и градације, Коњовић, поред лако уочљивих идиоматских интервенција укључује у деветој и десетој строфи нарочито важне припеве „оф” и „леле”. Финална једанаеста строфа уноси највеће измене: узет је само други стих изворног народног напева и мотивским понављањем друге речи стиха изграђена је цела строфа.

Оригиналном мелодијом песме бр. 66 из Ђорђевићеве збирке Коњовић није задовољан и зато је одбацује, преузимајући као модел, претходно устаљену синкопирану мелодијско-ритмичку формулу из песме *Донеси, море, Маре*, будући да њоме завршавају сви реченични склопови претходне песме (други двотакт сваке реченице). Снажна мотивска ћелија у народном духу наметнула се Коњовићу као подесна за обраду и разраду и у овој песми, те је Коњовић експлоатише у изградњи сваке строфе, водећи рачуна о блискости са народним духом. Стиче се утисак да је песма *Донеси, море, Маре* у тој мери звучно упечатљива, да надовезивање нове песме *Ој девојко мала* као да представља тек одјеке претходне, међутим ради се само о стваралачком поступку тематског развоја. И док су у првом делу тродела дате две мелодијске варијанте строфе у условној микроформи аа₁а’а₁’:³ прва, са силазним квартним иницијалним импулсом од доминанте чији тонови представљају основу градње, и друга, са задржавањем почетног мелодијског зрна узлазне велике секунде из мелодијске формуле претходне песме – у измењеној репризи преовладава друга варијанта, у чему налазимо далеку везу са примордијалним иницијалним мотивом велике секунде из песме бр. 66.

³ Ознака ’ представља различитост гласовне фактуре и певаног текста

Међутим, уколико у намери да утврдимо могуће узоре посегнемо за увидом у Ђорђевићеву збирку која је очигледно била непресушни извор Коњовићеве инспирације, недвосмислено ћемо утврдити сличност друге варијанте Коњовићеве песме са народном игром из Скопља бр. 19 и, још блискије, – песмом из Штипа бр. 107 у чијим мелодијским корацима препознајемо мотиве песме *Ој девојко мала*, али у новој ритмичкој стилизацији. Ради се о ауторовом захватању аутентичног фолклора, сусрету и, рекли бисмо, магијском додиру ствараоца са сировим народним напевима и специфичностима мелодијских елемената, који води до траженог израза. Коњовић узима мотиве или њихове делове као сирови узорак, као ћелије које уметничком стилизацијом трансформише у лични стваралачки израз високе уметничке вредности. Конкретне народне напеве Коњовић текстуално, мелодијски, а пре свега ритмички: у пулсирању народних импулса играчког карактера, – профилише до филигранских детаља, не удаљавајући се од народног духа и израза, а композиционо-технички и поетски инсистирајући на комплетности. Изворну врсту такта песме бр. 66 од 7/4 (2+2+3/4) композитор такође напушта, задржавајући шестотактну музичку форму строфе и делећи је на две тротактне стиховне реченице, форму различиту од оригиналног напева. Коњовић узима двотакт из претходне песме 6+2/8 и простим дељењем га трансформише у квазиреченични тротакт: 3+3+2/8, бирајући, у складу са једноставнијим садржајем, мање компликовану метрику неголи у претходној песми. Карактеристичним ритмичким акцентима, као главним конституентом музичког тока, наглашава смисао текста, идући у градационим луковима ка завршетку *Велике чочечке ијре* коју Перичић доживљава као „праву оргију звука и усковитланих плесних ритмова” (Перичић, 1968: 180). У строфичном излагању песме *Ој девојко мала*, спроведена је градација бојадисањем у хорским гласовима. Сирову једноставност и фактурну шкртост прве шестотактне фразе коју очекивано, сагласно питању упућеном девојци, изводи мушки хор (т. 10/K1-5/Q1), обојиће у другој строфи увођење алтова у троглас. Трећа строфа доноси градационо кретање ка „високој” звучности избацивањем басова и додавањем сопрана у првом стиху, док други стих изводи само двоглас женских гласова. Четврта строфа доноси нови вокални тембр у трогласу унутрашњих гласова: првог и другог тенора и алта. Спроведени хорски принцип упућује не на експериментисање већ на сигурно владање хорским тембром, који од прве до последње строфе чини звучну подлогу драмским парландо дијалозима протагониста на сцени, у континуираном драмском току у другом слоју оперског ткива. Контрастни средишњи део у метричкој пулсацији 13/8 (*Moderato assai*) прекида извођење песме, чинећи речитативни одломак солистичких дијалога, док у хорској

mormorando техници, „с изразом радосног очекивања на богату гозбу” код Хаџи-Томе, провејавају мотиви прекинуте песме. Пету строфу (приказану у примеру 1б) изводи четворогласни хор баса, првог и другог тенора и алта, док шеста строфа доноси снажну звучну монументалност седмогласног хорског тембра подељених женских и мушких гласова. Седма и осма строфа доносе идентичне фактуре као претходне две, творећи извесну микроформу $aa_1a'a'_1$.⁴

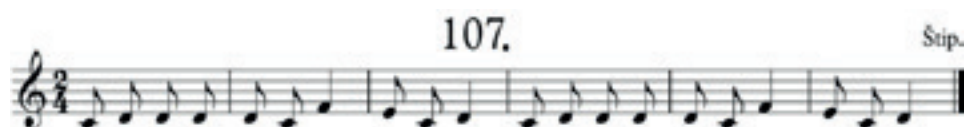
Необична дијатонска једноставност мелодије обојена је у хармонској вертикали прве строфе динамичним доминантним септакордалним склоповима којима почињу стиховне квазиреченице. И док прву реченицу чини варљиви хармонски обрт, где VI молдурски ступањ чини тек логичну везу са новим стихом, у другој реченици обрт $D^7 - II$ указује на функционалну релативизацију модалног приступа и фолклорног начина мишљења. Отвореном каденцом II – III⁶₅ – D⁶₅ композитор избегава застој музичког тока уводећи у динамичнију другу строфу. Као битан елемент хармонског израза овде налазимо акорд d^75_4 , који иако лишен функционалног напона, будући интерполиран између две тонике на самим почецима стиховних квазиреченица: прве са плагалном, друге са аутентичном каденцом, има недвосмислену доминантну одређеност. Док је трећа строфа мелодијски и хармонски конципирана као прва, у четвртој налазимо, рекли бисмо, школски пример романтичарског хармонског варирања. Модално дојење у оба стиха појачано је потенцирањем улоге VI ступња у иницијалном хармонском развоју са споредним ступњевима: VI – II⁶₄ – VII² – VI, уз прерастање акорда VII² у другом стиху у VII¹⁰₂, док је аутентичним каденцирањем обе реченице задржана јасна тонална централизованост. Хармонско мишљење најављено акордом d^75_4 у другој строфи првог дела композитор разрађује у измењеној репризи, кроз пету, шесту, седму и осму строфу, уз незнатно хармонско варирање, што у окружењу терцног начина текстурне изградње привлачи посебну пажњу. Коњовићево коришћење секундног вертикалног фактора, као једног од звучних квалитета акустичне препознатљивости, вероватно је повезано са превагом друге мелодијске варијанте строфе када секундна вокална линеарност „производи” сазвучја са истакнутим секундним односима: а–ха, е–фис. Ради се о „секундно обојеним” акордима наговештеног квинтног начина изградње у првим тактовима свих осам стихова наведених строфа. Међутим, изградња акорда а – ха – е – фис, у контексту традиционалне хармоније, имплицира фигуративно сазвучје D^2 у Е-дуру, са неразрешеном задржицом квинте у кварту, – тумачење које добија на снази узмемо ли у обзир његово, веома битно разрешење у T^6 или

⁴ Ознака ' представља различитост певаног текста.

чињеницу да је на коресподентним местима друге строфе из првог дела тродела коришћен $d^7 5_4$, – акорд без вођице коју Коњовић у оба случаја избегава, тежећи ка плагалности хармонских обрта и отклону од тоналне гравитације. Но, његова структурна самосталност аналитички упућује ка модерним колористичким решењима обртаја четворозвучног квинтног акорда у обртају: а–е–ха–фис, где субдоминантни басов тон у оркестру и покрет I – IV у басовој вокалној деоници наговештавају акорд субдоминантне функције: $S^6 5_2$. Заправо, због изостанка очигледног наслојавања једне интервалске врсте, остаје до краја недоречено да ли се ради о квинтном или можда квартном начину изградње: фис–ха–е–а, узимајући у обзир четворозвук II ступња са кварталом уместо квинте: у првом обртају. Описано акордско тумачење добија на снази уколико размотримо неке од његових појава у строгом четворогласном хорском ставу без оркестра са басовим тоном фис. Пажњу привлачи чињеница да обе поставке заступају гледиште о акорду субдоминантне функције! Карактеристичан је случај појаве акорда $II^7 4_3$ са „премештањем” септима у басов тон, у полукаденцама првих стихова шесте и осме строфе. Нови обртај „неутралног” акорда (Mosusova, 1971: 159) настао је, вероватно, због формирања класичног каденцијалног кретања баса I – V, са разрешењем у III⁶, док други стихови поменутих строфа, каденцирајући плагално, заокружују квазипериодичну целину. С обзиром на измењени обртај акорда, мења се и аналитички утисак, те исто сазвучје, узевши у обзир претходни тонични акорд, сада делује као $T^5 4_2$. У наведеном раду, Мосусова наводи да сам композитор овакве и сличне акорде назива „неутралним”, што сада, сагледавајући тек ужи, условљен музичким контекстом, спектар њиховог тумачења и потенцијалну поливалентност њиховог кретања, постаје апсолутно оправдано. Због превласти и звучне доминације особености секундне, али и квинтне звучности артикулационо наглашеног акорда: а–е, ха–фис, можемо га због градивних оквира наглашених празних квинта субдоминанте и доминанте схватити као рудиментарни непотпуни кумулус, тј. квинтни спој кинетичких функција субдоминанте и доминанте супротстављен окружујућој тоници. Но, описана акордска вишесмисленост не отежава перцепцију необичне емоционалне изражајности потенцираних секундних боја, додатно потцртаних наглашавањем симултаних секунда у највишем оркестарском гласу (е–фис) подељених флаута у петој и седмој строфи, појачаних подељеним обоама и кларинетима и сопранским вокалима у шестој и осмој строфи, у смислу хармонског колористичког нијансирања микроформе $aa_1 a'_1$. Иако је секунда при симултаној појави традиционално сматрана „нехармоничним” дисонантним интервалом, који „производи и утисак трења... два суседна тона [који се] непосредно додирују” – или по изразу Ј. Тјулина „наслањају’ један на другог”

(Мазель, 1972: 110), – нови хармонски третман Коњовићеве вертикале у сугестивности секундних звучности представља звучни доживљај без потенцијално очекиване звучне напетости јер произилази из фолклорног корена, садржећи уметничку идеју опонашања народног певања. Далеку сличност налазимо у композицији *Ad libitum C. Стојкова*, где аутор по тврдњи музичког теоретичара Данијеле Стојановић „из пребогате мелодике, ритмике и латентне хармоније народне песме, на свој оригиналан начин црпе сваки тонски мотив и придаје му посебну важност, како у хоризонталној, тако и у вертикалној организацији фолклорног материјала” уз местимично образовање „секундних кластера” (Стојановић, 2013: 329–330). Претходно поменути секундна сазвучја у структурним линијама првог и другог сопрана, као природан елемент фолклора и архаичног фолклорног колективног певања, подвлаче народни израз, доприносећи новој енергији песме. У последње три строфе градација расте јер поред осмогласног хора подељених гласова у такту 3/8 темпа *Prestissimo*, оперску текстуру допуњује и солистички глас, док необичном призвуку доприноси „лажни” петозвук доминантине доминанте са колористичком ноном у басу. Народну слику појачава аугментирани силабични принцип трајања слога кроз цео такт и слободни имитациони приступ соло гласа према хору на растојању од два такта у фортисимо динамици, чиме фраза нараста до осмотактне, са припевима „оф”, „леле” и пљеском. Након психолошке паузе *Proza drammatica*, композитор укључује хорске узвике „оф” и „аман” на оркестарској пратњи у трајању од 20 тактова, који као прелаз уводе у динамичну, ефектну једанаесту строфу песме *Ој девојко мала*. Последња строфа, као епилог песме и целе *Чочечке ијре*, испрекидана драматуршким паузама (чак четири пута) у циљу бриљантног завршетка и подвлачења и комплетног музичко-драматуршког доживљаја, представља кулминацију. Хармонска компонента девете и десете строфе заснована је на доминантном трозвуку и четворозвуку, и сфери доминантине доминанте као обједињујућем фактору осмотактних фраза. Доминантна превласт профилисана је дугим трајањем акорда главне функције и аутентичним обртима доминантине доминанте и њеног заменика са „привременом” тоником. Завршна строфа је пак дијатонска, функционално јасно утемељена у главним акордским ступњевима, где се након два варљива хармонска обрта, дуга функционална напетост D⁷ разрешава у тоничну стабилност.

Пример 1а



Пример 1б (Велика чочечка иџра, т. 1/S₁)

Koštana: *Tempo l' VIVO*
 sve o - vo - čim - nim za nje - ga!
 (pošto je primetio Koštana)
 H. Toma: (parlando) Koštana) Oh, Koštana bre o - vamo! Sa mnom! Sa mnom Ti čel!
 Marko: (ribo Koštana) *pp* Ne bri - mi!
 Grkljan: (ribo Koštana) ne - mo - čna je!
Tempo l' VIVO
 S. (Ahi) *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ
 A. *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ
 T. *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ
 B. *mf* Ka - ko ve - čer pad - ne ov - ci pre - te - ru - ješ
Tempo l' VIVO
 E: D[♯] T[♯] S[♯] I[♯] S[♯] III[♯] T[♯] S[♯] I[♯] S[♯] T[♯]
 H. Toma: a vi svi, sad meni. Svi u kuću meni. Svi! Svi!
 Mitke: A - fe - rim Hadžija! Tako! Takog te
 S. Ov - ci pre - te - ru - ješ, nit dvor pro - mi - nu - ješ, ja - bu - kom se ba - caš, u der -
 A. ja - bu - kom se ba - caš, u der -
 T. Ov - ci pre - te - ru - ješ, nit dvor pro - mi - nu - ješ, ja - bu - kom se ba - caš, u der -
 B. ja - bu - kom se ba - caš, u der -
 S. *mf* ben marc. *sft*
 T. *mf* ben marc. *sft*
 S. T. S[♯] I[♯] S[♯] III[♯] T[♯] S[♯] I[♯] S[♯] T[♯] S[♯] I[♯] S[♯] T[♯] S[♯]

2.3. Уметничка стилизација песме *Ева кауркиња*

Музичка материја *Еве кауркиње* представља изразити контраст готово свим народним мелодијама *Велике чочечке иџре* која се стишава, док чочеци одмарају слушајући солистичку нумеру. Ради се о Салчетовој „старинској” песми у лаганом темпу која долази као резултат конкретне Миткине наруцбине. Композитор с драматуршког аспекта Миткетовог захтева „старинске” песме, која би га вратила у младост, оживљава народну песму са турским утицајем, што је очигледно из самог наслова – *Ева кауркиња*. Наиме, термин „каурин”, „кауркиња” представља погрдан турски назив за немуслимане, хришћане (Вујаклија, 1980: 246). Будући једином солистичком нумером Салче у опери, „старинска” песма је, драмски логично, идеална за извођење од стране старе Циганке која ју је у младости изводила. Такође, композиторов избор песме, локацијски из старе Србије, апсолутно је оправдан у смислу оријенталних музичких рецидива турског порекла. Заправо, текстуални план народне песме имплицираће на музичком плану избор изражајне вредности специфичне, оријенталне конструкције и колорита балканског мола у прожимању, преплитању са лидијско-миксолидијском архаичном ауром, лествичних типова који сами по себи могу симболизовати локални колорит. У сличном контексту, уочавајући у композицији Ракатка Стојана Стојкова „присуство оријентализма у фолклорном цитату (у виду прекомерне секунде и мелодијске орнаментике)”, Д. Стојановић их сагледава као „наследни фактор из прошлости под утицајем Истока, тј. као већ устаљен традиционални елемент“ (Стојановић, 2015: 360).

Очигледно да Коњовић није у потпуности био задовољан основном варијантом песме *Ева кауркиња* из збирке *Моја земља*, јер компарацијом апострофираног модела као узора и коначне форме песме у *Кошћани* утврђујемо низ филигранских измена, као да је аутор тежио да песми подари додатну солистичку блиставост, црте концертантности у Салчетовом излагању пред устрепталом публиком. У односу на Коњовићев раније постављени модел соло песме са клавирском пратњом, сада је песма значајно проширена, вероватно у циљу динамизације њеног драмског потенцијала, али и деловања на ликове. С обзиром на то да према неким ауторима сама уметничка транспозиција фолклора у *Мојој земљи* води „према утемељеном модернизму уметничко-фолклорне поетике, у вокалној лирици” (Стефановић, 1997: 359), нова транспозиција указује на реинтерпретирање фолклорне поетике, нову, вишу фазу стилизације оплемењену драмским

стваралачким импулсима. Коњовић у тексту врши минималну логичку интервенцију увођења речи „зашто” уместо „како”, незнатно изменивши значење ка форми питања–прекора, али задржавајући ритам симетричног осмерца. Промена темпа из *Molto sostenuto e largo* у *Adagio* условила је пак извесну аугментираност почетка песме и настанак два такта из једног. Поред мањих ритмичких измена у ритмичком уједначавању и профилисању мелизматичних украса (т. 2, 4, 8 песме), увођења пунктуализације (т. 6) или „брисања” паузе (т. 8), нарочито се истичу продужена трајања сваког четвртог слога песме. За израду првог мелостиха Коњовић одбацује први, узимајући други двотакт песме из *Моје земље*, вероватно претендујући ка истицању највишег тона e_2 . За формирање другог мелостиха комбинује први такт последњег, – четвртог и други такт трећег двотакта, док за варирано поновљени мелостих користи само тематизам последњег двотакта, градећи у збиру реченичну структуру типа $a \delta \delta_1$. Оваква разрада доводи до промене основне форме песме: од дводелне из *Моје земље* ка троделној из *Кошћане*. Статични призор поетске слике коју Коњовић мелодијски допевава, досликава, изграђен је у троделном битематском облику двостиха варираним понављањем другог мелостиха, са кодом која доноси необично заокружење мелострофе понављањем текста првог мелостиха, интензивирајући експресију и хармонски утисак „народног” завршетка на доминанти. Прва измена на релацији клавирског парта и оркестра, као традиционалних тумача поетско-драмске атмосфере, огледа се у тематском и хармонском поједностављењу увода, јер, драматуршки, оперска верзија песме израста из *Велике чочечке ијре* и сложенији увод би био сувишан. Значајна измена коју доноси оркестарска фактура огледа се у драматуршки префињено осмишљеној ауоровој остинатној формули назначеног тоничног педала средњег оркестарског гласа са поделом четвртинске јединице бројања на микротродел карактеристичног играчког ритма, и асоцираном пунктуалношћу $\text{♪} \text{♪} \text{♪}$, што доприноси повишеној драмској динамичности и свеукупној атмосфери архаичности израза. Међутим, врсном драматургу П. Коњовићу то као да није довољно, и зато вођен врхунским осећајем за комплексност музичко-драмског израза, описану, сразмерно једноставну поетску конструкцију, надграђује речитативним коментарима ликова који попут таласа доприносе интензивирању драмске рељефности призора.

Посматрајући глобалну форму слике, у адаћу ове епизоде препознајемо контуре једног лаганог става из сонатног циклуса. Садржај текста симболично илуструје призор кауркиње која жање по врућини, док је сама психологија

текста условила у мелодијском цртежу динамичан излив осећајности широког даха и амбитуса ноне. Динамичност мелодије, њена сливеност и широки дах основне су, препознатљиве карактеристике мелодијског типа у којем, генерално, Милоје Милојевић види везу народног певача са природом и интенцију да поменути компонентама мелодијског цртежа „што дубље зарони у бића око себе и што директније изнесе садржину своје душе” (Милојевић, 1933: 147).

Мелодијско језгро песме представљају тонови дурског, односно молског трозвука као конституенти на којима се заснива преливање мелодијских шара, што говори о пореклу фолклорног слоја млађег датума, који би, у категоризацији Д. Девића, насталој на основу истраживања Ј. Цвијића, сврстали у „песме градског стила са страним обележјем, турско-источњачким или оријенталним утицајем” (Девић, 1997: 219). У мелизматички солистичке мелодије и улози прекомерне секунде налазимо блискост са оријенталним пореклом и призвуком фолклорне оријентације, што ствара особени звучни колорит и атмосферу, чему доприноси макар и фигуративно потцртавање тритонусног односа према финалису. Додатну оријенталну особеност представља лако пребацавање мелодије из ниже у вишу мелодијску сферу, а „сливено низање тонова”, како то Милојевић оправдано наводи, „источњачки је карактеристикум... [али] је карактеристикум и словенског мелоса” (Милојевић, 1933: 146). Заправо су „мелодијске особине сваког напева у складу су са особинама народне мелодије... њихов амбитус је квинта, и у свом развијању имају поступне секундне покрете са благом силазном тензијом према разрешавајућем финалису на каденцама” (Стојановић, 2014: 213). Традиционални параметар тонског рода – III ступањ одликује флексибилност која води у лествични дихроизам и диференцирање на лидијско-миксолидијску и балканску лествицу. Заправо променљивост доњег пентакордалног низа доводи до осциловања две лествичне основе као специфичне особености мелодије *Еве кауркиње* – источњачког карактера и провенијенције, коју Коњовић користи у контексту улива интеркултурних прожимања насталих турским освајањем Србије и утицаја турске, оријенталне културне сфере. Иако нам се на моменте чини да конструкција Бартокове лествице⁵ уноси утицај западне културне сфере, типична источњачка мелизматичност и израз прекомерне секунде балканског мола⁶ доносе снажну превагу музичке културе Истока. Претежни део корпуса врањанске песме

⁵ Лествични низ е-фис-гис-аис-ха-цис-де-е

⁶ Лествични низ е-фис-ге-аис-ха-цис-де-е.

носи сродна обележја, проистекла из амалгама словенског и оријенталног супстрата. Оријентални мелос појачан је оркестарским преузимањем и даљим експоновањем мелодијско-ритмичког обрасца солисте у флаутама и кларинетима (од т. 5 песме) са снажним дејством тритонусног односа повишеног IV ступња према тоници и прекомерне секунде према III ступњу.

Основни чинилац дочаравања архаичне атмосфере и сликовитости призора представља читав низ акорада који у свом саставу садрже тон повишеног IV ступња у тритонусном односу према тоналном центру E-е апострофираних лествица у прожимању. На статичној тоналној површини тонике E-акустичке, односно лидијско-миксолидијске лествице, након почетног фигуративног третмана IV ступња (т. 2) хармонска динамика се покреће кроз класични вид употребе умањеног четворозвука недоминантне функције на повишеном II ступњу. У даљем току хармонско нијансирање повишењем квинте акорда DD, те разрешење овог акорда у доминанту има одлике фолклорног статуса са потребом за варирањем стереотипног Мокрањчевог обрасца DD – D, док наредно смењивање четворозвука у поларном односу VI_V и DD на педалу тонике, тек разрешењем другог акорда у тонику открива функционални смисао акорда као II_L. Акордско скретање са тонике у умањени четворозвук недоминантне функције на повишеном II ступњу, као префињени хармонски израз емоционалног дочаравања Хаци-Томиног коментара („Погоди баш у срце!”), слично ранијој Митке-товој „раздраганој” реакцији („Салче, стара ћидијо!”), Коњовић користи за драмске прекиде солистичког извођења песме и паузе између формалних конституената сегмената а и б, б и б₁, као драматуршки поступак утицаја и последица песме на чежњиве јунаке.

Завршетак мелодије на II ступњу појачава њен фолклорни корен, док у хармонској вертикали Коњовић наставља њено дојење пасажом на умањеном четворозвуку недоминантне функције. Завршна доминанта се, након почетне амбивалентности, тоникализује не само због аутентичног обрта, већ пре свега секвентног понављања раније поменуте мелодијске формуле која сада асоцира исте тритонусне и терцно колебљиве релације, али за квинту више, водећи у тонално померање ка доминантном Ха-дуру. Повратак у E-дур и плагални хармонски обрт $\text{II} < - \text{T}$ остварен је преко контрастне пролазне доје истоименог е-мола.

Пример 2 (Велика чочечка иџра, т. 2/5)

(Balet se smiruje; ђoђeci posedali po zemlji i pokretina gornjeg tela nastavljaju ples. Salte daje znak ђoђecima da joj prate pesmu)

The musical score is divided into several systems:

- System 1:** Piano accompaniment. The right hand features a melodic line with dynamics *p* and *espr.* (espressivo). The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *sempre dim. e piu tranquillo* and *poco sostenuto*. The key signature has one sharp (F#).
- System 2:** Piano accompaniment. The right hand has a melodic line with dynamics *p* and *espr.*. The left hand has a rhythmic accompaniment. Performance markings include *Adagio* and *poco sostenuto*. The key signature has one sharp (F#).
- System 3:** Vocal line for Mitke (s ђemjom) and piano accompaniment. The vocal line has dynamics *mf* and *p*. The piano accompaniment has dynamics *p* and *espr.*. The key signature has one sharp (F#). The vocal line includes the lyrics: "Za - poj mi sta - rim - sku".
- System 4:** Vocal line for Salte and piano accompaniment. The vocal line has dynamics *pp* and *p*. The piano accompaniment has dynamics *pp* and *p*. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line includes the lyrics: "Sal - ce! E - va,".

S. E - va, ka ur -

m.d.

S. - ki - nja, Mitke:(rodjeno) Sa - če, sta - ra dji - di - jo!

pp

S. za - što - inje - ješ po vru - ci

M. oh!

pp

oblice

Vlu⁵ DD² D. Vl⁶ Ilus² Vl⁶ Ilus²

na

H. Toma: *p*

Po-go-di baš u sr- ce!

ritile

II[<] T II[<] T

za - što - žnje - ješ po vru- ćit

ppp *pp*

VII¹ DD² D VII¹

na?

mf f *p*

DD² D CVI[<]

The musical score consists of four systems. The first system shows a vocal line (Soprano) with lyrics "A - man, E - va, E -" and a piano accompaniment. The piano part includes dynamics *mf* and *espr.*, and a figured bass line with Roman numerals: (H) I, (VI) C², (C) B², II, I, II, I. The second system continues the vocal line with lyrics "va ka - ur - ki - nja!" and features a more active piano accompaniment with triplets and dynamics *mf*. The third system introduces a new vocal line with lyrics "A - fe - rim Sal - ce! A - fe - rim!" and includes performance instructions like *molto espr.*, *mitke: (juo tako)*, *lunga*, and *molto ritenuo*. The piano accompaniment in this system includes *pp* and *Cori* markings. The fourth system shows a continuation of the piano accompaniment with *ppp* dynamics and a complex rhythmic pattern.

3. ЗАКЉУЧАК

У датом разматрању и свеукупном контексту значајно је указати на став музиколога Соње Маринковић да је у дефинисању проблема националног стила „прецизније говорити о регионалним особеностима фолклора..., него о некаквим општим националним карактеристикама” (Маринковић, 1997: 88). Тумачење добија на снази не само кроз сагледавање ауторског стила у описаним карактеристикама претходних песама, већ и композиторовог промишљеног коришћења записа из збирке В. Ђорђевића, са прецизним избором песама са припадношћу регионалном простору јужне Србије, не губећи из вида песме из Станковићеве *Кошћане*. Одмах по завршетку *Еве кауркиње* чочеци крећу у игру, док се у оркестру развија обрада низа игара и песама из збирке Владимира Ђорђевића, као и других народних мелодија, до сада неутврђеног порекла, могуће оригиналне композиторове инспирације.

Коњовићева *Кошћана* је „велика народна опера чврсто повезана са традицијом и дубоко прожета пулсацијом духа народне културе, хорских и инструменталних жанрова песме и игре као репрезентата раскошне фолклорне слике поднебља јужне Србије” (упор. Миленковић: 2017: 157). У том погледу, *Велика чочечка игра* свакако припада најјуспелијим и најсјајнијим страницама националне историје сценске музике, пониклим на Мокрањчевим темељима. Она је, такође, уверљив доказ Коњовићевог истанчаног, врхунског музичко-драматуршког дара и осећаја за пулс сопственог, модерног уметничког доба.

Литература

- Девећ, Драгослав. 1997. Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама. У Мишко Шуваковић (уред.), *Изузетности и сајоситојање: V међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*, Београд: Факултет музичке уметности, 216–244.
- Ђорђевић, Р. Владимир (скупио). 1928. *Српске народне мелодије (Јужна Србија)*. Скопље.
- Коњовић, Петар. 1965. *Оiledи о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Мазель, Лео Абрамович. 1972. *Проблеми класической iармонии*. Москва: Музыка.
- Маринковић, Соња. 1997. Романтичарски национални стил – вид ексклузивитета или коегзистенције?. У: Мишко Шуваковић (уред.). *Изузетности и сајоситојање: V међународни симпозијум Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 87–93.
- Milenković S. Marko. 2017. Umetnička stilizacija *Velike čoččke igre* u muzičkoj drami *Koštana* Petra Konjovića, U: Nataša Nagorni Petrov (urednik). Međunarodni naučni skup *Balkan Art Forum*, Niš: Fakultet umetnosti, 145–159.

- Милојевић, Милоје. 1933. Три опере Петра Коњовића. У: Музичке студије и чланци: друга књига. Београд: Издавачка књижница Геце Кона, 56–78.
- Мокрањац, Стеван Стојановић, Бушетић, Тодор. 1902. *Српске народне њесме и ипре: с мелодијама из Левча*, Београд: Српска краљевска академија.
- Mosusova, Nadežda. 1971. О Koštani Petra Konjovića. У: Tuksar, Stanislav (urednik). *Arti musices 2*. Zagreb: Muzikološki zavod Muzičke akademije, 153–166.
- Мосусова, Надежда. 2002. Кореспонденција између Петра Коњовића (1883–1970) и Здењека Халабале (1899–1962). *Музикологија. Часопис музиколошкој инститиуија Српске академије наука и уметности 2*, 57–105.
- Peričić, Vlastimir. 1969. *Muzički stvaraoци u Srbiji*. Beograd: Prosveta.
- Стефановић, Ана. 1997. Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевића, У: Властимир Перичић (уред.), *IV међународни симпозијум, Фолклор – музика – дело*. Београд: Факултет музичке уметности, 349–376.
- Стојановић, Данијела. 2013. Принципи организације фолклорног материјала на примеру *Ad libitum С. Стојкова*. У: Соња Маринковић и Санда Додик (Ур.) Зборник радова са међународног научног скупа *Владо Милошевић: етномузиколој, композицијор и његајој, Традиција као инспирација* (325–336). Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Стојановић, Данијела. 2014. Композиција *Селска свиџа С. Стојкова* као стваралачки продукт народног двогласног певања. У: Соња Маринковић, Санда Додик и Ана Петров (Ур.) Зборник радова са међународног научног скупа *Владо Милошевић: етномузиколој, композицијор и његајој, Традиција као инспирација* (210–218). Бања Лука: Академија уметности Универзитета у Бањој Луци, Академија наука и уметности Републике Српске, Музиколошко друштво Републике Српске.
- Стојановић, Данијела. 2015. Ауторски третман фолклорног материјала у композицији *Ракаш-ка* Стојана Стојкова. У: Сања Пајић и Валерија Каначки (Ур.) IX Међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност, Уметничко наслеђе и рај & Музика и медији*, (357–363). Крагујевац: ФИЛУМ.
- Томашевић, Катарина. 2003. Српска музика на раскршћу Истока и Запада? О дијалогу традиционалног и модерног у српској музици између два светска рата. Београд: Факултет музичке уметности. Докторска дисертација одбрањена 19. јануара 2004. године.
- Tomašević, Katarina. 2014. Imagining the Homeland: The Shifting Borders of Petar Konjović's Yugoslavisms", in: *Serbian Music: Yugoslav Contexts*. Eds. Melita Milin and Jim Samson, Institute of Musicology SASA, Belgrade.

PhD Marko S. Milenković

THE ARTISTIC STYLIZATION OF *THE GREAT DANCE OF ČOČEK* IN THE INTERPRETATION OF THE MELODIES *OJ DEVOJKO MALA* AND *EVA KAURKINJA* IN MUSICAL DRAMA *KOŠTANA* BY PETAR KONJOVIĆ

Summary

The paper represents a kind of complement to the previous paper rounding up the corpus of folklore melodies that the composer has interpreted in a cycle of singing and playful melodies incorporated into the musical tissue of *the Great Dance of Čoček*. Konjović exploits the strong motivation segment from the melody *Donesi, more Mare* for the formation of eight stanzas of a new choir melody *Oj devojko mala*, profiling them compositionally and technically, as well as poetically, to the smallest details. Konjović rejects the original melody of the song no. 66 from the collection of Vladimir Djordjević, using the melodic-rhythmic impulses of other songs from the same collection in the artistic stylization. The focus of the paper is centered on the composer's attitude towards the text and the expressive components of the melody, harmony and rhythm that are followed in the soloist "antique" melody *Eva Kaurkinja* in comparison with the variant of the eponymous melody from the composers collection *Moja zemlja*. Additional thematic and character contrasts of the introduced songs treated in the paper enrich the diversity of the folk cycle of *the Great Dance of Čoček*, pointing to the similarity with Mokranjac's dramaturgy of the sonata cycle in the garlands and with the unequivocal impression of the organic piece wholeness of the original formal concept.

Key words: Konjović, The Great Dance of Čoček, folklore, melody, harmony, rhythm.

UDK 783.1/.9

ИСОН У ПОЈАЧКОЈ ПРАКСИ НЕКАД И САД

Мср Живан С. Поповић

zivan94-ks@live.com

Мср Лука Е. Воларевић

Основна школа „Доктор Драган Херцог”, Београд, Србија

Сажетак

Црквена богослужбена музика, има пре све свега функционални смисао, а то је приближавање химнографије ономе који учествује у богослужењу. Тако посматрајући, текст постаје примаран у односу на мелодију. Досадашња појачка пракса, показала је да се богослужбени напеви изводе на следећи начин: појац пева мелодију напева, док га други појац (или више њих), „прати“ произвољно хармонизујући напев. На тај начин се губи примарност текста и даје се подједнака важност и мелодији и њеној пратњи. Поред тоналног схватања пратње црквених напева, могуће је мелодијску линију поткрепити и модалном основом. У интерпретацији црквених напева, поред мелодије самог напева, може бити заступљен и „пратећи тон“ – „исон“. Под термином „исон“, подразумевамо један или више тонова који се наизменично смењују пратећи форму мелодије. Он представља темељ црквене мелодије. Можемо га тумачити као основни ослонац појцу при извођењу неког напева (мелодијска подлога уз помоћ које појац неће променити започету интонацију, осим ако она није мелодијски условљена).

Кључне речи: црквено појање, исон, хармонизација, модалност, химнографија, богослужење

1. УВОД

У нотним зборницима нема много писаних трагова о томе на који начин је певан пратећи глас. То је оставило на слободу црквеним појцима да „прате“ онако како они мисле да треба. То је довело до најразличитије праксе певања пратећег гласа у српском појању. Као вишегодишњи појци желели смо да испитамо могућности систематизације пратећег гласа у напевима црквених песама карловачког појања. Консултујући малобројне изворе у којима се писало о пратњи у појању, као и из разговора са неколицином професора појања и искусним појцима, дошли смо до закључка да је могуће направити неки шаблон како би могла да изгледа пратња црквених мелодија.

За примере су узети једноставнији записи из Мокрањчевог „Осмогласника“¹, осим последње стихире која је узета из „Нотног зборника“² Ненада Барачког.

1.1 О исону у византијској пракси

Од најстаријих времена, људи су придавали велики значај ритму и музици. Познато је да је музика била присутна у сваком битном тренутку човековог живота. Разне мелодије су коришћене у обредима, слављима, магијским ритуалима, као и у религијским култовима. „Писани извори, нарочито *Давидови њсалми*, говоре нам, међутим, да су и стари Јудејци волели величанствене ефекте скупогласног музицирања – пре свега једногласног, али и вишегласног, у форми примитивне полифоније, бордуна и хетерофоније што је било заједничко обележје музике свих народа старог века“.³ Хришћанство је преузело неке сегменте (читање псалма, кађење) старог јудејског синагогалног богослужења, и дало свој печат новонасталој религији. У музици православне цркве, о којој ће бити речи у овом раду, постоји развијен систем од *осам њласова* који потиче још из времена античке Грчке, а огледа се у старим модусима. Они су подељени у две групе – четири аутентична, изворна и четири плагална, изведена. Богослужбеним уставом – типиком, устањена је пракса да се сваке недеље пева одређени глас почевши од педесетнице.

Данас се црквено појање изучава искључиво у богословским школама и није предмет интересовања шире масе, те се, као такво, не учи на систематичан начин. Мали број часова појања доводи до немогућности озбиљнијег приступа самој тематици.

1.2 Исон у нашој црквеној појачкој пракси

Исон представља један или смењивање више тонова који заједно са водећом мелодијом и уз помоћ текста, чине мелодијски запис одређенијим и потпунијим. Према веровању, у црквеној пракси, певање исона симболизује присуство небеских сила анђела и арханђела. Називамо га још: бордун, лежећи тон, пратећи тон, основни тон, пратња. Исонција пружа интонативни ослонац појцу. У пратњи мелодије се користе I, II, V и VI ступањ. То представља основни модални призивак, а не хармонску пратњу. Коришћењем осталих

¹ Мокрањац, Стеван Стојановић, *Осмогласник*, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 2013

² Барачки, Ненад: *Нотни зборник српској народној црквеној појања њо карловачком њајеву*, приредила Даница Петровић, Каленић, Музиколошки институт САНУ, Матица српска, Крагујевац, 1995.

³ Плавша, Душан: *Музика – прошлост, садашњост, личности, облици*, Нота, Књажевац, 1981, стр. 22.

ступњева – III, IV, и VII, подстичу се хармонски обрасци које исонска пратња у свом изворном облику није познавала.

Он је променљив у односу на мелодију коју прати. Мелодија, дакле, одређује који ће тон пратње бити коришћен у одређеном тренутку. У данашњој појачкој пракси, исон се користи „по својој жељи и вољи исонције“ – украшавање основне мелодије, без размишљања о основним принципима пратње која је, у суштини, базична и једноставна – везано за музику источне римске цркве. Велики утицај на то имала је народна традиција новијег сеоског певања где се пратња завршава на V ступњу. Одатле и уплив различитих хармонских начина пратње у црквеној пракси. Поред поменутог новијег сеоског певања, велики утицај имала је и западноевропска музичка теорија која је дошла преко нашег првог познатог школованог композитора Корнелија Станковића (музика западне римске цркве почива на учењу поменуте музичке теорије).

У рукописима који су нама доступни, налази се мало помена о томе каква је била пратња тих мелодија. У самим нотним зборницима нигде не налазимо било какав траг о томе. Драгоцени предговори и рецензије неких зборника нам мало говоре о начину пратње, али више у апстрактном смислу, него ли у практичном и теоријском.

Како је то изгледало у периоду из којих су нам познати први српски музички рукописи, такође не можемо да тврдимо са сигурношћу. Знамо да су у појању поред певача – појединца – пјевец учествовали и хорови – лица.⁴ У једном рукопису из 14. века који се налази у Народној библиотеци у Атини, бр. 928, 170 фф, поред словенских азбучних ознака за гласове налазимо и друге старословенске ознаке које се односе на извођење литургијског појања као на пример „двојегласан“.⁵

Тихомир Остојић у предговору свог „Осмогласника“ каже: „Онда се код нас у цркви појало по старом начину, поред певница: један почиње а остали га прате или му ‘секундирају’, и то како ко уме“.⁶ Он нам сведочи о томе како је изгледала настава појања: „Наставник је певао више пута док ученици, или бар почињач и његови бољи помагачи не науче. Учење је било по слуху, само са текстом пред собом, без икаквог нотног записа, што је умногоме отежавало напредак. Улагало се много труда и времена, а успех

⁴ Стефановић, Димитрије: *Сйара српска музика*, Музиколошки институт САНУ, Београд, 1975, стр. 13.

⁵ Исто, стр. 22.

⁶ Остојић, Тихомир: *Православно српско црквено пјеније по старом карловачком напеву удесио Тихомир Остојић за мешовити и мушки лик*, приредиле Даница Петровић и Јелена Вранић, Матица српска, Нови Сад, Музиколошки институт САНУ, Београд, 2010, стр. 29.

им не беше ни близу раван“.⁷

Величајући Моркрањчев рад, Петар Коњовић нам говори како је он извршио „обраду ванредно обимне грађе, препуштене дотле непоузданој интерпретацији, често и импровизацији, произвољној и недисциплинованој, разноврсних црквених певчика“.⁸

На другом месту он закључује да се у недостатку хорова и хорске ноталне вишегласности, по српским црквама развио слободан, нефиксиран, импровизиран начин двогласности који је био невезан, на прекиде и по слуху.⁹ „Код молских или комбинованих мелодија и код оних које су имале компликованију структуру, певачи који прате највише у жељи да и сами подрже појца и певану мелодију ‘хватали су’ тонику или доминанту, чега, наравно, нису били свесни, јер их је слух упућивао на те релације и интервале; код мелодија које су изражавале јасан ‘дурски’ карактер слух их је упућивао и на природну терцу“.¹⁰

Видимо да је појање од како је почело да се изучава као предмет у богословским училиштима одражавало један специфичан вид несистематичности. Учило се без помоћи нотног текста, искључиво понављањем док се одређена песма не савлада. Први нотни зборници и јесу настајали са циљем да буду уџбеници за предмет у школама, мада је први уџбеник заправо био *Уџбеник црквеног појања* Бранка Цвејића из 1950. године,¹¹ који је код нас објављен само у фототипском издању. Он се први позабавио овом темом на једном теоријском нивоу, али ни код њега не налазимо помена о могућем исону или пратећем гласу.

Пошто је и учење саме мелодије изискивало много труда и времена, свакако да није било прилике да се на све аспекте, као што су естетски елементи, па и сама пратња, обрати довољно пажње, већ је певао како ко уме, како нас обавештава Остојић.

До данас ово питање остаје отворено и сваки појак има слободу да сам по слуху осмисли пратњу.

1.3 Хорска музика и исон

Учествујући у богослужбеном животу цркве приметили смо да у црквеном појању преовладава хорско певање. Чак и тамо где нема могућности за

⁷ Исто, стр. 29.

⁸ Коњовић, Петар: *Оледи о музици*, Српска књижевна задруга, Београд, 1965, стр. 187-188.

⁹ Исто, стр. 180.

¹⁰ Исто, стр. 181.

¹¹ Цвејић, Бранко: *Уџбеник црквеног појања и правила*, фототипско издање, Београд, 1950.

вишегласно певање, појци ипак певају по принципима западноевропске науке о хармонији. Црквена музика је првенствено била у облику монодије. То не значи да се певало потпуно унисоно.

Руководећи се тим линеарним принципом (појачким) отварамо могућност да пратња не буде као што је то најчешће случај у хорским хармонизованим партитурама од тона це у циљу склапања акорда, већ да она буде у начелу статична са променама када то изискује сама мелодија променом свог тоналног центра. Хорска пратња треба да буде другачија од појачке: мелодија условљава пратњу, не хармонија.

2. НОТНИ ЗАПИСИ

У цркви не треба певати тако да до изражаја долази глас појца.¹² У томе може да нам помогне и пратња и због тога треба тежити да она буде што једноставнија. Када посматрамо мелодију, три су основна параметра на која би требало да обратимо пажњу: почетни тон – иницијалис; доминантни тон – тон који се најчешће појављује у мелодији; и завршни тон – финалис. Тон који узимамо за пратњу може да буде статичан или променљив у зависности од сложености самог напева.¹³ Свакако те промене нису у циљу склапања акорда као што би то било при хармонизовању, већ се овде има у виду једна већа мелодијска целина којој је тај исон заправо основни тон.

Сваки напев има одређен број мелодијских целина које се „украјају“ у текст у зависности од броја речи и слогова у датој текстуалној целини.

Цео текст је знаковима интерпункције подељен на мање целине, па је тако и мелодија подељена у мање мелодијске целине (фразе, одсеке) које се уклапају (украјају) у сваку од тих текстуалних целина. Пратећи глас у том случају је неодвојив од саме мелодијске фразе. Кројење представља уклапање утврђене мелодијске целине која се мења у задату текстуалну целину.¹⁴

Најједноставнији модел може да се примени у гласовима који имају мали амбитус попут тропарских напева другог, четвртог и шестог гласа. Овде ће бити наведен пример васкршњег тропара шестог гласа Ангелскија сили. Основни тон пратње је тон еф.

¹² Hercman, Jevgenij: *Vizantijska nauka o muzici*, Clio, Beograd, 2004, str. 35.

¹³ Српско црквено појање, Нотни зборник, *Катавасије*, приредио Предраг Ђоковић, Свети архијерејски синод Српске православне цркве, Београд, 2018, стр. 9.

¹⁴ За више информација о овоме погледати магистарски рад Предрага Ђоковића: Ђоковић, Предраг: *Српско црквено појање – Теоријске основе и практична примена*, Магистарски рад одбрањен на Академији уметности у Новом Саду на музичком одсеку под менторством дрДанице Петровић, 2010, стр. 164–173.

Пример др. 1. Васкршњи тропар Ангелскија сили

ИГ - ГЕЛ - СКИ - А СЧ - ЛМ НХ ГРО - ЕКЪ
 ТРО - ЕМХ, И СТРЕ - ГС - ШТИ Ў - ЛМРТ - ЕКЪ - ША:
 И СТО - А - ШЕ МА - РИ - А КО ГРО - ЕКЪ, И ЦС - ЦИ
 ПРЕ - ЧИ - СТА - ГВ ТЪ - ДА ТРО - Е - ГВ, ПЛЪ - НИЛХ Ё - СИ АДХ
 НЕ И - СВЪ - СМЕ - СА О НЕ - ГВ, СРЪ - ТИЛХ
 Ё - СИ ДЪ - ВЪ ДЪ - РС - АИ ЖИ - КОТХ: КОС - КРЕ - СКИИ
 НХ ЛМРТ - БУХА, ГО - СПО - ДИ СЛА - ВА ТЕ - ЕКЪ.

Исон треба да буде везан за тонални центар сваког појединачног мелодијског одсека. Промена исона мора да буде истоветна са променом тоналног центра. Та промена најчешће настаје са новим мелодијским одсеком, као што видимо у наредном примеру. Из тог разлога треба обраћати пажњу на основне тонове (нарочито на иницијалис и финалис). Пример за то је тропар трећег гласа Да весељатсја небеснаја.

Пример др. 2. Тропар Да весељатсја небеснаја

Исон Фа
 ДА КЕ - СЕ - ЛАТ - СА НЕ - БЕС - НА - А,
 ДА РІ - ДС - НОТ - СА ЗЕМ - НИ - А, ІІ - КУ СО - ТЕО - РІ

Дер-жі-єс люш-ци-ю ско-є-ю Го-сподь,
 по-прі-спір-тї-ю смёрть, пір-ке-ницх
 мёрт-вых вѣсть, ѿз-чре-кз ѿ-до-кз
 ѿ-кз-ен-нѣх, ѿ-по-да-дѣ
 мї-ро-ен-кє-лї-ю мї-лость.

Поред тропара трећег гласа, следи пример четвртог стиховског (антифонског) напева. Овај напев у себи садржи два мелодијска одсека и завршни одсек. У антифонском напеву четвртог гласа први мелодијски образац се увек завршава тоном ге. Видимо да се тонални центар у том делу мелодије мења са еф на ге, што нас упућује да исон померимо за секунду навише. На тај начин ће се избећи завршетак на петом ступњу, што је свакако показатељ уплива хармонизованог певања.¹⁵

Пример др. 3. Блажена четвртог гласа, стиховски напев

Бла-же-ни мї-ло-сти-єи, ѿ-кз-тїи
 по-мї-ло-кз-ни єб-дѣх. Дре-воих
 ѿ-дѣих раз-ѿ-вѣсть ѿз-се-дѣх, дре-воих же
 крѣст-ных раз-бої-никх крїи єсе-лї-єа:

¹⁵ Досадашња пракса нам је показала да се овај део мелодије и изводи баш тако, са завршетком на петом ступњу. Многе хармонизоване варијанте овог напева имају сличан мотив који појци свесно или несвесно прихватају. Најједноставнији пример је мало *Достојно јест* од Корнелија Станковића.

Ѧхъ ѡу - бѣвъ вѣдѣхъ, зѣ - по - едѣ ѡ - кѣр - же
со - твор - ша - го, Ѧхъ же сра - спѣ - на - емъ,
Бѣ - га иѡ - по - едѣ - да та - ѡ - ца - го - са:
по - ма - ни ма ѡ - бѣ - ѡ ко цар - стѣи тво - емъ.

Први глас у српском црквеном појању јасно одражава модални карактер што видимо и у самој структури мелодије. У овом случају ће задати тоналитет Еф дур бити занемарен и мелодија ће бити посматрана по принципима основних тонова иницијалиса и финалиса. Основни тон је тон ге.¹⁶ Тон еф, који се неретко јавља у другом мелодијском одсеку је пролазни тон, и у том случају и исон може заједно са мелодијом да направи тај секундни покрет.

Пример др. 4. Блажена првог гласа, тропарски напев

Бла - же - ни ми - ло - сти - вѣи, ѡ - крѣ - ти - ти
по - ми - ло - ед - ни бѣ - дѣхъ. Спѣ - ди - ю
на - ве - де нахъ ра - ѡ - краѣхъ пѣ - ді - ма,
кре - стѡхъ же раз - боѣ - ни - на вѣ - де Хрѣ - стѡхъ вѡнь.

¹⁶ На овом месту неће бити речи о проблему тоналне основе првог гласа.



Пратња у последњем примеру, литијској стихири на Божић, јако је занимљива и знатно комплекснија у односу на претходне. Одликује је знатно држе смењивање тонова ге, де и а, уз централни фрагмент у којем је присутно унисоно појање исонције и појца. Ово је одличан пример за промену исона по законима које условљавају мелодија и текст. Пети самогласни напев иначе је један од најкомплекснијих напева када је у питању мелодијска структура.

Пример бр. 5. Литијска стихира на Божић

РЕФЕРЕНЦЕ

- Барачки, Ненад. 1995. *Нотни зборник српској народној црквеној њојања њо карловачком најеву*. (Ур. Д. Петровић) Крагујевац: Каленић, Музиколошки институт САНУ, Матица српска.
- Ђоковић, Предраг. 2010. *Српско црквено њојање – Теоријске основе и ѡрактична ѡримена*. Нови Сад: Академија уметности. Неодјављен магистарски рад.
- Ђоковић, Предраг (ур). 2018. Српско црквено појање, Нотни зборник, *Кашавасије. Беоѡраг*: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Коњовић, Петар. 1965. *Ољеди о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Мокрањац, Стеван Стојановић. 2013. *Осмољасник*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве.
- Остојић, Тихомир. 2010. *Православно српско црквено ѡјеније ѡо сѡаром карловачком најеву удесио Тихомир Остојојић за мешовићи и мушки лик*, (Ур. Д. Петровић и Ј. Вранић). Нови Сад: Матица српска. Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Плавша, Душан. 1981. *Музика – прошлост, садашњост, личности, облици*, Књажевац: Нота.
- Стефановић, Димитрије. 1975. *Сѡара српска музика. Беоѡраг*: Музиколошки институт САНУ.
- Нерсман, Јевгениј. 2004. *Vizantijska nauka o muzici*. Beograd: Clio.
- Цвејић, Бранко. 1950. *Уцђеник црквеној њојања и ѡравила. Беоѡраг*: Фототипско издање.

MA Živan S. Popović
MA Luka E. Volarević

ISON IN THE CHANTING PRACTICE THEN AND NOW

Summary

Liturgy music has a primarily functional purpose – to bring hymnography closer to those taking part in the Church service. Observed in this way, the text becomes more relevant than the melody. So far, the chant practice has shown that the liturgy chorus is performed in the following way: one choirboy sings the chant melody while another (or more of them) follow(s), harmonizing by ear. That way, equal importance is given to both the melody and the accompaniment. Apart from the tonal understanding of the Church chant accompaniment, it is possible to reinforce the main melody with a modal base. In the interpretations of Church chants, aside from the melody of the chant itself, a support tone – “ison” could be utilized as well. The term signifies one or more underlying tones alternating to fit the form of the main melody. Ison represents the foundation of Church music.

Key words: Chant, ison, harmony, modality, hymnography, liturgy.

УДК 061.5:76 Тамаринд

ТАМАРИНД, УМЕТНОСТ КРЕАТИВНЕ ДИСЦИПЛИНЕ

Др ум. Слободан Д. Радојковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности у Нишу, Србија

radojkovic.slobodan@gmail.com

Сажетак

Тамаринд институт за литографију у Албуркеркију, Нови Мексико, САД, институција је која деценијама поставља стандарде у сфери графике, односно литографије. Термин *Тамаринд начин* представља читав низ систематизованих активности у Институту, приступ заснован на перфекцији и креативној дисциплини. У овој години, када се обележава 60 лета од његовог оснивања, указана прилика да пренесем своја искуства стечена на овом месту пружиће стручној јавности могућност увида у један другачији приступ медију графике од уобичајеног. Могућност рада у Тамаринд институту истински је изазов за сваког професионалца, а прилика за сусрет са овом средином несумњиво може допринети стицању нових сазнања о техничко-технолошким аспектима литографије и редефинисању властитих ставова.

Кључне речи: Тамаринд, уметност, литографија, алграфија, дисциплина, традиција

1. ДРУШТВО И ОДНОС ПРЕМА КУЛТУРИ

Потреба уметника да ствара неисцрпна је. Она истиче креативне и интелектуалне црте личности и део је богатог мозаика састављеног од мноштва аутентичних гестова. Ликовно дело тако оцртава непоновљиви траг у времену и документује чињеницу о постојању ствараоца.

Развојни пут једног друштва условљен је глобалним цивилизацијским токовима, али и његовом свешћу о потреби да напредује, те напорима које чини у том смислу. Образовање је од пресудног значаја на том путу. Оно је предуслов за опстанак или претпоставка интелектуалне виталности друштва. Уколико на уму имамо однос према култури и уметности, он умногоме открива карактер заједнице. Такође, капацитет да се схвати значај културе и смисао уметности указује на духовно стање колектива. Неговање свеукупног уметничког деловања, однос према појединцу и правилно валоризовање његових постигнућа, коначно, развој уметничког подмлатка, мерљиве су

категорије. Оне су у друштвима са развијеном свешћу о важности културе и уметности засноване на провереним вредностима.

Перцепција културе, свест о уметничком деловању и властитом месту на глобалном уметничком простору формира се у средини из које потичемо, у којој живимо и у којој се образујемо. Високообразовне установе, уметнички и историјски институти, музеји и галерије своју виталност исказују кроз неговање истинских вредности и тиме доприносе формирању личности уметника. И креативни центри и радионице такође имају важну функцију у том смислу. Окупљања ствараоца на оваквим местима подстичу на трагање за новим и другачијим. Ту се уважава њихов уметнички став и осветљава стваралачки пут, али се и формира ликовно образована публика. У том смислу, професионална и струковна удружења на овим просторима (УЛУС, ЛАДА, Галерија Графички колектив...) деценијама окупљају уметнике свих генерација, и настоје да негују и одрже високе стваралачке критеријуме.

Уколико желимо да истакнемо ликовну уметност, као несумњиво мисаону и стваралачку делатност, те да начинимо некакав осврт на властито окружење у овом тренутку, сматрам да се може говорити о „тврдоглавом“ настојању бројних појединаца да опстану током протеклих турбулентних деценија. Упркос често присутном неразумевању средине за одабрани животни пут, уметнике различитих генерација и данас води потреба да делима обележе време својег постојања. Ретко су уживали неседичну подршку институција и система, а још теже били схваћени од средине у којој су стварали. Свест друштва о значају културе и уметности, вредности бројних стваралаца који јој припадају и оригиналности њиховог дела тешко се и споро мења. Због тога сваки став о култури и уметности као мање важним сегментима друштва може имати погубне последице за духовно стање сваке нације и значити њено тихо гашење.

2. ГРАФИКА И ЊЕНА ПОЗИЦИЈА

Глобална информисаност и отвореност појединца, реалност ширења и прихватања утицаја, резултирала је дрисањем јасних граница између различитих медија. Самим тим, и интердисциплинарни приступ креативном процесу нова је реалност. Разматрање актуелне позиције графике, под којом се подразумева читав низ техника и методичан след радњи, само потврђује чињеницу да је она неодојива од сликарства, вајарства или нових – проширених медија.

Графика захтева потпуну посвећеност стваралачком поступку, јасну идеју, подразумева уметничко суверено владање техником и доследност у реализацији. Систематичност у широком пољу технологије, на којој се базирају бројни технички приступи, неопходан је услов за бављење графиком. След техничко-технолошких корака (избор технике, комплетирање потребног материјала и алата, припрема матрице, план примене одређених мануелних и хемијских поступака...) непосредно зависи од намере аутора. Поменуте особине негују се током студија на уметничким факултетима и академијама и бивају афирмисане кроз бројна дела током година уметничке праксе.



Slika 1 (levo). Jon Swindler, *“The Unfortunate Nature of Lithography #5”*,
Литографија на Козо папиру (инсталација); (182.9x91.4cm)
Barbara Davis Gallery, Houston, 2012.

Slika 2 (desno). Carlos Zerpabzueta, *“Cordigo de Macas”*
Штампа акрилном бојом на фолији од полиестера,
Anya Tish Gallery, Houston, 2012.

Реалност на којој се графика базира данас јесу нове техничко-технолошке могућности у реализацији сликовне форме, другачији приступ штампи и могућност смелог комбиновања са нпр. дигиталним техникама. Свакако, ово је утицало на померање устаљеног схватања графичког листа. Папир више није искључиви носилац готове слике и не сматра се јединим материјалом по којем се отискује начињени траг са матрице. Могућност дигиталне штампе на стандардном графичком папиру, или комбиновање са сликом изведеном на квалитетној пластичној фолији омогућава бројне комбинације у процесу ка коначној реализацији идеје. Графички папир се може сећи до атипичног формата, пресавијати, и тако обликован испунити ликовним садржајем. Он бива третиран као објекат, често излази у простор постајући тако сегмент комплексне уметничке инсталације.

Несумњиво је да знање и вештина у мануелној припреми матрице, у извођењу форме са које ће се слика отиснути, коначно, однос према готовом отиску чине суштину креативног деловања у графици. Ипак, својом отвореношћу и комбиновањем са компатибилним техничко-технолошким иновативним приступима, уметност графике се неумитно мења. Она тако добија атрибуте савременог средства ликовног изражавања, блиског ствараоцу данашњице.

3. ТАМАРИНД ИСКУСТВО

Графика успешно повезује ствараоце образоване на различитим школама и са свих меридијана. Сусрет са креативним богатством нове средине, различитост, као и могућност рада у другачијим техничким условима, за уметника је увек веома корисно искуство. Руководећи се жељом да и сам начиним значајан помак у властитом образовању, заокружим знања о литографском поступку и осетим финесе ове племените графичке технике, одважио сам се и 2018. године конкурисао за четворонедељни радни боравак у Тамаринд институту за литографију у Албукеркију. Боравак и рад у овом институту за мене је значио прилику да представим своју поетику, али и да се сусретнем, прихватим и у непосредном раду применим високе стандарде литографског поступка. Заједно са још шесторо уметника из Канаде, Бразила, Велике Британије, Аргентине и САД, током јула 2018. учествовао сам у четворонедељној *Лейншој радионици литографије на алуминијумским њлочама* – познатој још и као *алџрафија*.



Slika 3. Тамаринд институт (фото: С. Радојковић)

Тамаринд институт за литографију (*Tamarind Institute of Lithography, University of New Mexico, Albuquerque, New Mexico*), као део Универзитета Нови Мексико (УНМ), САД, едукативни је центар и средина у којој се негује ова графичка техника. Својом богатом традицијом и квалитетом едукације, ужива посебан углед међу графичким центрима у свету. Ова институција заузима престижно место због идеја и принципа на којима је заснована, професионализма, промишљене политике пословања, изузетно строгих критеријума избора едукатора и сарадника, те успона који траје деценијама. У практичном смислу, под овим се подразумева несумњиви ликовни, односно естетски ниво изведеног отиска, као и инсистирање на високим стандардима у хемијском поступку, те мануелном односу према материјалима са којима се ради.

Тамаринд институт је основан 1960. године у Лос Анђелесу, са идејом да, у годинама када у САД графика није сматрана уметничким поступком вредним пажње, подстакне ствараоце да јој се посвете и допринесу њеној реafirмацији. Знатан број америчких уметника подржао је својим

ангажовањем активности Института. Никола Лопез (Nicola López), Клинтон Адамс (Clinton Adams), Џим Дајн (Jim Dine), Мацуми Канемицу (Matsumi Kanemitsu), Џејмс Мекгарел (James McGarrell), Алфредо Кастанеда (Alfredo Castañeda), Метју Шлиан (Matthew Shlian) допринели су да се јавност пробуди, те да јој се предочи значај литографије и осветли природа дела насталог у овом графичком медију.



Slika 4. Метју Шлиан (Matthew Shlian), *Unholy 85 (Go Down Moses/There's Fire in the Woods)*, 2017.

Тродимензионална колажна инсталација,
литографија / четири боје, 101x122cm,
Галерија Тамаринд института

Пресељене у Албукерки 1970. године представљало је значајну промену, првенствено због одезбеђивања финансијске стабилности института. Успостављена је сарадња са УНМ у оквиру које Тамаринд институт делује као наставна база универзитета. Зграда, која је пројектована наменски,

у складу је са практичним захтевима професионалног центра за графику – литографију. Креативно осмишљена архитектонска целина сведочи о исказаној пажњи пројектанта да сваки просторни сегмент има намени адекватну квадратуру и позицију у оквиру зграде. Функционалност и техничка опремљеност радионице са осам литографских преса, лабораторијом и комором за реализовање фото-поступка у литографији, магацинима са свим неопходним хемијским растворима, умногоне олакшава рад и креативни процес. Обиље квалитетне литографске боје свих нијанси пружа ствараоцу широке могућности за колористичка решења. Коначно, просторија у којој су чува сав на светском тржишту доступан графички папир за штампу (*Arches, Bodelian, Gasenshi, Kitakata, Kinwashi, Mulberry, Inomachi Nacre, Pescia, Okawara, Rives BFK, Sekishu, Thai Kozo, Yamato, Zerkall Ingres...*) заокружује инфраструктуру ове институције. Ствараоци који су у прилици да користе ове ресурсе свакако се могу осећати привилегованим што на располагању имају радно окружење и материјале по највишим стандардима.



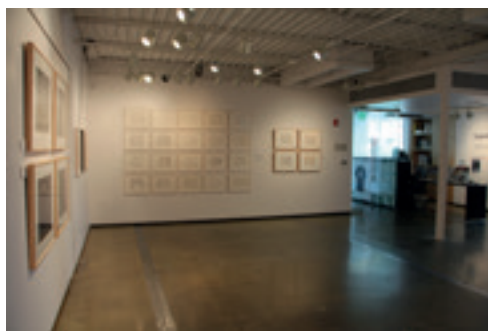
Слика 5. Део литографске радионице Тамаринд института
(фото: С. Радојковић)

Засебним атељеом и апартманом за гостујућег уметника заокружен је концепт института у којем се преко целе године студира, изводи и негује литографија. Заправо, паралелно се у радионицама одвијају активности талентованих студената и значајних стваралаца из целог света.

Свакако, највећа вредност Тамаринд института јесу запослени који свој однос према програму активности, струци и литографији, којој је све подређено, исказују у сваком тренутку. Брендон Ган, предавач на УНМ и директор едукације у институту, са звањем *масџер њринџер*, ерудита је и особа несумњивих методолошких квалитета. Својим креативно осмишљеним предавањима, практичном демонстрацијом фаза реализације и детаљним појашњењима тајни литографије, Ган доприноси угледу институције којој је посвећен и потврђује политику пажљивог одабира предавача. Потпуним владањем техником и истанчаним осећајем за квалитет, он на сугестиван али одмерен начин са сваким од уметника успоставља директан и суштински однос. Активност института условљена је прецизним програмом едукације која је у сваком тренутку потпомогнута двојицом асистената са завршеним тренинг-програмом за професионалне мајсторе штампе. Таква организација омогућава ефикасно искоришћено време и предуслов је за постизање максималних резултата. Свакако, комуникација заснована на колегијалности, међусобном уважавању властитих поетика и потреби за темељним разјашњењима одређених фаза рада – од пресудног је значаја за исход процеса едукације.

Идеје оснивача Тамаринд института Џун Вејн (*June Wayne*) о очувању уметничке литографије у САД и потреби обуке професионалних штампара – литографа, током њеног руковођења у периоду од 1960. до 1970. године, као и њеног наследника, Клинтона Адамса (*Clinton Adams*), који је руководио Институтом у периоду 1971–1985, успешно су реализоване и у годинама које су долазиле. Мерџори Девон (*Marjorie Devon*) водила је институт од 1985. до 2015. године, у периоду током којег су активности институције проширене и на едукацију бројних стваралаца из иностранства, а име самог центра постало добро познато у професионалним уметничким круговима. Активности су проширене и на вишенедељне курсеве литографије, као и реализовање међународних пројеката са другим земљама. Паралелно са сталном активношћу у пољу литографије, истраживања и осавремењивања поступка, институт је развио властити однос према свим сегментима ове графичке технике, данас добро познатим као „Тамаринд начин“ – *Tamarind way*. Илуструјући ову чињеницу, у Албукеркију се често истиче како је

током последње две деценије, под утицајем и уз савете Тамаринд института, отворено неколико литографских студија и едукативних центара: у Хонг Конгу (*Hong Kong Open Printshop; YungSau-Mui*), Јужноафричкој Републици (*The Artists' Press White River, South Africa; Mark Attwood*), САД (*High Point Center for Printmaking, Minneapolis*) и Немачкој (*Keystone Editions, Berlin, Germany; Sarah Dudley and Ulrich Kühle*)¹. Свакако, и актуелна прва дама института, Дајана Гастон, својом дискретном појавом али јасним концептом у раду шири креативни процес потекао у Тамаринд институту.



Slika 6 (levo). Део колекције графика (фото: С. Радојковић)
Slika 7 (desno). Галерија Тамаринд института (фото: С. Радојковић)

Несумњиво је да посебан сегмент ове угледне институције представља пребогата колекција литографија насталих у Тамаринду од оснивања. Уз напомену да је приступ простору намењеном за чување ове колекције дозвољен само особљу, треба истаћи да интензивна активност галерије омогућава правовремени и темељит увид у њену разноврсност и квалитет. Галеријски простор прикладне квадратуре, складно је уклопљен у ентеријер објекта. Поставке литографија, ствараних током деценија истраживања и креативног деловања, пружају могућност да се начини пресек продукције и констатује сав технички и креативни потенцијал овог места. Динамичан програм галерије подразумева излагање графичких листова из поменуте колекције, али и из збирки сродних институција.

Систематизована знања која поседује и искуства која нуди Тамаринд институт потврда су његовог угледа. У граду који на мапи САД не представља значајно културно средиште, Тамаринд је место у којем се реч литографија изговора са посебним поштовањем и пише великим словима. Подједнака

¹ Прилози: <https://vimeo.com/showcase/5584949>

пажња посвећује се и студентима, полазницима курсева, афирмисаним ствараоцима или провереним мајсторима литографије. Овај институт је пример исказане потребе једне заједнице за уметношћу, те способности да подржи и окупи квалитетне ствараоце и изнедри врхунска графичка дела. Стога су боравак у Албукеркију и реализоване активности током месец дана интензивног програма едукације представљале изузетно професионално искуство.

ЛИТЕРАТУРА

Штампане монографске публикациије

Davon, Marjorie; Lagattuta, Bill; Hamon, Rodney. 2008. *Tamarind Techniques for Fine Art Lithography*. New York: Abrams, Tamarind Institute, College of Fine Arts, University of New Mexico.

Institute, Tamarind. 1999. *Aluminum plate Lithography, A Manual*, University of New Mexico.

Прилог са интернета

Feinstein, O. & Zerpabzueta, C. Anya Tish Gallery, Exhibitions. Доступно на: <http://anyatishgallery.com/content/orna-feinstein-%E2%80%A2-carlos-zerpabzueta> [17. 02. 2020].

Shlian, M. Tamarind Institute, Artist. Доступно на: <https://tamarind.unm.edu/artist/matthew-shlian/> [15. 02. 2020].

Shlian, M. Tamarind Institute, Artist. Доступно на: <https://tamarind.unm.edu/product/unholy-85-go-down-moses-theres-fire-in-the-woods/> [19. 02. 2020].

Swindler, J. Barbara Davis Gallery, Past. Доступно на: <http://www.barbaradavisgallery.com/jon-swindler.html> [17. 02. 2020].

DA Slobodan Radojković

TAMARIND, ART OF CREATIVE DISCIPLINE

Summary

Tamarind Institute of Lithography in Albuquerque, New Mexico, US, is an institution that is for decades setting printmaking standards in lithography. Phrase “Tamarind Way” represents whole series of systematized institute activities, an approach based on pure perfection and creative discipline. This year, when 60 years of its existence is being celebrated, I have been given the opportunity to convey the experience I have gained during my stay at Tamarind Institute. To professional audience, it will hopefully give an insight into a different approach to graphics and printmaking medium. Working at Tamarind Institute is a truly challenging task for every professional, and it can surely contribute to acquiring new knowledge and experience in technological aspects of lithography and redefining ones own attitude towards it.

Key words: Tamarind, art, lithography, algraphy, discipline, tradition.

УДК 159.95/.953-053.4

СИМБОЛИ НА ЛИКОВНИМ РАДОВИМА ДЕЦЕ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА

Др ум. Бојана Николић

Висока школа струковних студија за образовање васпитача,

Пирот, Србија

bojananikolic1215@gmail.com

Сажетак

Једна од основних карактеристика дечјих ликовних радова је чињеница да деца цртају оно што знају, а не оно што виде. Идеју о објекту, унутрашњи модел, дете сматра битнијим од појавне стварности. Рад се бави симболима који се појављују у дечјим ликовним радовима на посредан начин: кроз теме и мотиве, али и кроз формалну ликовну анализу (линија, боја, површина, облик, простор, композиција). Анализа обухвата дечје ликовне радове кроз стадијум шкрабања, предшеметски и шематски стадијум развоја.

Симбол као појавни (визуелни) знак је условљен комплексним унутрашњим бићем детета, његовим потребама и утицајем који средина (путем медија и васпитних утицаја) има на дете. Анализом спољашњих фактора који утичу на креативни израз могуће је унапредити васпитну праксу родитеља и васпитних установа. Разумевање појава и симбола у дечјим ликовним радовима је једини исправан пут за разумевање дечје личности, као и за стимулацију стваралачког изражавања и подршку креативности у раном узрасту.

Кључне речи: симболи, теме, мотиви, дечји ликовни радови, креативност.

1. ДЕЧЈЕ ЛИКОВНО СТВАРАЛАШТВО

Ликовни развој детета је веома сложен процес. Састоји се из различитих етапа (развојних фаза) чије је смењивање индивидуално и подложно утицају спољашњих фактора. Дечји цртеж се може анализирати са више аспеката: интелектуалног, емоционалног, естетског, са аспекта индивидуалне особености личности.

У фокусу рада је веза између симбола као визуелног знака и дечје подсвести, при чему је симбол схваћен као визуелни знак.

Свим симболима, па и уметничким, својствена је двострука релација: према објектима које означавају (где се разликују дискурзивне и недискурзивне категорије) и према формама психичког живота које изазивају, где се разликују денотативна (свесна и друштвена) и конотативна (мање свесна, несвесна и лична) димензија значења (Панић, 1998: 357).

Комплетно тумачење симбола би требало да обухвати све горе наведене димензије значења. С обзиром да постоји мноштво теорија значења, свака од оријентација (функционална, синтаксичка, бихевиористичка, емпиристичка, итд.) се углавном везује за одређену димензију значења која је погодна за интерпретацију са аспекта сопствених становишта. Уметнички симболи имају перцептивни карактер. За њихово представљање користимо ликовне елементе: линију, боју, површину, облик, простор, композицију. У контексту методике ликовног васпитања деце предшколског узраста, појам симбола би се могао приближити појму теме, односно мотива који се као визуелни продукт појављује на дечјим ликовним радовима. Не може се тврдити да деца у току ликовних активности свесно стварају симболе, јер деца стварају из претежно емотивних побуда. Симболи, који се у виду комбинација ликовних елемената појављују на дечјим цртежима и сликама, захватају више врста сложених психолошких функција: мисаоне процесе, осећања, имагинацију, мотивацију итд.

Тема, односно мотив у ликовном стваралаштву представља предмет мисаоне и ликовне обраде, основну јединицу анализе која служи као основа за варијације у неком ликовном делу... Тема, односно мотив са психолошког становишта представља оно што покреће на неку делатност, унутрашњи подстицај и побуду, а у ликовном стваралаштву подразумева основну идеју, подстицај, полазни садржај ликовног дела (Филиповић, 2011: 310).

Теме и мотиви су често креирани од стране одраслих (родитеља и васпитача) са намером да интензивирају мотивацију деце. Пожељно је да прате узраст, могућности, интересовања детета. Колико год тема била наметнута или слободна, конкретна или апстрактна, дечји рад увек у себи носи печат времена и лични печат детета ствараоца, иако то можда у датом тренутку није видљиво. Основна функција ликовног рада је то што се дете кроз њега изражава и комуницира, а на нама остаје да му, тумачећи његове знаке и симболе, помогнемо на путу одрастања. Вештина, односно невештина превођења апстрактног на конкретни, ликовни језик је оно што дечје ликовне радове чини изузетним, искреним, непоновљивим.

Оно што је дете ставило на хартију, дакле, састоји се од визуелних појмова који проистичу из непосредног искуства, али притом апстрактно одсликавају предмет помоћу значајних својстава облика, односа и функције. Линије које је дете пронашло

сродније су „чистим облицима” општих визуелних појмова него природном изгледу (Арнхајм, 1985: 209).

Сагледавање и анализа везе између појмовног/симболичког/апстрактног и приказивачког (језиком ликовних елемената) кроз различите фазе развоја дечјег цртежа је предмет истраживања овог рада.

Методе коришћене у изради овог рада су:

- историјска (коришћена у теоријској анализи проблема, кроз приказ и критички осврт на досадашње резултате на тему симбола у дечјим ликовним радовима);
- дескриптивна (обухвата прикупљање, анализу и одабир дечјих ликовних радова који су презентовани у раду);
- ex-post-facto експеримент (истраживање које се креће од последице ка узроку, од ликовног продукта до личности детета, од спољашњег стимулуса ка унутарњем импулсу, без паралелних група).

1.1. Симболи на дечјим ликовним радовима у стадијуму шкрабања

Различита периодизација и различито именовање фаза развоја дечјег цртежа од стране различитих истраживача (Лике, Ловенфелд, Карлаварис, Панић, Филиповић) који су се бавили проблематиком развоја дечјег ликовног израза само указује на немогућност уопштавања ритма развоја визуелног језика код деце. Свако дете је индивидуа и има сасвим лични темпо развоја. Две крајности представљају ликовно надарена деца, код којих се развојне фазе смењују великом брзином, и деца са сметњама у развоју, код којих периоди смене фаза трају дуго, са могућношћу регресије у претходну фазу. Ипак, поред различитости у поделама на стадијуме и у периодизацијама, њихова употреба у науци и пракси олакшава комуникацију и проучавање.

Период шкрабања оквирно обухвата узраст од 2 до 4 године. То је период откривања сопственог тела у интеракцији са материјом. Сасвим случајно, истражујући свет око себе, дете открива да одређени материјали остављају траг по адекватној подлози. Материјали које дете бира да би се ликовно изразило не морају бити сврстани у ликовне материјале (у традиционалном слислу речи: оловка, угљен, пастел). Дете узраста од две до четири године црта спонтано, без намере да нешто доследно представи, па своја прва дела може остварити и без употребе традиционалних ликовних средстава, на пример мокрим прстом на сувој подлози. Спонтана игра остављања трага

стопала у песку је такође несвесни покушај ликовног израза. Дрвце којим дете шара по песку или снегу исто спада у један од његових првих ликовних радова. Игра ликовним и неликовним материјалима у овом периоду развоја детета јесте сама себи циљ. Дете нема намеру, ни моторичку способност да репродукује видљиву стварност, већ путем чистих линија и боја открива свој свет. Анализа ликовних радова деце у фази шарања била би формално-ликовна, као кад анализирамо дела апстрактне уметности.

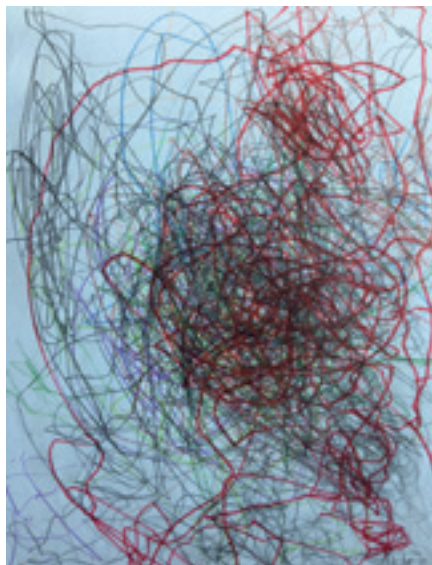
Дете најчешће помера руку напред-назад и тако настају таласасте жврљотине. Оно је донекле изненађено овом „креацијом“, што нам указује да цртеж није настао намерно, али веждом стиче довољно контроле да овај ефекат изазове намерно и у стању је да своје жврљотине смести унутар ивица папира. Касније, широки замаси целом руком омогућавају већу контролу подлактице, а на крају покрети прстију постају вољни и прецизни (Кокс, 2000: 25).

Фаза шкрабања се може поделити на подфазе:

- а) неконтролисано шкрабање
- б) контролисано шкрабање
- в) именоване шкработина.

Неконтролисано шкрабање представља случајне трагове материјалом за цртање по папиру. Унутрашњу логику композиције је могуће сагледати кроз ритам и карактер линије. Линије могу бити различитих вредности: титрајне, ударне, у виду снопова. Приказани цртеж (слика број 1) изведен је комбинацијом графитне оловке и фломастера. Креатор овог цртежа донекле влада покретима подлактице, што можемо закључити на основу различите густине линија које употребљава и очигледном кружном композицијом рада у којој, својим интензитетом и бојом, доминира централни сноп. Линије у другом плану папира још увек прелазе ван формата подлоге за цртање. Избор коришћених боја је насумичан, што одговара узрасту детета. Контролисано шкрабање подразумева освешћивање тренутка повезаности покрета детета са резултатом трага по подлози. На Слици број 2 својом величином и бојом доминира љубичаста површина. Линије су титрајног карактера и у виду снопова. Цртеж је изведен фломастером, а избор боја одговара преференцији интензивних и јаких боја, карактеристичној за децу предшколског узраста уопште. Именоване шкработина

представља најнапреднију подфазу у оквиру фазе шкрабања. То је тренутак када дете са кинестетичког прелази на имагинативно мишљење. Дете жели да да смисао ономе што је нацртало, иако то што је нацртано на папиру не изгледа као предмет о коме се ради. Неретко се дешава и да деца на питање да именују свој рад сваки пут дају другачији одговор. Један круг може представљати сунце, хоботницу, маму, најбољег друга итд. Слика број 3 носи назив „Цветна ливада”, а изведена је у техници водених боја. Асоцијативност и симболика употребљених боја оправдавају њен назив.



Слика 1. Неконтролисано шкрабање, „Цвет”, цртеж детета узраста 2,5 године



Слика 2. Контролисано шкрабање, „Пролеће у мом граду”, цртеж детета узраста 3 године



Слика 3. Именовање шкработина, „Цветна ливада”,
цртеж детета узраста 4 године

1.2. Символи на дечјим ликовним радовима у предшематском стадијуму

У предшематском стадијуму долази до значајних промена у дечјим ликовним радовима. Евидентна је употреба сложенијих ликовних елемената, комбинација бојених површина, потреба за приказивањем света који дете својим чулима перципира. Покрети су контролисани, а садржаји повезани са свакодневним искуством детета. Ово је почетак свесног формирања облика. У овој фази могуће је перципирати особине личности детета на основу тема, одабира мотива и анализе композиције ликовних елемената.

У овом периоду се појављује и први симбол на дечјем ликовном раду – симбол пуноглавца или главноношца. Он настаје из примордијалног симбола круга додавањем елемената линија које представљају ноге (слика 4 и 5). Дете не представља оно што види, већ оно што о објекту зна. Зато пуноглавац има вредност симбола.

Рудолф Архајм 1974. године разматрао је две врсте фигуре „пуноглавац”. Једна је класичан „пуноглавац” код кога су руке прикључене уз контуру „главе”. Евентуални, остали делови тела, такође се налазе унутар региона главе. По његовом мишљењу, у овом типу фигуре „глава” и „тело” имају заједничку границу. У другом облику регион „главе” представља само главу; „ноге” представљају неиздиференцирано тело и ноге, а руке су прикључене уз ове вертикалне линије (Архајм, према Кокс, 2000: 52).

Дакле, нека деца у оквир затворене кружне линије смештају све елементе тела, при чему су једни нацртани, присутни на цртежу, а други се „подразумевају”. Тако је дете на слици број 5 представило предимензиониране очи, уста и руке, док су остали делови тела изостављени. Пуноглавци на слици број 4 су нешто развијенији: фигуре у позадини имају све елементе тела, док фигура у првом плану има предимензионирану главу са наглашеним елементима лица. Ако упоредимо ова два цртежа која су нацртала деца календарски истог узраста, можемо закључити да су индивидуалне разлике међу децом веома велике и видљиве, јер свако дете на свој начин и у скаду са својом зрелошћу и способностима интерпретира мотив.

Боја се у овој фази користи експресивно и нема много везе са визуелном реалношћу.

Дете је егоцентрично, најпре представља себе, композицију цртежа насељавају чланови породице, куће, дрвеће, цвеће, превозна средства. Дете визуелно, на начин на који га доживљава, представља своје блиско окружење. По одабиру мотива, степену обраде и употребљеној боји можемо препознати карактер детета, његова интересовања и црте личности. Животиње дете представља налик човеку, у вертикалном положају, да би тек у фази шеме дете поставило животиње на четири ноге. Дрво (слика др. 5) је веома чест мотив на дечјим радовима. Његов приказ у овој фази развоја цртежа се одликује великом разноликошћу приказивања облика. Верује се да нам цртеж дрвета може помоћи у разумевању дететове личности, јер дете пројектује своју личност.

Процес рада је за дете од највећег значаја.



Слика 4. Предшематска фаза (пуноглавац-главноножац), „Моја породица”, цртеж детета узраста 4 године



Слика 5. Предшематска фаза (пуноглавац-главноножац), „Мој пријатељ”, цртеж детета узраста 5 година

1.3. Символи на дечјим ликовним радовима у стадијуму шеме

Стадијум шеме (интелектуални реализам) обухвата узраст деце од 6 до 9 година. Моторика је добро развијена, па је дете способно да у свој ликовни рад унесе више различитих детаља. Емоционални доживљај, знање, перцепција су извори из којих дете ствара. Дете и у овој фази развоја представља менталне слике, оно што о објекту зна, а не оно што види. Деца не цртају подражавајући видљиву стварност, већ на основу субјективног и сасвим личног искуства.

Дете приказује оно што је за њега субјективно важно, што га узбуђује и привлачи. То значи да се врши одређено апстраховање, а лик у извесном смислу има функцију симбола (Филиповић, 2011: 81).

У овом узрасту свако дете формира своју шему за приказивање облика, међу којима су за нашу тему битне: шема за приказивање људске фигуре, шема за приказивање простора (у плановима), шема преваљивања, рендгенски цртеж, емоционална непропорционалност и експресивност боја.

Људска фигура (слика бр. 6) представљена је са више детаља. Многи тестови личности се управо заснивају на задатку цртања људске фигуре (Гудинаф, Махвер, Копиц), при чему више представљених детаља означава боље резултате на тесту. Човек је у овој фази много комплекснији од пуноглавца: фигура има врат, косу, трепавице, прсте, израз лица, детаље одеће и накита (код девојчица), карактеристике пола и занимања. Приказивање покрета у овој фази је још увек доста грубо, па фигуре изгледају као залеђене. Код ликовно даровите деце могуће је препознати емоцију на лицу и телу, потез је лаган, наслућује се перспектива и назнака покрета, у неким случајевима (даровита деца) су присутна и скраћења.



Слика 6. Стадијум шеме (приказ људске фигуре), „Моја продица”, цртеж детета узраста 6 година

За разлику од претходне фазе, где је простор расут и неодређен, у фази шеме дете приказује простор најчешће у плановима (при чему предмете који су даље од првог плана приказује у редовима изнад првог појаса цртежа, као на египатским фризовима). Појава преваљивања (рефлексна слика, слика бр. 7) је типичан начин решавања проблема простора настала као резултат непознавања правила перспективе. Дете меша тачке посматрања простора у жељи да сви приказани објекти буду заступљени на једној димензионалној површини папира. Транспарентност или рендгенски цртеж (слика 8) нам омогућава да сагледамо мисаоне процесе детета кроз специфично приказивање предмета као да су провидни (кроз зидове куће се види намештај). Емоционална непропорционалност (слика 6) је резултат дететове скале вредновања на емотивном нивоу: фигура особе према којој дете гаји посебно јаке емоције ће бити представљена већом од свих осталих на цртежу.



Слика 7. Стадијум шеме (рефлексна слика), „Летњи распуст”,
цртеж детета узраста 7 година



Слика 8. Стадијум шеме (транспарентност), „Моја соба”, цртеж детета узраста 6 година

Питање симболике боја на дечјим ликовним радова по својој опширности и комплексности представља тему за сасвим нови рад. Симболиком боје су се бавили многи писци, теоретичари уметности и уметници (Гете, Кандински, Кле). Као што дете ствара своју индивидуалну шему за објекте, тако је ствара и за боје. Карактеристика коришћења боје у фази шеме јесте интензиван колорит и јаки контрасти, што сведочи о интензитету доживљаја стварности кроз очи, односно душу детета. Тумачење боја на дечјим ликовним радовима је везано за симболику која се интерпретира на различите начине, зависно од учења и контекста. Неопходно је упозорити на опасност робовања предрасудама, од којих је једна везана за доминацију црне и тамних боја на дечјим ликовним радовима. Наиме, тамне боје се често везују за депресивна и мрачна расположења, што у тумачењу дечјих ликовних радова не мора да буде случај. Дете често из интензивне жеље да нешто истакне (експресивно представи) прибегава употреби оних боја које остављају најјачи траг. У процесу психолошке анализе профила детета увек треба имати у виду цео циклус дечјег ликовног израза, јер се на основу

једног рада не може доћи до закључка. Ако превазиђемо још једну предрасуду: о преференцији плаве боје код дечака, а црвене и розе код девојчица, заступљеност и значење боја на дечјим ликовним радовима можемо тумачити на прави начин. У пракси, боје описују емоционални живот детета. Црна се у негативном контексту везује за тугу и страх, а у позитивном за рационалност и потребу за контролом. Црвена боја представља енергију ватре и самоувереност, плава асоцира на смиреност, уравнотеженост. Зелена указује на склоност ка потискивању емоција, али и на хармонију и зрелост. Претерана употреба браон боје указује на значај хигијене за особу која црта, док жута симболизује радозналост и топлоту. Отворено и живо дете ће користити топле и живе боје, док ће нежно и мирно дете бирати хладне боје. Свако тумачење боја на дечјим ликовним радовима је релативно, јер свако дете има своју индивидуалну шему боја коју користи.

Треба напоменути да сваки покушај сврставања у искључиво један ликовни тип детета води ка погрешном вредновању и типизацији по природи слободног ликовног израза деце. Уважавање и подржавање различитости ликовног приступа и израза сваког детета води ка правилном ликовном васпитању деце.

2. ОД ЗНАКА ДО СИМБОЛА

Један од тестова који се бави мерењем креативности (заправо мерењем способности дивергентног мишљења) у узрасту од 5 до 17 година јесте Вилијамс тест (Williams, 1980). Тест је замишљен као доцртавање започетих облика. Дивергентно мишљење обухвата флуентност, флексибилност, оригиналност и елаборацију, а испитује се помоћу довршавања 12 цртежа.

Поједностављена варијанта овог теста се често изводи у предшколским установама у оквиру активности студената из предмета Методика ликовног васпитања. Деци се понуди један папир са започетим облицима, уз објашњење да је један познати уметник започео своје ремек-дело, па је због хитног позива морао да га напусти. Задатак деце је био да једноставно заврше цртеж. Поред тога што испитује степен креативности кроз способност дивергентног размишљања, тест нам може открити много тога о дечјем унутрашњем свету кроз визуелне представе-симболе који ће се појавити на радовима. Вербални исказ детета поводом садржине цртежа по завршетку активности нам може открити додатне детаље о представљеном. При анализи радова треба имати на уму да, уколико изостане мотивација за овај задатак, деца буду склона преузимању туђих решења.

Тест чији су резултати интерпретирани рађен је у оквиру вежби из предмета Методика ликовног васпитања 2. Активност су изводили студенти, а аутори цртежа су била деца припремне предшколске групе. Настали цртежи су подељени у две групе. Прва група цртежа (слика бр. 9) представља углавном стереотипне и очекиване, блиском асоцијацијом изазаване облике чизме, ципеле, патике, отиска стопала. Најоригиналнија форма међу овом групом цртежа је онај који представља рибу, иако задата форма намеће ово решење.

Друга група радова (слика бр. 10) је успешнија: систем из угла поновљених линија добија сасвим нову форму дуге која се значењски надовезује на шематизоване мотиве људске фигуре, цвећа и облака који се тако често појављују на дечјим ликовним радовима у фази шеме. Цртеж аутомобила који прелази мост намеће се по својој самосвојности, открива снажну везаност детета за мотив (задата форма линије је прилично удаљена од форме аутомобила). Још маштовитији рад на исти задати облик јесте „Клавир”. Изненађује својом инвентивношћу и способношћу асоцијације. „Крива кућа” такође открива снажну везаност за мотив. Неуобичајена искривљеност приказаног објекта показује развијену машту.

Симболи који се појављују на овим радовима кад је тема слободна опет нас враћају назад на теоријски постулат: да деца на предшколском узрасту приказују на својим ликовним радовима оно што је њима интересантно.



Слика 9. Вилијамс тест, цртежи прве групе радова, стереотипна ликовна решења (активност студената у ПУ Чика Јова Змај у Пироту)



Слика 10. Вилијамс тест, цртежи друге групе радова, креативна решења (активност студената у ПУ *Чика Јова Змај* у Пироту)

3. УТИЦАЈ СПОЉАШЊИХ ФАКТОРА НА ДЕЧЈИ ЛИКОВНИ ИЗРАЗ

Масовна употреба слика путем видеа, телевизије, компјутера, телефона, фото-апарата поставља нови задатак пред ликовне педагоге: оспособити децу за критичку обраду визуелних информација. Употреба нових медија треба да постане неопходан аспект ликовног васпитања и образовања, јер деци треба предочити корисну и креативну употребу ових медија, без угрожавања њиховог ликовног развоја. Ликовно стварање деце без правог усмерења ликовног педагога ка индивидуалном приступу и самосталном решавању проблема може довести до унифицирања ликовног израза путем усвајања наметнутог визуелног језика. Утицај спољашњих визуелних стимулуса на дечји ликовни израз најочигледније се испољава кроз репродуковање ликова које деца виђају на телевизији и у видео-играма. Виртуелна стварност постаје дететова реалност у 21. веку. Са стране чисте ликовности гледано, утицај медија је негативан, јер дете

преузима већ готову шему коју понавља или варира на себи својствен начин. Сlike број 12 и 13 показују поједностављене, шематизоване, визуелно осиромашене, у смислу недостатка детаља, ликове из цртаних филмова за дечаке: у питању је поједностављена шематизована фигура робота која неодољиво регресира у пуноглавца. Слика др. 12 је богатија у ликовном смислу јер садржи елементе перспективе, иако се изражава препознатљивом правоугаоном формом игрице Мајнкрафт. Овај рад је нацртао дечак узраста од шест година. Оно што га разликује од претходно описаног јесте релативно успешан покушај коришћења перспективе који није уобичајен код деце предшколског узраста. Дакле, ликовно шематизоване видео-игрице које представљају визуелно решење одраслог уметника могу да буду подстицај деци за савладавање ликовних задатака који превазилазе њихов календарски узраст. Композиција овог рада је зрела, заснива се на принципу динамичке равнотеже, што указује на ликовно даровито дете. Деца обично слику компонују симетрично, док даровити користе динамичку равнотежу. У конкретном случају приказаног рада, већа форма дрвета на десној страни је у равнотежи са мањим обликом на левој страни папира, који постиже додатну тежину интензивном бојом и наглашеним детаљима. Цртеж није симетричан, али је уравнотежен. Описана стратегија је постигнута инстинктивно и много је софистициранија и истанчанија од коришћења симетрије.

Ако упоредимо цртеж детета са Сlike број 12 и цртеж са Сlike број 13, приметимо несумњиву разлику у броју детаља, третирању бојених површина и композицији самог дела. Цртачи оба цртежа су истог календарског узраста – имају 6 година. Слика др. 13 је компонована по принципу симетрије. Композицијом доминира један робот-победник (судећи по подигнутим рукама). Оно што представља квалитет овог рада је употреба боје. Контуре су код доминантне фигуре најпре исцртане једном бојом, а површине су попуњаване по принципу контраста. Угласти облици, присутни на обе слике, сведоче о томе да је дете овладало својим покретима и да их добро контролише.

Утицај ликова из цртаних филмова је пожељнији у односу на бојанке које се нуде деци са циљем (изговором) унапређења fine моторике. Користећи бојанке, дете није у прилици да креира, већ „бојадише” унутар унапред ограничених површина. Бојанке додатно могу обесхрабрити дете, јер је рука цртача готовог цртежа много вештија од дечје.

Бојанке штеде дете од размишљања и маштања, нудећи му готове шаблоне, који касније утичу и на индивидуални израз детета, које покушава да копира „савршене цртеже” у бојанци (Филиповић, 2011: 330).

Употребу готових шема и шаблона у ликовном васпитању деце предшколског узраста треба потпуно изоставити и заменити је отвореним приступом, где ће свако дете наћи свој сопствени и крајње лични ликовни израз.

Одрасли, у жељи да обогате дечји ликовни израз, понекад праве грешке намећући им стереотипе ликовног изражавања. Напротив: сунце не мора да буде жуто и трава не мора да буде зелена. Детету треба омогућити стваралачку и емотивну слободу да употреби боје на начин који жели и осећа. Методички неисправан, а ликовно сасвим неутемељен и непожељан васпитни утицај се креира и кроз наметање увреженог система преференције розе и црвене боје код девојчица, а плаве боје код дечака.

Схватање Добриле Беламарић (1986) да је сваки утицај одгајатеља и средине на дечји ликовни развој негативан припада радикалној струји методике ликовног васпитања код нас. Другу крајност овом схватању представља, давно превазиђени, техничко-имитативни концепт у ликовном васпитању, који се залаже за развијање спретности руке и перцепције; неговање уредности и дисциплине, без креативности и дечје самоиницијативе. Нова концепција Основа програма предшколског васпитања и образовања се такође залаже за слободу стваралачког изражавања деце, што је у тексту програма сугерисано кроз препоруке васпитачима:

Васпитач у планираним ситуацијама учења није усмерен на давање готових знања, једнообразних решења и тачних одговора, него подржава процес учења у коме деца развијају стратегије истраживања и разумевања себе и света и уче како да уче (Основе програма предшколског васпитања и образовања, 2018).

Стваралачке слободе детета да представља на властити начин оно што доживљава, замишља и машта, испитује различите начине коришћења уметничких материјала (Ibid.) јесу уважене.

Свако директно мешање одраслог у дечји стваралачки процес одражава се негативно не само на креативну већ и на личну димензију развоја детета. Цртање деци (самоиницијативно или на њихов захтев) спада у

непожељне облике утицаја, јер дете, поштујући ауторитет одраслог, понавља шему коју је одрасли понудио без икаквог самосталног опажања и откривања различитих облика. Исправљање већ нацртаних дечјих облика такође представља директан напад на дечју креативну личност јер развија неповерење детета у сопствене стваралачке потенцијале, изазива несигурност и немоћ. Инсистирање на уредности и прецизности је још један захтев који одрасли неретко имају према дечјем ликовном раду, а који такође ствара блокаду и страх деце да се слободно ликовно изразе. Мрље и флеке које су случајно настале на дечјем ликовном раду могу у ликовном смислу само да допринесу његовом богатству и квалитету.

Позитиван утицај на дечји ликовни развој би обухватао омогућавање слободе израза кроз посматрање и бележење стварности, слободно коришћење и истраживање материјала, посете галеријама и музејима, дечје радионице на отвореном, ангажовање у развоју еколошке свести.



Слика 11. „Клизаче на леду”, дете узраста 7 година



Слика 12. „Мајнкрафт”, дете узраста 7 година



Слика 13. „Роботи”, дете узраста 7 година

4. ТУМАЧЕЊЕ СИМБОЛА НА ЛИКОВНИМ РАДОВИМА ДЕЦЕ СА СМЕТЊАМА У РАЗВОЈУ – АРТ ТЕРАПИЈА

Арт терапија представља креативну употребу уметничких медија од стране пацијента/клијента као терапијског средства вербалне и невербалне, симболичке комуникације, у присуству терапеута, у заштићеној и подражавајућој терапијској средини (Миленковић, 2017: 100).

У свим врстама арт терапије, акценат је на невербалној комуникацији и својеврсном читању, тумачењу ликовног израза у циљу постизања бољитка у раду са децом и одраслима. У раду са децом арт терапија има посебну, додатну вредност, јер је ликовни израз детету ближи него вербална комуникација. Дете ће цртежом или сликом много боље изразити своје жеље, маштања, сукобе, односе у породици, однос са терапеутом. Креативни рад релаксира децу, смањује њихову анксиозност, а истовремено неприметно коригује многе психомоторне функције деце. Имајући у виду да је релативно млада дисциплина (први покушаји проучавања ликовног изражавања ментално оболелих датирају из осме деценије двадесетог века), арт терапија је нашла своју примену у дечјим болницама и клиникама, школама, вртићима и издигличким камповима. Изводи је посебно обучен психотерапеут. Постоје различита схватања о уделу психотерапије и уметности у процесу излечења, па једна група истраживача истиче улогу уметности, а друга уметнички израз схвата само као средство.

Дечји цртеж је индивидуална креација која приказује садржаје које дете свесно замишља и доживљава, али и оне несвесне садржаје које дете у себи крије и који нису очигледни, али захваљујући цртежу долазе у спољашњи свет. Анализа дечјег цртежа насталог у процесу арт терапије подразумева контекст у ком дете црта, узраст детета, квалитет потеза, одабир и начин коришћења боја и композицију ликовне целине. Контекст у ком дете црта је битан са аспекта тока поремећаја који се настоји отклонити применом терапије цртежом. С обзиром да процес терапије може трајати годинама, логично је да се у складу са развојем тока болести и цртеж детета мења. Услови у којима се терапија изводи морају бити контролисани: неопходан је адекватан простор за обављање терапије, као и искључење ометајућих фактора. Терапеут мора бити објективан, емпатичан, и мора да стекне поверење детета. Узраст детета које црта се увек узима у обзир, јер се интелектуални и емотивни узраст детета ретко поклапа са календарским у случају деце

са развојним сметњама. Потез се тумачи у складу са својим интензитетом, па лаган и бојажљив потез говори о детету које је интровертно и које има потребу за посебном пажњом. Пренаглашен потез, који понекад доводи до цепања подлоге за цртеж, карактеристичан је за агресивну и хировиту децу, док прецртавање или брисање делова цртежа упућује на страх од грешке, чији се узроци даље могу различито тумачити. Тумачење боја на дечјим ликовним радовима везано је за симболику која може бити интерпретирана на разне начине, зависно од учења и контекста. Битно је поменути предрасуде које се често јављају, а које су везане за коришћење црне и тамних боја на дечјим ликовним радовима. У жељи да се изразе јасно, интензивно и са мање напора, деца често прибегавају коришћењу тамних боја, па се њихово коришћење не мора искључиво интерпретирати као израз депресије и негативних мисли. Уопште, потребно је сагледати цео циклус дечјих радова, никада се на основу неколико радова не може доћи до исправног закључка. Код формалне анализе композиције ликовног дела разликујемо позитиван и негативан садржај. Позитиван садржај представља папир који је испуњен ликовним садржајем. Негативан садржај је други термин за празнину, бео папир који је неиспуњен или је недовољно испуњен ликовним елементима.

У терминима психотерапије, постоје два типа ликовних радова насталих током психотерапије: трансферни и проблемски (Де Зан, 2013). Трансферне слике и цртежи су они који показују емоционални однос пацијента према терапији, месту терапије или терапеуту – у њима се појављује трансфер. Проблемске слике и цртежи су они у којима се појављују проблеми због којих је пацијент упућен на психотерапију.

5. ЗАКЉУЧАК

По схватању савремене методике ликовног васпитања, комуникативна димензија дечјег ликовног рада има предност над естетском димензијом. Дакле, дечји ликовни радови не треба да теже идеалима ликовног стваралаштва одраслих у терминима естетике, већ треба да изражавају суштинско биће детета кроз мотиве, теме и симболе карактеристичне за дечји узраст. Уметничка вредност онога што је дете нацртало је мање важна од процеса настајања ликовног дела. Зато је неопходно да ликовни педагози, васпитачи и учитељи добро владају основним законитостима развоја дечје креативности. Фазе развоја дечјег цртежа нам управо помажу у процесу праћења развоја дечје интелектуалне, моторичке и емотивне зрелости. Водећи се законитостима

појављивања одређених симбола на дечјим ликовним радовима, можемо завири у скривене дубине дечје душе. Одступање од фаза развоја нам може указати на неку врсту сметње у развоју или даровитости.

Типологија фаза коју наводи Владислав Панић (према Филиповић, 2011: 55) најсликовитије описује развој симбола на дечјим радовима. У фази апстрактних слика (шкрабање) дете се изражава линијом која је израз необуздане енергије и кретања. Дете нагонски и спонтано шара, а сличности са предметним светом су случајне. У фази мутне слике (предшематска фаза), дете не црта предмет, већ своју представу о њему. Појављује се круг: фигура човека, аутопортрет, први појединачни облик који дете приказује. Веза међу облицима остварује се повезивањем линијама, што је увод у рационалну слику (фаза шеме). Настаје људска шема, кућа, дрво, цвет, фигура животиње. Дете користи композицију простора папира по шеми основне линије, приказује простор у плановима, по шеми преваљивања, користи рендгенски цртеж, покрет, репетицију, емоционалну непропорционалност. Примењујући поменуте шеме које одговарају законитостима ликовног развоја, дете и даље црта оно што зна, а не оно што види. Унутрашњи свет видљивији је од појавне стварности. Перцептивна слика настаје у тренутку кад дете достигне ниво стварне перцепције, те преноси облике видљиве стварности на папир. У овој фази велики утицај на дете има школа, која стимулише конвергентни начин размишљања, те долази до својеврсне кризе креативности. Реалној слици недостаје експресивност у изразу, а појачава се реалистично виђење предмета.

Богатство ликовних елемената, боја и линија које креирају те симболе, говори о богатству унутрашњег живота детета. Што је више симбола представљено на дечјем раду, што је веза између њих јача – духовни живот детета је богатији. Визуелни језик игра велику улогу у арт терапији. Лечење уметношћу је посебно лако применљиво у раду са децом, јер кроз цртеж лакше комуницирају представљајући мисли, осећаје и њихове релације које не могу исказати вербалним путем.

Утицај спољашњих фактора на развој дечје креативности кроз ликовност може да буде веома снажан. Масовна и неконтролисана употреба слика у савременом животу (кроз телевизију, видео, телефон, таблет) често има негативан утицај на дечју ликовност и дечји развој уопште. Уколико је визуелна писменост васпитача ниска, такви су и визуелни садржаји који се деци нуде – што може бити добра средина за развој стереотипних форми и кича. Ако се визуелним средствима располаже на прави начин (умерено и селективно), деца могу обогатити и унапредити своју спознају света.

Стално усавршавање и непрекидан рад на себи за васпитаче и ликовне педагоге је неопходан напор који морају учинити да би остварили добробит за децу. Праћење и учествовање у културном животу, познавање светских домета културе и уметности, похађање семинара, ишчитавање стручне литературе – услов су за постављање задовољавајућих темеља у области визуелних уметности за васпитаче, учитеље, наставнике, професоре. Ликовне активности не смеју остати заробљене у строгим оквирима радних соба, учионица и атељеа, деци треба створити услове да откривају себе као стваралачка бића. Уметност је моћ човека да мења устаљене моделе размишљања.

ЛИТЕРАТУРА

- Arnhamj, Rudolf. 1985. *Vizuelno mišljenje*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- De Zan, Damir. 2013. *Slika i crtež u psihoterapiji djece i obitelji*. Medicinska naklada.
- Karlavaris, Bogomil. 1986. *Metodika likovnog vaspitanja predškolske dece*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Карлаварис, Б. 2007. *Феномен гечјеј цртежа*. Нови Сад. Доступно на: (<http://ilicvojislav.com/assets/files/Fenomen%20DECIJEG%20CRTEZA%20KARLO.pdf>) [18. 12. 2019].
- Koks Morin. 2000. *Dečji crteži*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Milenković, Snežana. 2017. *Duša misli u slikama – integrativna art psihoterapija*. Beograd: Čigoja štampa
- Основе програма предшколског васпитања и образовања, Концепција Основа програма – Године узлета. Београд: Министарство просвете, науке и технолошког развоја, Доступно на: <http://www.mprn.gov.rs/wp-content/uploads/2018/09/OSNOVE-PROGRAMA.pdf> [10. 01. 2020].
- Панић, Владислав. 1998. *Речник психолоије уметничкој стваралаштва*. Београд: Завод за удбенике и наставна средства.
- Спасојевић, П. 2011-12. Ликовни тиови деце, Доступно на: http://pspasojevic.blogspot.com/2011/02/blog-post_2428.html [2. 01. 2020].
- Селаковић Кристина. 2015. *Уметничко дело у функцији подстицања развоја ликовних способности кодућеника младег школског узраста*. Универзитет у Новом Саду: Филозофски факултет. Необјављена докторска дисертација.
- Филиповић, Сања. (2011). *Методика ликовној васпитања и образовања*. Београд: Универзитет уметности и Klett.

DA Bojana Nikolić

SYMBOLS IN ARTWORKS OF PRE-SCHOOL CHILDREN

Summary

One of the basic characteristics of children's artwork is the fact that children draw what they know, not what they see. The concept of an object and its inner model a child considers more important than the real image of the object. This paper deals with symbols that appear in children's artwork in an indirect way and they are reflected by themes and motifs, as well as formal visual analysis (lines, colors, surface, shape, space, composition). This analysis involves children's artwork at a scribble stage, a pre-schematic and schematic stages of child development.

A symbol as a visual sign is conditioned by the complex inner being of a child, its needs and the influence the media and education have on the child. By analyzing the external factors that influence the creative expression, it is possible to improve the educational practice of parents and educational institutions. The awareness of motifs and symbols in children's artwork is the only correct way to understand children's personality, as well as to stimulate creative expression and support creativity at an early age.

Key words: Symbols, themes, motifs, children's artwork, creativity.

UDK 766:659.133.1

METAPHOR – THE VISUAL LANGUAGE OF POSTER ART

PhD Krasimira Borisova Drumeva

St. Cyril and St. Methodius University,

Faculty of Fine Art, Bulgaria

drumevika@abv.bg

Abstract

Since its very beginning the poster has fallen into the category of “street art”. It is an integral part of visual communication and is distinguished by its clear and vivid language. Poster artists seek images and symbols which incite new connections between viewer’s imagination and reality. This suggestive stimulation grows into a visual and intellectual play of words and images, which creates visual metaphors. And such metaphors enable the viewer to realize and comprehend new and abstract concepts.

This article studies the visual metaphor as the main means of expression in poster art. It is analysed as a specific visual language, which uses symbols, transformations, hyperbolas, analogies, colours and shapes. The objective of this study is to summarise the main approaches to presentation and impact. Based on research of practices and applications we have summarised the most frequently used methods of visual communication through metaphor in poster art.

Key words: visual communication, visual metaphor, poster symbol, associations.

In its development, poster art has undergone various processes of maturation and upheaval, rise and decline, admiration and rejection. It is inextricably bound with all conventions and style explorations in art. It is a symbiotic combination of both fine and applied arts, striving to extract the most synthetic and understandable art image. Due to the specific features of the genre, posters are always placed on the street, in public buildings and at locations with heavy flow of people. In this context, since its very emergence, it is experienced as an integral part of the visual communication in the urban environment. Utilising the maximum of its succinct language, it has always been in line with current times.

All these characteristics of the poster provide for the natural and spontaneous communication with the audience. Poster artists rely on the symbiosis of composition, colour, interconnection and symbolism to attract the attention and to provoke the emergence of **associations** and links between the depicted objects. Exactly the associations constitute the main mechanism of individual’s inner life,

which provokes creative thinking. They are interpreted as unusual and original linkage of elements, perceptions and notions by the human brain, which serves as a driver of innovations. They create a specific kind of non-verbal communication between the author and the audience.

Poster artists are constantly looking for images and symbols that awaken in the viewer new interrelations between notions and reality. After being analysed, the established concepts are combined and transformed at the level of notion and image. As a result, new images and systems are synthesized. Sometimes, unusual links are created, which turn into a precedent and become part of the so called inventive thinking [Chipev, 102]. The employed spatial, structural, narrative, semiotic, cause-and-effect relationships introduce the viewer into new spaces of a parallel spiritual reality. This associative stimulation takes the form of a visual and intellectual play of words and images, which creates **visual metaphors**. It involves a figurative application of a variety of symbols that ensure stronger emotional or artistic expression. In the context of the poster, the depicted objects acquire a metaphorical meaning. Thus, a deeper mental and emotional impact on the audience is achieved.

The visual metaphor provides the viewer with the opportunity to realize and comprehend new abstract concepts. It is a kind of cognitive and creative process that expands the scope of knowledge by creating new categories and classifications of concepts. As an art genre, the poster is used as a specific visual language based on symbols, transformations, hyperboles, analogies, colours and forms. In this sense, it constitutes a powerful tool that simulates imagination and thinking, and is a main means of expression. It employs stereotyped objects from the surrounding environment, with fixed colours, forms and qualities. The similarities and analogies between different symbols are deliberately sought, in order to associate them with the concept of the poster. Through the proper composition and visual transformation the images acquire new qualities, which cannot exist in real life. The result is a complex but exciting symbiosis of the properties of several objects, combined in a single new object, derived from association. This creative approach provides the opportunity to visualize images and situations that can hardly be explained in another way. The established mental communication with the audience relies on the perception and the intelligence of the audience. The effect of creative metaphors is contrary to people's expectations and resists the established patterns. They create unusual combinations of objects and object properties, situated in extrinsic environment, thus acquiring a new meaning. The conventional sign systems are used as something painfully familiar and stereotyped, while the creative intensity transforms them into highly impressive form of address. The universal

sign system that is generated as a result of this – **a visual code** – does not need words to be recognized by the mass audience. And the messages derived thereby become universal, regardless of language and cultural differences. The visual code is transformed into a situation in a **regional, social, political, economic, cultural context**. Identical visual metaphors are circulated in different regions of the world - Japan, Israel, Somalia, Afghanistan, Bulgaria, France, USA and so on. This global language is based on universal and non-standard meanings of the symbols. And this very feature of the poster makes it so universal in situations of non-verbal communication. The visual metaphor is used to share ideas in comprehensible ways and forms, meant to surprise, provoke the intellect, amuse and fascinate. Metaphors stimulate the audience to think out of the template and contribute to establishing the poster art as a product of creative inspiration.



Picture 1. One hour spent in reading is time stolen from Paradise.
Thomas Wharton

It should be noted the power of impact depends largely on the **visual intelligence** of the audience. This is the ability to perceive and understand the world and to fill the incomprehensible components with acquired information that has already

been analysed. The brain triggers logical and associative links in the memory in order to recreate the full cognitive picture. This is particularly necessary in order to understand visual metaphors because it suggests an acquired knowledge about the world and the relationships between objects and processes. Visual metaphors can evoke information that has been stored in the memory for a long time. They exist because of the cultural memory that they activate. A certain level of cultural knowledge is required in order to understand the various levels of symbolic meaning. Each symbol exists in terms of its specific context. Each image may be perceived in a different way, i.e. the symbol depends on the environment, and therefore some knowledge of culture semiotics is necessary to decode it properly. Of course, viewers do not consciously apply such analysis to understand the work's concept. This process is automatic and unconscious, based on the viewers' experience of life.

New visual stereotypes are created as a result of the interaction between the metaphor and the memory. Artists use them to manage the variance and diversity of expression tools. In this context, the meaning and the impact of situations implied in the depicted objects are created by the artist and the audience together.

The visual dimensions of the metaphor are seen through the prism of semiotics, rhetoric, linguistics, neurolinguistics, philosophy of mind and language, cultural anthropology and sociology. In this paper the visual metaphor is analysed as a primary tool that authors use to express their concept in poster art. It may be divided in several categories according to the way the images and symbols are applied and organized in the specific work:

- similarity of elements;
- difference or incompatibility of elements;
- transformation of elements;
- interaction between elements and context;

The creative project "I love to read" will be used to verify these approaches. The analysis and the produced collection of posters will be used to illustrate and defend the author's thesis.

As already noted, the visual metaphor in poster art utilises the multi-layered expressive power of symbols to the greatest extent. They are applied by being integrated and transformed according to similarity and analogy between the whole and the individual properties. This approach in the application of visual metaphor may be defined as interpretation of the symbols **by similarity**. The combination chosen by the author and the interaction of the elements in the poster composition is mostly symbolic, abstract or overexposed. It is not

taken from reality, but comes from the imagination. It opens the doors to a new world, where the boundaries of the possible are boldly crossed in order to free the thought and the imagination. By generating multiple symbols with similar characteristics one can achieve greater comprehensiveness of the artistic image. This facilitates the visualisation of properties that are otherwise difficult to comprehend through sensory perception of the separate objects. By gathering a multitude of similar objects posters reproduce the abundance in the world and convey complex emotional, spiritual and ideological messages.



Picture 2. Cyrillic - Latin

The applied symbols may be selected according to **meaning, form, colour** (texture). By applying one and the same meaning to various objects one can create innovative composition that provokes the viewer. The attention is drawn by the unusual nature of the image and arouses curiosity. This allows the author to combine multiple meanings in order to achieve a more comprehensive visualisation of the idea.

The presentation of objects in their most characteristic form is especially important in the poster art. Designers make a number of preliminary sketches to extract the most synthetic line in order to represent the most accurate and understandable form. In the arbitrary space of the poster, the image departs from the literal representation of the nature, and often even the main character is absent. Nevertheless, its presence is tangible exactly because of the proper detail, pertaining element or reflection that has been selected. In this creative process, objects that are similar in shape are replaced in order to give them new

meaning and effect. By using expressive dynamics one can create the impression that the form evolves continuously in space. The solution of the compositional and spatial problem is sought through succinct means of expression. Angles, close-ups and unusual perspectives provoke the viewer to perceive the form as a chance for reflection and free flight of the imagination. [Atanasov, 23]



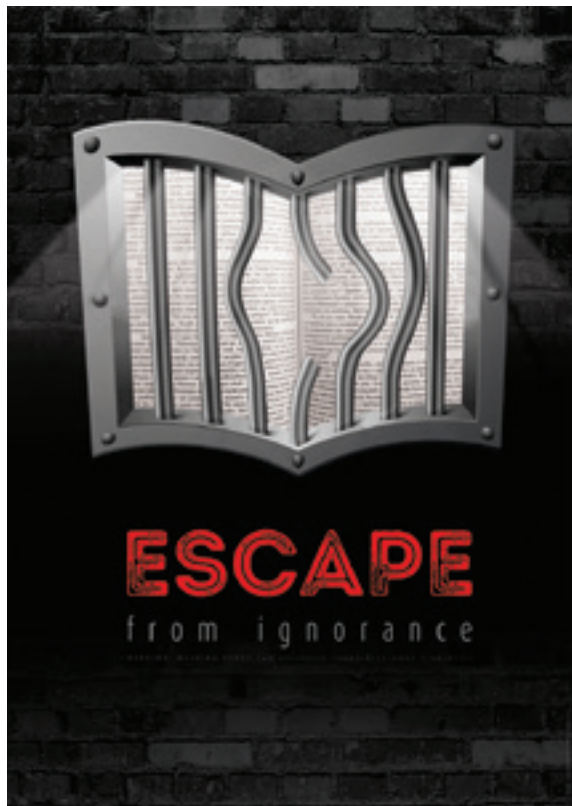
Picture 3. The Cyrillic - Food for Life

Colour is a main tool in poster art and is also used to rediscover the visual metaphor. By selecting objects that are similar in colour but different in meaning, the image may acquire new characteristics through the visual metaphor. Each colour may be categorised according to its impact and meaning in different situations. The audience expects that the conventions imposed by time are followed, but poster artists readily cross the established boundaries of their application. Thus, each colour is actually perceived conditionally since its usual impact is altered according to the unusual object to which it is applied.

In fact, the possibilities for representation of various situations are limitless. The poster art has gained its independence from the pragmatism of reality leading

to masterful use of the visual metaphor. The creative project “I love to read” demonstrates the large number of opportunities for development of an author’s idea. The symbol of the book is used in each of the posters and is transformed to represent the different aspects of reading.

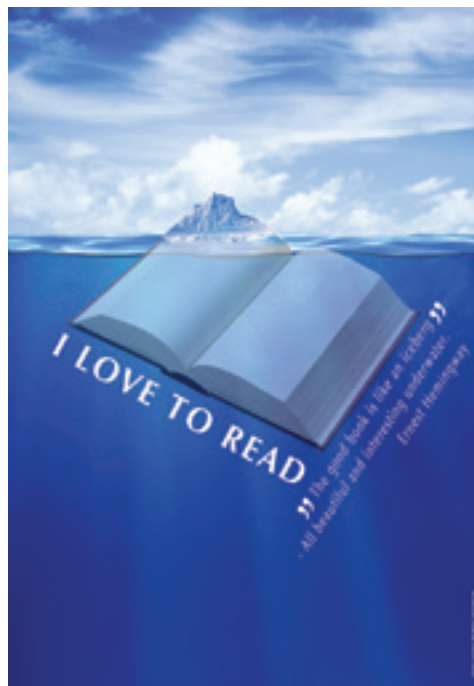
Even more intriguing is the approach to the visual metaphor that uses the **difference in elements** to represent the author’s concept. In the world of art, artists have always strived to exaggerate the qualities of characters by juxtaposing them with their opposites. In this sense, the category of “beautiful” can be best understood when compared with the “ugly”. The antipode characteristics of the selected symbols support and provide background for the strongest qualities of the central artistic image. This approach provokes the audience to assess thoroughly the qualities that the author admires.



Picture 4. ESCAPE from ignorance

There are countless examples of posters which combine incompatible symbols in a single composition, thus creating provoking visual metaphors. The **transformation**

approach is used with the particular purpose to bring to the foreground a conflict in the situation, in order to evoke new associations in the audience. Remarkable are the constructive and semantic fusions of individual details through which impossible and utopian images are born. Designers select the strongest and most prominent features, which are then transformed by means of artistic synthesis. They go as far as to take away elements, thus giving the impression of something unspoken. Rearrangement, addition or substitution of structural joints are also used to change the typical structure of an image. The selected symbols are combined and juxtaposed in uncommon combinations in order to represent the missing and the desired image. They reflect the infinite world of ideas and imagination. This transformation of reality is used by the author with an aim to take the viewer to the level where they will identify with the artistic image, in order to touch their mind and heart.



Picture 5. The good book is like an iceberg -
all beautiful and interesting is underwater.
Ernest Hemingway

To a great extent the power of the impact that the visual metaphor has depends on the manner that the resources are applied in the **context**, in

which the symbols are situated. Depending on the interaction of the separate elements with the environment, they can be transformed through the prism of the author's idea. Their expressive power can be reinforced by seeking similarity and analogy, or antipode and incompatibility. In this sense, the awareness of the typical expression characteristics of each situation helps authors to represent a wide range of suggestions and provocations that make the viewer think. They go as far as to create surreal worlds in which fictional images reveal universal truths and problems, or deeply intimate emotional experiences. The viewer is faced with chimeric images in which the combination and the relationship between symbols and context tell the story at the level of associative perception.



Picture 6. The book is a source of knowledge

Involvement of the context in the expressive power of the poster is a prerequisite to creation of a world of change. One and the same image or symbol acts diametrically depending on the surrounding elements. The doors of imagination are open and every viewer is free to further develop the author's idea as a reflection of their own thoughts and feelings.

CONCLUSION

The poster is an integral part of visual communication and is distinguished by its clear and vivid language. The main means of expression in this art is the visual metaphor, which is a complex system of symbol, image and context. It provides the viewer with the opportunity to realize and comprehend new information and spiritual messages. It is a special kind of visual language, which has powerful expression and impact on mass culture. The mastery in its reproduction lays in the depiction and representation of concepts through creative interpretation of meaning, shape and colour.

The poster is no longer perceived as an illustration of events and personalities, it has become an initiator, communicator and inspirer. It shall again assume its socially responsible place and shall work hard to complete its mission. It shall not exist only to fill up the free urban spaces with decoration, but shall highlight, inform about and draw the attention of the audience to important issues of contemporary cultural and social life. It has powerful communication tools and shall be used for sensible purposes. The designers shall be well aware of the main approaches for application and the impact of the visual metaphor, in order to consciously and responsibly visualise and send unambiguous messages to their audience.

REFERENCES

- Atanasov, N. 2008. *Symbols and Signs in Poster art - Transformation of Stereotypes, Identity of Images*, Proceedings of the Scientific Conference "Poster Thinking, Conceptual Art, Inventions", Sofia: National Academy of Art, p. 22-24.
- Dido, Krzysztof and Agnieszka. 2009. *Polish poster and stage*. Dari Ikonov Publishing House, Sofia.
- Drumeva, Krasimira. 2018. *Posters – art of the street*. Color Group Bulgaria Publishing House, Sofia.
- Evtimova, Maria. 2013. *Visual Methods and Techniques*. Publishing House - Technical University, Sofia.
- Evtimova, Maria Dimitrova. 2019. *Art-design-art: monograph*. Publishing House - Copy Print Group, Sofia.
- Kaftandiev, Hr. 2010. *The most effective creative strategy in advertising - the one of the visual (iconic) metaphor*. ProGRAFICA Magazine, Issue 1, p.16-20.
- Chipev, R. 2013. *Methods for Finding Ideas in Designing Designs Inspired by Nature and Its Application to Design Education*. In: Problems and Perspectives in the Development of Contemporary Design and Decorative - Apply Arts, Volume 2, Sofia: National Academy of Art, p.100-115.

Dr Krasimira Drumeva

METAFORA – VIZUELNI JEZIK UMETNOSTI PLAKATA

Sažetak

Od svog početka plakat je svrstan u kategoriju "ulične umetnosti". Sastavni je deo vizuelne komunikacije i odlikuje se jasnim i živim jezikom. Umetnici plakata traže slike i simbole koji podstiču nove veze između mašte i stvarnosti gledaoca. Ova sugestivna stimulacija prerasta u vizuelnu i intelektualnu igru reči i slika, što stvara vizuelne metafore. A takve metafore omogućavaju gledaocu da uoči i razume nove i apstraktne koncepte. Ovaj članak proučava vizuelnu metaforu kao glavno izražajno sredstvo u umetnosti plakata. Analizira se kao specifični vizuelni jezik koji koristi simbole, transformacije, hiperbole, analogije, boje i oblike. Cilj ove studije je sažeti glavne pristupe na prezentaciju i uticaj. Na osnovu istraživanja prakse i primena saželi smo najčešće korišćene metode vizuelne komunikacije kroz metaforu u umetnosti postera.

Ključne reči: vizuelna komunikacija, vizuelna metafora, simbol plakata, asocijacije.

UDK 7.022.82 + 748 Berengo Studio

ADRIANO BERENGO AND GLASSTRESS

PhD Elizar Milev

National Academy of Arts – Sofia, Bulgaria
Applied Arts Faculty, Porcelain and Glass Design Speciality
elizar.artglass@gmail.com

Summary

Berengo Studio is an atelier for contemporary art glass that has been founded in 1989, by the Italian businessman Adriano Berengo, on the island of Murano, Venice, Italy - "The Mecca of glass". The basic idea of Berengo's strategy is inspired by a successful business plan of the Italian artist Egidio Costantini, who, under the financial support of Peggy Guggenheim, invites authors from high artistic elite to work with glass together with some of the best glass masters in the world. The results impress many galleries and collectors, which turn the glass into an excellent means of modern art. The concept allows the material to cross the boundary of its decorative, applied or functional application and to take its worthy place in the world of the highest artistic class. Adriano Berengo manages to learn this brilliant practice and to work with some of the most provocative authors of modern art. To achieve the necessary level and goals, he selects some of the best masters in the world for this collaboration. The interview highlights the intervention of artists such as Thomas Shoute, Tony Krag, Tony Obersler, Kai Guo-Kiyang, Ai Weiwei and others. Consequently, Adriano Berengo talks about the 47th World Glass Art Society's Conference (GAS) which, on his own initiative and support, is being held for the second time in Europe on the island of glass – Murano.

Key words: Glasstress, Contemporary glass, Murano glass, Italian glass, Adriano Berengo, Venice biennale, Edigio Costatini, Peggy Guggenheim glass collection, Fucina Degli Angeli.

1. ADRIANO BERENGO AND GLASSTRESS

Glass is a material of high artistic and aesthetic qualities and is basically a means of expression of many artists. Before the glass works were determined as craft work, but already in the XIX century in France, a group of artists tried to bring out the glass of raw craftsmanship and put it on equal footing with fine arts, through the intervention of the glass in interior and architecture. Thus, the applied-decorative art reaches the high bourgeois levels and galleries.

In 1950, a group of Italian artists experimented with the creation of the "Centro studio Pittori Arte de Vetro" – A Research Center for artistic glass.

One of these artists is the glassmaker Egidio Costantini, who decides that glass with its artistic qualities can occupy a high level in the artistic circles, and the glasswork to remain forever. Planning to manage the future development, Costantini started working with Venetian surrealist Gino Cryer. Taking several of his sketches, with the help of the Masters of Murano and his own flair for the glass, incredible and amazing works are born under the watchful eye of Costantini. These experiments in glass provoke Cryer's interest and he introduces Costantini to other Venetian artists who also make their own works under the leadership of the innovator – Fioravante Seibezzi, Armando Tonello, Mario Carraro.

Costantini began to invite and work with proven artists and sculptors worldwide and globally, planning, managing and guiding successfully a series of actions...

The first activity of the island of the glass is on 18th April 1953, where the special guests-artists are Gudi, Calder, Moore, La Corbusier, Kokoschka. A year after this very successful experiment, it was renamed to artistic movement "Fucina degli Angeli" – Blacksmith from Angels of the French writer, artist, playwright and director Jean Cocteau.

Very quickly and soon after this experiment - artists began to work their works of glass with the help of the best masters of glassware in the world; this activity was noticed by critics and gallerists instantly and so quickly formed several successful exhibitions in Basel, New York, Paris.

Over the years, Costantini began enduring and durable projects with many artists including: Andreu, Arp, Bodmer, Braque, Cagli, Calder, Chagall, Ernst, Fontana, Leger, Lewitt, Licata, Minguzzi, Novati, Picasso, Ponti, Tohey. In 1961, Kostantini and Peggy Guggenheim became acquainted and began a lasting cooperation, as a constant and continuous connection between European artists and American collectors.

For the realization of the whims of the artists are included and involved the best masters of glassware, for whom secrets and boundaries in the glass do not exist; these are the descendants of the skillful blowing of glass from Murano – Aldo Bon (Polo), Albino Carrara, Luciano Ferro, Gino Fort, Franchesco Martinuzzi, Aldo Nason, Archimede Suguso, Angelo Tosi, Ferdinando Toso.

Kostantini makes a bold request in the art world with this series of actions. This new reading takes the capricious material to levels in which the audience is impressed by the courage and audacity of the authors, rather than the optical properties of the material.

During the international project „Glass, Water and Lace“ in 2011, for the first time I met the curatorial project „Glasstress“, which presented to the guests of Venice the spectacular presentation of artists working in different spheres of the pictorial Arts, presenting their works made of glass. The initiative was brought up for a second time on the idea of the Italian businessman Adriano Berengo, and the organization is from the Museum of Art and Design in New York. A strong impression is made by the work of Javier Perez – “Carrion”, which is bought from the Glass Museum in Corning, New York, USA, the work of Michael Joe – “Restricted access”, Hitosha Kuriyama – “Reducing Life”, Thomas Shute – “Portraits of Berengo”, as well as Zaha Hadid herself. The curators of the project are Lidevi Edelcourt, Peter Nicoy, Dimitar Paparoni.

Two years later „Glasstress“ was presented at the Venice Biennale, positioned in Palazzo Franketi.

Adriano Berengo is a businessman from Venice who is extremely well aware of the developing world, the interests and the needs of people. At the same time, he also uses the available resources in the area.

The island of Murano is one of the first European glass centers, which since the Venetian Republic was vigorously defended and protected with the strict laws of the Venetian rulers – Doge. This tradition has been preserved for centuries, but the typical Venetian glass is now conquered by Chinese producers, pouring shops and galleries along the narrow Venetian streets.

In the middle of the twentieth century, the island had 500 factories and glass workshops, with the incoming workers numbering 25 000 people. For half a century, changes have driven massive closure of factories and a strong stagnation of glass production through manual work.

Sensing the changes in 1989, Venetian businessman Adriano Berengo chooses a serious approach, inspired by Costantini. He saw the changes coming and occurring and largely used the right moment to prove himself, but also to carry out his plans in the field of contemporary glass. This is how Adriano manages to restore the prestige of the Murano traditions and the Masters of glassware who maintain it. One of his main goals is to revive Murano as the “Mecca” of glass.

Indeed Berengo started at the beginning with a small group of craftsmen to produce a series of vases and other boutique products, which he placed on the American market. Also Berengo started to perform orders of proven companies such as Venini, including design decisions of Milan group Memphis, and the factory of the brothers Carlo and Giovanni Moretti, Abate Zanetti and others, created in the middle of the last century. This beginning gives only the first

chords of the studio to start developing high-quality glass. In order to achieve his goals, Adriano understands that compromises with quality should not be made in both glass and works. In an interview with the magazine "The Economist", issued on July 6, 2013, Berengo shares his first steps in the glass business. There he says that the original model used by him fails to satisfy the company's needs, as well as the elementary cost of servicing the ateliers. This does not discourage him, but by watching glass gondoliers and clowns he realizes that he wants more of the glass as a material. Every second store offers these small souvenirs, which in consequence are massively produced at low prices from the Far East. To achieve high results, he realizes that the task is much more complex and the burden of what he sees around him. Realizing all the risks he invited some of the most skillful masters of glassware from the island. Naturally this resource is not enough and he begins to invite painters, who have proven themselves on the art scene with their originality, creativity and relevance. „Artists love new toys to work with.“ What we have to do is to provoke artists to think in glass; the result can be seen on the „Glasstress“.

Every work made and produced in the studio is multiplied three times, with one copy remaining for the author, the second for the Berengo Foundation, in order to collect funds for events and the development of the creative activities, and the third for the collection of Berengo. Thus, Adriano Berengo becomes one of the largest collectors of contemporary glass in the world. Each work is strictly controlled by the author and is handwritten, which is accompanied by a certificate of originality.

During the years of high-level goals and achieved results, Adriano Berengo understands that in order to be adequate in contemporary art of glass; he must provide maximum rich base and resource of specialists to satisfy the needs and fulfill the ideas of artists. Berengo began looking for artists to work for artists. The need for new knowledge, creative team with different technological knowledge, an attitude towards forms and at the same time an attitude towards art. All this gives precedence to his work. To perform an adequate assignment from a sculptor with claims and rigor to your project, you must be prepared to aesthetic and plastic norms and standards, otherwise a mechanical work is obtained, which often violates the demands of the author.

A serious step is the construction of conditions for working on summer glass, which enriches the possibilities of the atelier and sets the beginning of the use of the technique of the island (Berengo Studio is the first, and for the moment also is the only atelier that works in the field of the summer glass of Murano Island).

Closing the cycle of work from raw material to an absolutely finished product with minimal effort and an expeditious tempo, we can determine the studio of Berengo as a factory for contemporary art from glass. The daily encounters with different projects require the team to be seriously and thoroughly prepared in technological knowledge, dexterity and combinative thinking. The problems that arise daily are discussed, considered and resolved. The dynamic atmosphere requires participation of specialists from different levels, and often the good suggestions come from each of the team, regardless of his professional position.

Another important point for the results achieved is the location of the ateliers. Despite the difficulties associated with transport, supply of materials, construction of any new building or ancillary structure, Adriano chooses his main production to be on the island. Berengo realizes the importance of preserving the authority of Murano glass and the use of a basic resource provided – the tradition.

In 2018, Adriano Berengo managed to gather the glassware community from all over the world on this small island. The 47th World Glass Artists' Conference "Glass art society" (GAS) was organized on Murano on the initiative and financial support of Berengo. This annual event is only a second visit to the territory of Europe. Glassmakers from all over the world demonstrate skills, exhibit and expose their works in different spaces, show their scientific experiments, read reports and research texts to a wide audience from anywhere on the planet. This event manages to unite a wide audience of people interested in high artistic glass – artists, craftsmen, gallerists, curators, critics, explorers and collectors. This activity demonstrates that Adriano Berengo's goals are accomplished thanks to his business flair, plan and flair.

In 2019 the main goal of Berengo will be the presentation of the Jubilee action "Glasstress", which will mark the thirtieth anniversary of "Berengo Studio".

2. MY PRESENCE AT BERENGO STUDIO

During the years of artistic demand and search and technological construction I went through many world centers and schools working in the field of artistic glass and craft. These numerous exchanges of information have a significant impact on a young author searching for his platform. In a moment of oversaturation of perfectly polished and transparent glass, I became interested in the material as a means of sculpting expression and not as a craftsman searching for its effects.

In the year 2016, during a presentation by Jane Rushton – Director of the Berengo Foundation, we met and not long after we established that we have a lot of common ideas and we can work in one direction.

Not long after she returned to Venice, I was invited by Adriano Berengo himself to visit his studio to discuss our potential cooperation. In December (only a few years after my first contact to Murano glass) I arrived at one of the most reputable glass workshops in the world, proven over the years and the activities. After a week's stay there, Adriano invited me to work together on the forthcoming Glasstress exhibition.

In the summer of 2017 I arrived and started working in Berengo Studio, along with some of the best glass masters in the world from Italy, Scotland, France. The challenge was immense, the clients uncompromising. The goal was to prove that there were no impossible things. The team consisted of a variety of specialists. One of the great craftsmen working there was Silvano Signoretto, proven in numerous projects made by his hands and inherited dexterity from his ancestors. The team of Maestro Silvano included his son Marco Signoretto. Another important glassmaker from the family who also worked at the studio is Silvano's world-famous brother, Pinot. Pinot has worked in numerous workshops and ateliers and has confirmed his name as a skillful artist in the area of the blown glass. He started working with glass at the age of ten and he received the title of maestro only at the age of sixteen. His long-standing work with Dale Chihuly in Seattle gave him a lot of opportunities to work on the world art scene. He leads his own classes in creative centers like Pilchuck, where he continues to gather popularity. Unfortunately, the world said goodbye to him on 30.12.2017. Dale Chihuly then said – „Pinot was one of my best friends and one of the greatest glass sculptors of our time. He made exceptional works, his skills and the deep generosity of the spirit have not only helped me, but also helped hundreds of other artists, realizing his creative vision. Farewell Pinot, we will always remember you and love you.“

Despite our parting with him, we had the opportunity to see his creativity in the field of artistic glass, to learn from his dexterity and knowledge, and most importantly, the tradition of the family is not interrupted, but is continued by his nephew Marco Signoretto.

In the studio for hot processing, next to Maestro Silvano was positioned another team of craftsmen, who are zealously in no way inferior to Marco Signoretto. Maestro Andrea Salvano is not a descendant glassmaker, but at the age of fourteen began working in a glass studio and workshop. For many years he studied the

complex craft of a glassmaker, and now he is one of the best craftsmen known among the glassmaking artists. There are no secrets for the young master in the warm glass. His work with the hot lava is associated with great craftsmanship, finesse and lightness. Cooperation with him is a pleasure because temper and Andrea's attitude towards people and glass is felt in the results he presents.

Salvano's first assistant was Roberto (Berto) Mavarakio. Roberto worked only a year less than his manager and supervisor, but that respects him to the master.

The second assistant is Frenchwoman Orien Collange, who moves to live on the island to study and work with the best masters of blown glass.

Gabriele (Lele) Costantini is an assistant without whom the furnaces would be frozen. Lele has no great experience with the molding of glass works, but he has a basic quality without which the work in the studio would stop - the production of fiberglass. Gabriele manages to prepare the melt of different colors to be absolutely compatible and as comfortable as possible for the work of the craftsmen and masters. His mission as a technologist assigns him an important role in the team.

In the cold process and treatment, we find two weirdos and eccentrics that zealously prevent newcomers to the studio. Initially I was ignored in their workshop and I was not allowed to the machines as well as to their company, but my desire to work with them helped me find a place for me too in the cold processing workshop – "Moleria". Roberto Salso is the chief master who has been working this during his whole life. The acquired routine allows him to work any projects without a thought.

The other master is Fabio. He was born on the island of the lace – Burano, but his life has gone into work with the fragile material.

The other very important service atelier is for casting glass. The last two years the studio has played an important role in the projects of Berengo. The head of studio is the Scotsman Alan Horsley. With his help and his team, the studio closes the cycle of work with glass, and manages to please all the whims of the artists and I was part of this team too.

To organize and exist this studio - work many more people, but the main reason to maintain the purpose and mission of Berengo is his creative team.

The variety of techniques and opportunities offered by Berengo Studio are appealing and attractive to any visitor, no matter if it is an artist or a collector. That is exactly where such kind of people come together, that work and support an idea that enters and remains in the history of fine arts. I am happy that I was a part of this team!

3. INTERVIEW WITH ADRIANO BERENGO

What is the motivation behind it? The motivation is every history, every moment of history. Glass has a history itself in Venice of over 1000 years. You have an ocean, a mountain of history there, of information.

Berengo studio is a studio not so much in the glass world but in the art and glass world. These are the premises with which we started in the beginning; to work with contemporary artists by using glass. Glass is a wonderful material which for centuries has been almost exclusively used for decorative or functional purpose, and I think, it was necessary to start to use this material at the service of modern and contemporary art. The idea is, if you dig into this collective history and you can pick up what you need and mix it with the contemporary, now you create a new language. This is what we try to do, create a new language by using old material. Of course, the one who can bring new language normally are the young artists. Young artists jump into the ocean with a fresh boat, with new ideas, new dreams and by working they hopefully create something new.

We have a lot of unemployment now in Italy, not only in Italy, in Europe. If you ask young people, 'Did you look for a job?' they always say 'Yes'

'But how did you look for a job?'

'I wrote letters'

'How many letters did you write?'

'Oh many'

How many?' 'Maybe, three, two...'

'Ah interesting.'

Ok so what I appreciated of you is your insistence. You had the kind of desire.

It was a coincidence that Jane Rushden, the director of our foundation was in Bulgaria, in Sofia, to give a presentation. I understood you were there, or you came in contact with her. And she asked me, 'Do you think this young artist could come here?' I said yes if he is really motivated, he can come here. He was motivated because he called, he insisted, and this is what I evaluate most of the time – if somebody insists, it means he is motivated to do something and also deep down he has something to say. Because there are lot of people that only complain, about art, 'I don't have a job'. In reality, I think this is the first reason why I thought you might be a possibility. You came last year for a few days, ten days, something like this and I saw that you are very good in the labour of work also. I remember we gave you a piece of glass and out of it you made a surreal camera with the idea of presenting to Ai Weiwei the

Chinese artist. So I thought you were a good opportunity because you see, in the work I do; normally I work with artists who do not have any ability to work glass, so when you find somebody who has such a sensitivity to the material and is also able to do the job himself, to express what he wants to express by being helped, but also by doing his own work, then I think it's an opportunity.

We confirmed this year the guys on the residency program and I must say I was really happy when you made your first sculpture with the matches because that was a great idea. Glass lends itself to Pop Art, somehow when you blow up a small piece into a large piece in glass you somehow get a very interesting piece of pop art. I think the piece you made is a good beginning.

Murano- there is a language which, on the one hand, is very hard to die, but we don't want it to die because this language has invaded the world, has invaded Europe. All the courts of Europe had a Venetian chandelier, normal men were drinking with a Venetian goblet, but where do we go from there? Is that art? This is a big question. You had a parallel with the American tradition, in America they started a very interesting movement which is called Studio Glass, with a lot of enthusiasm, with big impulse and promotion of Dale Chihuly, but also, after 50 years where do they go from there? Most of the work in there you can see are objects, they don't have a spirit, they don't have a concept behind it, which is the same thing as a drinking glass or a chandelier – they don't have a concept, they have a function. So by working in the tradition of Murano and by involving contemporary artists we created a kind of tension, a tension with which the artist tried to express his own creativity without knowing exactly the material but getting acquainted with the material. With the help of the glass masters I think he can achieve certain results. I think we have achieved certain results; we have pushed contemporary artists to use this material in a very unusual way. For example, I have Fred Wilson, an American artist, he took the idea of a mirror and made a black mirror, and he made a mirror, on a mirror, on a mirror- four layers of mirror. This is very close to his philosophy because he is a black guy and he can express himself through traditional glass. It was an incredible piece which had a lot of success, it was acquired by several museums. Also, there are very practical things, people from the American Studio Glass, I have the feeling they have exhausted their market because it is a small market and they are proposing always the same things. They fail somehow to get into the art market because the galleries cultivated their little garden near the house, and they miss the opportunity to bring glass into the big ocean of the art market. I think what

we're doing is, we are creating a bridge between art and craft, art and craft with glass. And I hope this bridge creates a condition in which these two worlds interact, and art goes to glass and glass goes to art. That is the function of Glasstress, this exhibition of which this year is the fifth edition, and which has gained international reputation because of the use of glass by important contemporary artists like Thomas Schute, Tony Cragg, Tony Aolzler, Kai glo Kian, and another giant which is Ai Weiwei.

Venice is a city which, I always say this, you can open a restaurant or you can open a hotel without having any professionalism, because you have 36 million people coming; and if you give rotten fish to somebody he can quarrel, but tomorrow he goes and then you have another one. Venice doesn't need many events because there are already 1000 events in Venice every year. Glasstress is a real private enterprise with the help of nobody. It is an enterprise which costs about one and a half million euro to set up the show. Only the Palazzo costs €3,000 to rent. But still I think it's worthwhile because, in the beginning, it was more difficult, but now - we have collectors who get interested and they can see that there is new vision for the future and, of course, you have to be very coherent. You have to bring to the show works which, on the one hand are made by important intelligent artists, and on the other hand - they have to add something to the glass. In other words, the work has to be made with glass because, without glass, it will be another work. It takes a lot of energy, a lot of preparation, I am already starting Glasstress for 2019 which will be curated by one of the artists from this year, Vick Monetz, from Brazil and also by the director of the international magazine called 'Science'. It's a huge magazine. Those two will curate my new Glasstress for 2019. I think slowly we will win our battle, we will give glass the dignity of a material for contemporary art.

Next year the GAS conference will be here

Next year, in 2018, at the end of May I think, I will facilitate these things because also Murano needs to be regenerated. Murano, you know, it's like an old lady sitting on a soft chair but I'm sure when thousand and five hundred people will come to Murano and there will be a spread of vitality, here, there, of different workshops, different techniques. It will be a very joyful atmosphere and the people of Murano, will see that it's true that Murano is 'the mecca of glass', but it's also true that you have to activate yourself because the world is going ahead, the world is learning and they are absorbing our culture, and they will develop it in their own way. I think Gas 2018 will probably be one

of the most important GAS events, because they will come after 40 years to the birthplace of glass, which is Murano, 'the mecca of glass'.

4. CONCLUSION

Finally, we can conclude that you don't teach the aesthetic of glass, you present a work of art. A work of art now can be made with any material. There was a guy in Italy many years ago called Manzoni who put a piece of shit in a box and he wrote 'Merda d'artista' and that cost \$20,000. So you don't show the aesthetic, you have to show a work of art. You have to show a work that makes sense for external reason, for internal reason. The material is one of the ingredients of this. I believe now a work of art can be made with any material, glass is one of the materials, but for some reason in the past, whenever you do something with glass, it becomes kitsch. It becomes craft, it becomes decoration. Now by every Glasstress, by everything we do, we prove that glass can have the dignity of an art material. And in this way, you don't teach people, people see and appreciate. For example, look at the horses of Ugo Rondinone, they are fantastic and they are only possible through the properties of glass, because the legs are very thin – so the piece is one colour but when the glass is very thin - it changes colour. So you have a change of colour within the same piece. Only glass can do this, no other material. Plastic no, because plastic would be uniform. The glass - because it allows light to come inside with another density, another intensity. It is not a thing about the aesthetic of glass, because then you teach glass. You have to teach art. And the glass is one of the elements; and if an artist decides to use completely, or decide to use glass partially, he is free to do it, so long as he comes up with an intelligent piece of art, a work of art.



Pic 1. Egidio Costantini and Picasso



Pic 2. Fred Wilson



Pic 3. Fred Wilson and Adriano Berengo



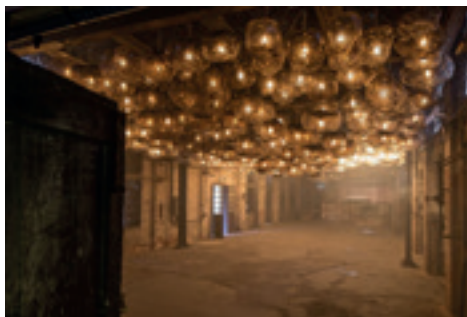
Pic4. Karen LaMonte



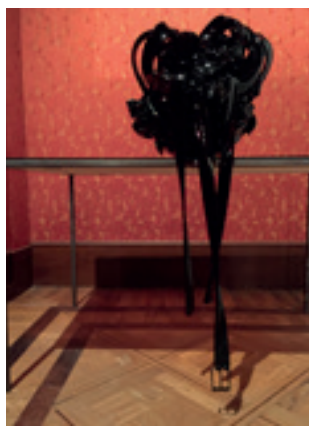
Pic 5, 6. Ai Weiwei



Pic 7 Ugo Rondinone



Pic 8. Loris Gréaud



Pic 9. Monica Bonvicini



Pic 10. Jan Fabre



Pic 11. Vik Muniz



Pic 12. Cai Guo-Qiang



Pic 13. Preparing for the Glasstress 2017 exhibition at Palazzo Franchetti, Venice



Pic 14. Elizar Milev - *The last chance*



Pic 15, 16, 17 Berengo studio 2017

REFERENCES

Bresolin, Larghi; Siggli Hofer ; Markus Schinwald; Studio Vanmechelen. 2017. Glasstress 2017. Skira editore S.p.A. Palazzo Casati Stampa via Torino 61 20123 Milano Italy.

<http://glasstress.org/wp-content/uploads/2018/10/GLASSTRESS-2017-CATALOGUE.pdf>

<http://www.cbcartgroup.org/archives/517>

http://www.fondazioneberengo.org/wp-content/uploads/2018/12/Newsletter_2018_ENG_WEB.pdf

http://www.fondazioneberengo.org/wp-content/uploads/2019/05/Memphis-Intime_WEB.pdf

<http://www.fucinadegliangeli.com/biografia.html>

Dr Elizar Milev

ADRIANO BERENGO I MODERNO UMETNIČKO DELO NA STAKLU (*GLASSTRESS*)

Sažetak

Studio Berengo je atelje za moderno umetničko staklo koji je 1989. godine osnovao italijanski biznismen Adriano Berengo, na ostrvu Murano u Veneciji, Italija - "Meka stakla". Osnovna ideja Berengove strategije inspirisana je uspešnim poslovnim planom italijanskog umetnika Egidia Kostantiniya, koji, uz finansijsku podrškom Pegija Gughenhajma, poziva autore iz visoke umetničke elite da zajedno saraduju sa nekima od najboljih svetskih majstora. Rezultati zadivljuju mnoge galerije i kolekcionare koji staklo čine odličnim sredstvom moderne umetnosti. Konceptija omogućava materijalu da pređe granicu njegove dekorativne, primenjene ili funkcionalne upotrebe i da zauzme svoje dostojno mesto u svetu najvišeg umetničkog nivoa. Adriano Berengo uspeva da savlada ovu sjajnu praksu i da saraduje sa nekim od najprovokativnijih autora moderne umetnosti. Kako bi postigao potreban nivo i ciljeve, za ovu saradnju bira neke od najboljih svetskih majstora. Intervju ističe saradnju umetnika kao što su Tomas Sut, Toni Kreg, Toni Obersler, Kai Guo-Kiang, Ai Veivei i drugih. Nakon toga Adriano Berengo govori o 47. Konferenciji svetskog udruženja Glass Art (GAS) koja se na njegovu inicijativu i podršku održava po drugi put u Evropi na ostrvu stakla - Murano.

Ključne reči: moderno umetničko delo na staklu (*Glasstress*), moderno staklo, staklo Murano, italijansko staklo, *Adriano Berengo*, Vencijansko bijenale, *Edigio Costatini*, kolekcija stakla *Peggy Guggenheim*, *Fucina Degli Angeli*.

УДК 7.017.4 : 339.138

SIMBOLIČKA SVOJSTVA BOJE U MARKETINŠKOJ KOMUNIKACIJI – BOJA KAO PRENOSILAC ZNAČENJA I VREDNOSTI

Mr Vanja D. Šibalić

Univerzitet umetnosti u Beogradu,
Fakultet dramskih umetnosti, Beograd
sasabozidarevic@gmail.com

Sažetak

U radu će biti preispitana i sistematizovana uloga boje u marketinškoj komunikaciji, kako na primeru kulturnog modela koji je predominantan u našoj sredini, tako i u nekim drugim kulturama u kojima je boja deo drugačijeg komunikacijskog koda. Brojna istraživanja su pokazala da bojekao važan element vizuelnog stimulansa imaju veoma značajan uticaj na ljudsko ponašanje i proces donošenja odluka o kupovini, što u marketingu pronalazi standardnu primenu u osmišljavanju komunikacionih strategija za različite kategorije proizvoda. Rad će pokušati da doprinese razmišljanju o pitanju postojanja univerzalnih značenja boja ili mogućnosti da je značenje ipak dominantno uslovljeno kulturnim modelom i tradicionalnim vrednostima koje se uz određenu boju povezuju, kao i vrstom proizvoda, usluge ili ideje koji su u središtu kampanje. Poseban prostor u radu će biti posvećen ulozi boje u procesu komunikacije.

Ključne reči: boja, marketinška komunikacija, kulturni model, vizuelni stimulans, reklamna kampanja.

UVOD

U marketinškoj komunikaciji boja čini značajan element vizuelnog stimulansa koji, kako je utvrđeno na osnovu rezultata brojnih istraživanja, ima veoma važan uticaj na ljudsko ponašanje i proces donošenja odluka o kupovini. Preispitivanje i sistematizovanje njene uloge u ovom domenu podrazumeva multidisciplinarni pristup i upotrebu rezultata proučavanja u okviru više disciplina – antropologije, psihologije, fizike, umetnosti i istorije umetnosti. U marketinškoj disciplini pitanje hromatske karakteristike proizvoda i njegove promocije razmatra se iz nekoliko aspekata – kao atribut robne marke (brenda), kao jedno od svojstava ambalaže i kao element štampanog oglasa ili audio-vizuelne reklamne komunikacije. Boja može biti, i veoma često jeste, stavljena u upotrebu kao marketinški alat strateški osmišljenog uticaja na potrošače. Smatra se najznačajnijom vizuelnom

karakteristikom nekog objekta, te je njen izbor često od presudnog značaja u okviru persuazivnih tehnika kojima se ispunjavaju komunikacione funkcije ukazivanja na identitet, značenje ili posebnost nekog proizvoda, usluge ili ideje.

Još je Gete detaljno ispitivao „moralne utiske boja” koji se menjaju u skladu sa dobom, polom, karakterom, društvenim stanjem i narodnostima, što su elementi koji se umnogome poklapaju sa savremenim demografskim i psihografskim parametrima približnijeg određivanja ciljne grupe u marketingu:

„Boje deluju na dušu: one mogu da izazovu u njoj osećanja, da probude uzbuđenja, misli koje nas umiruju ili uzbuđuju i prouzrokuju tugu ili radost... Jake boje sviđaju se deci; starci traže prvenstveno ljubičaste i tamne boje; svaki narod usvaja rado jednu boju koja je u vezi sa njegovim karakterom” (Gete u Vasić, 1982, str. 106).

Umetnik, teoretičar i umetnički pedagog Johanes Iten (Johannes Itten) smatra da je „važan hromatski efekat, a ne stvarni pigment boje koji ispituju fizičari i hemičari”, a da „najdublja i najsušastvenija tajna o dejstvu boje ostaje nedostupna čak i oku, da ju je moguće sagledati samo srcem, jer njena suština izmiče pojmovnoj formulaciji” (Itten, 1973, str. 9), što prirodno koincidira sa apelom na emotivno generisanu odluku potrošača koji je dominantno prisutan u reklamnoj komunikaciji za većinu kategorija proizvoda. Stoga on predlaže estetsku kategorizaciju boje iz tri aspekta: čulno-optičkog (impresivnog), psihičkog (ekspresivnog) i intelektualno-simboličkog (konstruktivnog):

„Simbolika bez optičko-čulne istinitosti i bez psihičko-etičke snage bila bi samo beskrvan intelektualni formalizam. Čulno-impresivno dejstvo bez duševno-simboličke istine i psihološko-ekspresivne snage bila bi samo naturalistička banalnost koja bedno imituje. Psihološko-ekspresivno dejstvo bez simbolički-konstruktivnog sadržaja i bez optičko-čulne snage ostalo bi u oblasti sentimentalnog izražaja” (Itten, 1973, str. 17).

Istoričar boje Mišel Pasturo (Michel Pastoureau) ističe da „boja nije toliko prirodna pojava, koliko složena struktura koja se opire svakom uopštavanju, ako ne i svakom proučavanju”... I za njega boja pre svega predstavlja društvenu činjenicu o kojoj ne postoji natkulturna istina. „Simbolička dimenzija boje je da označava ili izražava izvesne ideje, da izaziva uzbuđenje ili jake utiske, da uređuje propise i stvara sisteme, da pomaže u razvrstavanju, povezivanju, razdvajanju i rangiranju – što je prva funkcija boje u svakom društvu” (Pasturo, 2011, str. 14). Simbolička dimenzija boje se odražava u njenom potencijalu sistematizacije

usvojenih vrednosti – jasnom određivanju društvene i staležne hijerarhije u različitim oblastima (vojni činovi, gradacija postignutog nivoa veštine u sportskim disciplinama, uspostavljanje heraldičkih distinkcija i dr.). Delovanje boje nije moguće svoditi isključivo na biološke ili neurobiološke utiske, već se ono uvek i istovremeno velikim delom kreira kroz društveno i ideološko značenje.

Prema shvatanju psihološkinje Bojane Škorc, delovanje hromatskih stimulusa odvija se:

„na više nivoa istovremeno počev od fizičkog dejstva na telesni sistem (posmatranje crvene ubrzava puls i podiže krvni pritisak, posmatranje plave snižava krvni pritisak i umiruje), preko konvencionalnog značenja (u heraldici, umetnosti, dizajnu, tradiciji) do nivoa ličnog značenja i estetske preferencije... Načini na koje tumačimo boje zavise od kulture kojoj pripadamo, jer ona razvija jezičke sisteme u kojima boji pripadaju različita mesta i asocijativni sklopovi” (Škorc, 2019, str. 22).

Boje su na različite načine prisutne u sredstvima marketinške komunikacije, podjednako kao značajan izvor informacije ali i nosilac emotivnog apela. Vezivanje hromatske karakteristike za proizvod čini neophodan korak u uspostavljanju i učvršćivanju diferencijacije u odnosu na konkurenciju, što konsekvantno može imati pozitivne ili negativne rezultate u tržišnom uspehu većine proizvoda. Bez obzira na to koliko boja čini važan segment procesa ubeđivanja, ona je istovremeno i kompleksan multidimenzionalni fenomen koji je teško razumeti i istražiti, prvenstveno zbog nemogućnosti uspostavljanja u potpunosti proverenih, naučno potkrepljenih zakonitosti na osnovu kojih bismo sa velikim procentom sigurnosti mogli da zaključujemo o preferencijama potrošača u odnosu na određenu boju u određenoj kategoriji proizvoda na istom ili različitom tržištu.

1. BOJA KAO DEO MARKETINŠKE STRATEGIJE

Zadatak marketinških stratega u ostvarivanju povoljnog utiska o proizvodu na osnovu pažljivo odmerene hromatske informacije veoma je složen. Kupci u proseku formiraju mišljenje o proizvodu u roku od 90 sekundi¹ od prvog kontakta sa ponudom, a sa stanovišta neuromarketinga boja je okidač asocijacije na određeni brend i samim tim veoma moćan persuazivni komunikacijski alat. Jasno je da individualna ljudska raspoloženja i osećanja spadaju u domen koji se teško može standardizovati i usmeriti ka željenom unisonom tumačenju, ali

¹ Istraživanje *Colour & Marketing*, 2008. Vienna, EHB Creative Consulting

određena zajednička i podudarna tumačenja boje kao koda kulturnog artefakta je moguće zapaziti, bez obzira na postojanje personalnih značenja koja proizilaze iz prethodnog iskustva potrošača. Prema istraživanju međunarodnog udruženja dizajnera *Colour Marketing Group*², boja za 80% povećava prepoznavanje brenda, dok su reklamni oglasi u boji za 42% više čitani od oglasa u crno-beloj boji, a preferencija određene boje može da dostigne i do 85% učešća u konačnoj odluci o kupovini. Prilikom posmatranja bilo koje vizuelne forme ljudski senzorijski ima tendenciju prvenstvenog izdvajanja informacije o boji, a nakon toga o obliku, što umnogome objašnjava navedene podatke.

U istraživanju časopisa *Journal of Advertising Research* (Romaniuk i Nencyz-Thiel, 2014) utvrđeno je da uticaj boja ima u određenoj meri, ali ne uvek, diversifikovan efekat u zavisnosti od pola, starosti, vremena izlaganja i kategorije proizvoda. Testiranjem asocijacija između boja i osećanja, primećeno je da su žuta, narandžasta i plava boje povezivane sa osećanjem sreće i zadovoljstva, za razliku od crvene, braon i crne, koje češće izazivaju suprotan efekat. Ova testiranja su obavljena na različitim starosnim grupama i svaka od njih je imala istu ili sličnu vrstu usađenih emocija u kontaktu sa određenim bojama. Pored toga je utvrđeno postojanje razlike u percepciji boja kod pripadnika različitih polova – pa muškarci bolje reaguju na sivu, crnu i belu, a žene na kombinaciju plave i crvene. Individualna simbolička tumačenja boja u vezi su sa njihovim potencijalom da budu emocionalni okidači stvaranja ili promene raspoloženja. Iako često formulisana pretpostavka prema kojoj je redosled preferencije određene boje univerzalan nije i ne može biti pouzdano dokazano, ipak postoje određene zajedničke smernice i pokazatelji da su, na primer, kombinacije plave i zelene omiljenije i bolje prihvaćene od kombinacija žute i zelene, da su visoko zasićene boje „prijatnije za oko” od manje zasićenih, itd. Takođe je moguće utvrditi skoro standardizovano povezivanje određenih boja sa kategorijom proizvoda u savremenim zapadnim kulturama. Pa tako, na primer, najpopularnije boje odeće najčešće uključuju plavu, crvenu i crnu, dok su kod kupovine automobila najtraženiji primerci u sivoj, plavoj, crnoj i crvenoj boji.

O značaju boje u kontekstu inicijalne odluke o kupovini svedoči primer „Pharmavite’s Nature Made” vitamina, iz kategorije medicinskih suplemenata, koji su u početku bili pakovani u crne bočice sa belom etiketom. Serija intervju sa potrošačima je otkrila da su bočice bile percipirane kao bočice sa otrovom, jer je na njima dominirala crna koja u mnogim kulturama simbolizuje otrov i smrt i ukazuje na opasnost, pa su u kompaniji odlučili da promene dizajn u potpunosti,

² www.colormarketing.org

uvodeći žutu kao bazičnu boju sa kojom se, u zavisnosti od vrste proizvoda u portfoliju, kombinuju zelena, plava, narandžasta, ružičasta i crvena. Boje su značajne i kada je reč o direktnim atributima proizvoda. Tako su stručnjaci iz kompanije Hjulit Pakard (Hewlett Packard) smatrali da bela boja njihove ambalaže sugerise tačnost, preciznost i napredak, dok su potrošači smatrali da prenosi dosadu i nedostatak emocija i uzbuđenja, te je u skladu s tim uvidom bojama oživljena reklamna komunikacija ove kompanije.

Istraživanje³ sprovedeno početkom XX veka nam pokazuje da određene asocijacije boja ne variraju (ili variraju manje) u zavisnosti od pripadnosti ispitanika određenoj kulturi, dok druge variraju u znatnoj meri. Više od 50% potrošača u Kini, Južnoj Koreji, Japanu i SAD je odabralo zelenu boju kao prirodan izbor za ambalažu konzerviranog povrća, ali je njihova saglasnost bila značajno manja po pitanju odgovarajuće boje za ambalažu sapuna. Budući da je većina povrća zelene boje, potrošači sa različitih strana sveta su intuitivno povezali tu boju sa pakovanjem povrća. S druge strane, budući da se u kategoriji proizvoda kojoj pripada sapun više ističe posebnost brenda, individualne asocijacije koje zavise od vlastitog odabira robne marke su uticale na prisutniju inkoherenciju u hromatskim asocijacijama. U istom istraživanju više od 50% Amerikanaca je izjavilo da ih crvena boja asocira na bezalkoholna gazirana pića, što ukazuje na uspeh koji je brend Koka-Kola (Coca-Cola)⁴ imao u delovanju na podsvest potrošača tokom dužeg perioda, za šta prvenstveni razlog možemo potražiti u višedecenijskom doslednom i kontinuiranom investiranju u konstantnu marketinšku komunikaciju.

Različita istraživanja o upotrebi boja kao značajnih perifernih znakova u televizijskom, štampanom i internet oglašavanju, pokazala su koje boje imaju tendenciju da budu najviše, odnosno najmanje zapažene. Pokazalo se da je u kontekstu primarnih, sekundarnih i tercijarnih boja uvek najzapaženija žuta boja, dok su najslabije zapažene plava i ljubičasta. Međutim, svakako je značajno da se boje određenog objekta zapažaju u zavisnosti od situacije opažanja, tako da je nesporno značajno kontekstualno odrediti koja boja u najvećoj meri odgovara komunikacijskom zadatku.

Boje oblikuju ljudsku percepciju i nude različitost u doživljaju stimulusa kojima smo svakodnevno okruženi. Upravo zbog toga je njihova upotreba u strateškom komuniciranju sa potrošačima osmišljena da deluje na nekoliko nivoa – radi inicijalnog privlačenja pažnje potrošača na proizvod, kao jedna od

³ Istraživanje *Colour & Marketing*, 2008. Vienna, EHB Creative Consalting

⁴ Nasuprot široko rasprostranjenom verovanju o zaslugama ilustratora prvih Koka-Kola kampanja za način na koji se u današnje doba predstavlja Deda Mraz, crvena boja njegove odeće nije boja Koka-Kole. On je naslednik Svetog Nikole koji se „od srednjeg veka predstavlja odeven u crveno” (Pasturo, 2017, str. 183).

tehnika interpretacije karakteristika proizvoda u postupku oživljavanja oglasa, kao i radi akcentovanja određenih karakteristika proizvoda, usluge ili ideje. Pretpostavljene asocijacije koje pojedine boje izazivaju kod potrošača spadaju u domen željenog ishoda koji se materijalizuje u činu kupovine.

U podsvesnoj i brznoj proceni potencijalnog kvaliteta nekog proizvoda hromatska informacija učestvuje između 62% i 90%⁵ na osnovu boje pakovanja ili samog proizvoda, te nije začuđujuće da se prepoznatljivost brenda na osnovu boje može povećati i do 80%. Zbog toga je upotreba određenih boja posebno važna kod robe široke potrošnje (FMCG)⁶. Znamo da se neke boje skoro uvek koriste u određenim kategorijama proizvoda. Na primer, niskokalorični mlečni proizvodi su najčešće upakovani u lila ili boju lavande u kombinaciji sa belom ili svetlijim nijansama plave i zelene. U ovoj kategoriji proizvoda se takođe koristi i crvena boja u kombinaciji sa belom i svetloplavom, ali samo ukoliko ti mlečni proizvodi sadrže i dodatnu energetska vrednost za organizam, tj. imaju više kalorija. Crvena se često koristi i u kategoriji mesa i mesnih proizvoda, dok u kombinaciji sa zelenom bojom implicira u svesti potrošača da su u pitanju proizvodi sačinjeni od kvalitetnog, organski gajenog mesa. U kategoriji zamrznutih namirnica najzastupljenije su tamnoplava (riba) i zelena (povrće). Interesantne su inovacije u dizajnu pakovanja proizvoda koji spadaju u kategoriju kućne hemije. Naime, do pre petnaest godina proizvodi poput deterdženta i različitih preparata za čišćenje domaćinstva uglavnom su bili u plavim, zelenim ili žutim nijansama u kombinaciji sa belom ili crvenom bojom. Danas u ovoj kategoriji preovlađuju jarke boje, kao što su pink ružičasta („veniš” – „vanish”) ili ljubičasta („cilit beng” – „cillit bang”). Jarke boje u ovoj kategoriji su preuzete sa tržišta Latinske Amerike, na kome su uvek imale više uspeha nego na ostalim tržištima. U kategoriji čokoladica poput „marsa”, „twiksa” i „snikersa” („mars”, „twix”, „sneakers”) dominiraju braon, crna i zlatna u kombinaciji sa crvenom, što daje utisak energije, kretanja, aktivnosti i moći. Kategorija čokolada i čokoladnih proizvoda je posebna i po tome što se pojedine boje (u kombinaciji sa osnovnom bojom određenog brenda) uspostavljaju kao oznaka specifičnog ukusa ili dodatka čokoladi – zelena za čokoladu sa lešnicima, plava za mlečnu čokoladu, braon za ukus kafe, oker za čokoladu sa bademima, žuta za čokoladu sa karamelom, a tirkizna za aromu mente.

Marketinški orijentisane kompanije oprezno vrše izbor boja u više kategorija: sa ciljem poboljšanja celokupnog vizuelnog identiteta kompanije – u stvaranju logoa,

⁵ Istraživanje *Colour & Marketing*, 2008. Vienna, EHB Creative Consalting

⁶ Fast moving consumer goods – FMCG – predstavlja robu čija se potrošnja odvija u kraćem periodu i većoj frekventnosti upotrebe, tj. robu koja ima „kraći vek” na policama prodavnica.

različitih promotivnih materijala, vizitkarti, radnog okruženja... Ali se najveća pažnja poklanja upravo odabiru boje proizvoda ili brenda i njegovog pakovanja, kao i sa tim usklađenim koloritom reklamne komunikacije. Najveće umeće se može sagledati kroz veštu upotrebu kontrastnih boja za kreiranje logotipa koji postaju veoma distinktivni simboli – dovoljno moćni i prepoznatljivi da ne moraju da sadrže ispisano ime brenda koji predstavljaju (Nike, McDonalds, Shell, Volkswagen).

Danas boje u velikoj meri direktno asociraju potrošače na brendove. Određene nijanse boja dobile su „nadimak” po brendu i tako ušle u svakodnevni govor i upotrebu – tifani (Tiffany) i goloaz (Gauloise) plava ili lobutin (Louboutin) crvena. Takođe postoje proizvodi koji su silinom prisustva na tržištu sebi obezbedili „posedovanje” boje u određenoj kategoriji: kao što je to slučaj sa „milka” čokoladama i lila bojom, dok se u istoj kategoriji „kedberi” (cadbury) čokolade poistovećuju sa tamnoljubičastom, Nivea ima nepisano (ali u svesti potrošača vrlo prisutno) „vlasništvo” nad teget bojom, dok brend Garnije Fruktis (Garnier Fructis) poseduje jarko svetlozelenu. Registracija određene boje kao robne marke, u slučajevima kada je to moguće, podleže preciznim zakonskim propisima u zavisnosti od teritorije, a postupak se bazira na preciznom dokazivanju da je određena boja sastavni i neodvojivi deo komercijalnog porekla proizvoda ili usluga.

2. INTERPRETACIJA BOJE U ODNOSU NA KULTURNI KOD

Pri marketinškoj upotrebi boje kao komunikacionog alata uvek se moramo osvrtni na povezanost hromatske informacije sa kulturnim kodom određene sredine, jer znamo da nije redak slučaj da ista boja ima potpuno suprotna ili znatno drugačija značenja za različite društvene zajednice i kulturne sredine, kao i da značenje i tumačenje boje često postoji u više mogućih opcija u zavisnosti od konteksta. Interpretacija boje u odnosu na kulturni model i geografsko područje se uvek i obavezno pre osmišljavanja reklamne kampanje mora uzeti u obzir, jer u suprotnom postoji osnovan rizik da pogrešan izbor ima negativan uticaj na imidž proizvoda i kompanije.

„Pitanja koja se tiču boje imaju usko kulturološki karakter. Društvo je to koje `stvara` boju, definiše je i daje joj smisao, utvrđuje njene kodove i vrednosti, određuje joj kako će se upotrebljavati” (Pasturo, 2015, str. 9).

Poznato je da je crna boja u evropskoj kulturi povezana sa smrću, žaljenjem, tugom i njeno simboličko značenje se najčešće pridaje hladnom, negativnom aspektu crnog. U Kini ovu boju povezuju sa zimom, vodom i strahom, a u Japanu ona pripada višim društvenim klasama. U Egiptu i Severnoj Africi crna

je simbol plodne zemlje i kišonosnih oblaka, dok je boja smrti crvena, koja može da označava i neplodnost. Crveno i crno se često suprotstavljaju na osi sever–jug, ili se „pojavljuju kao dva supstituta” (Chevalier, 1983, str. 77). Narandžasta boja je u hinduizmu u Indiji sveta boja, u Kini i Japanu boja sreće i ljubavi, dok je u Zambiji ne priznaju za boju.

Žuta boja je u simboličkom smislu veoma ambivalentna – u mnogim kulturama povezuje se sa božanskom snagom, ali i osećanjem ljubomore i činom izdaje i preljube, što najčešće zavisi od toga da li je reč o bistroj ili zamućenoj verziji žute boje. U Rusiji ona ima ulogu u ceremoniji venčanja, u Siriji označava smrt, a u Kini ima višeznačne dimenzije – od carske boje, zbog toga što je car u središtu sveta kao što je sunce u središtu neba, do boje klasja i zemlje koja gubi svoje zelenilo i podseća na kraj leta. Prema Kandinskom, žuta je u isti mah „najbožanskija i najzemaljskija boja” (Chevalier, 1983, str. 829). Neki narodi su tražili podvojenost simbola u sjaju i zagasitosti boje – tako je u islamu zlatnožuta povezana sa mudrošću i promišljenošću, dok je bleožuta simbol razočaranja i izdaje.

Znamo da zelena u muslimanskim zemljama ima amblematski svetu dimenziju i predstavlja znamenje spasenja i simbol sveg najvećeg blaga, duhovnog i materijalnog, a na prvom mestu porodice, dok u Izraelu veruju da je to boja loših vesti i nesreće. Izraz „Zelena Erin” pre nego što je postao ime za Irsku, bilo je ime ostrva srećnih u keltskom svetu (Chevalier, 1983, str. 784). Brojne studije ukazuju na to da je u savremeno doba plava najomiljenija, posmatrajući globalno, dok se u hrišćanskom nasleđu zajedno sa belom i zlatnom vezuje za predstavljanje Bogorodice (tzv. marijanska plava i bela), te konsekventno za čednost i nevinost, izražavajući izdvajanje od ovozemaljskih vrednosti i uzlet prema božanskom. U Grčkoj se veruje da plava boja štiti od zlih duhova, ali u nekim zemljama, poput Irana i Meksika, to je boja žalosti. Slično je i sa belom bojom koja se u hrišćanstvu vezuje za najradosnije praznike i obrede, ali u Kini i nekim delovima Afrike to je boja smrti i žaljenja.

Istoričari boje o položaju i značenju neke boje u određenoj kulturi zaključuju i na osnovu leksike koja ih prati, pa je tako zabeleženo da kod Eskima postoji 17 različitih reči kojima opisuju, za njih najvažniju, belu boju, a svaka reč ima različito značenje. Na Tajlandu postoji verovanje da je svaki dan u nedelji okarakterisan određenom srećnom i nesrećnom bojom, pa su srećne – žuta, boja ponedeljka, zelena, boja srede, plava, boja petka, a crvena boja nedelje, dok se tzv. nesrećne boje za određeni dan nalaze na suprotstavljenoj strani spektra. Ovaj raspored po danima u sedmici je znatno drugačiji kada je reč o indijskoj vedskoj astrologiji (ponedeljak – plava, srebrna ili bela, utorak – crvena, sredi – zelena, četvrtak – limun žuta, svetloplava, subota – ljubičasta, tamnoplava i nedelja – zlatna,

crvena, narandžasta), ili alhemijskim lestvicama povezanosti koje od ovakvih podela delimično odstupaju.

3. BRENDIRANJE BOJOM

Svaka od autentičnih boja brenda za različite potrošače predstavlja različitu informaciju i vrednost. Uspešne kompanije dokazuju da su razumele da je potrošačima boja veoma važna, upravo zbog toga što nosi značajan emocionalni teret i što ima moć da podstakne znatno bržu reakciju na pakovanje od bilo koje druge informacije – interesantnog slogana i domišljate ideje kampanje koji su na bazičnom persuazivnom nivou sekundarni u odnosu na hromatsko obeležje. Da bismo se opredelili za odgovarajuću boju ili kombinaciju boja koja će definisati brend, neophodno je temeljno proveriti da li se atributi, željene vrednosti, ličnost i celokupni profil brenda uklapaju u odabrano hromatsko rešenje, kao i da li smo omogućili da se takva marketinški oblikovana celina uspešno predstavi ciljnoj grupi potrošača kojoj će „slika” o brendu biti jasna i odgovarajuća.

Protokom vremena menjaju se i stavovi kada je reč o popularnosti i nameni određenih nijansi. Kao što modni stručnjaci predviđaju aktuelnost modnog trenda, tako konsultanti za boju u marketingu predviđaju i određuju boje koje će biti u središtu interesovanja, uzimajući u obzir način mišljenja različitih segmenata populacije. Razvijaju se kratkoročne i dugoročne prognoze na osnovu istraživanja prethodnih trendova i određuju boje koje su najpogodnije za povezivanje i prilagođavanje dizajnu i pakovanju proizvoda, uz nastojanje da se poveća verovatnoća da će potrošači zbog određene boje više voleti proizvod, a da svi ostali elementi brenda ostanu relativno nepromenjeni. Pedesetih godina XX veka u trendu su bile svetle pastelne nijanse, krajem šezdesetih i sedamdesetih u modu su ušle intenzivne boje – rubin crvena, tirkizna, tamnozeleno, da bi osamdesetih godina intenzivne jake boje doživele svoj neonsko fluorescentni vrhunac, dok su devedesete minimalistički vratile u fokus kontrast crno-belog, kao i pastelne tonove.

U industriji automobila je trend određene boje takođe varirao – do osamdesetih je većinski preovladavalo interesovanje za crnu boju, da bi krajem osamdesetih i tokom devedesetih siva i crvena dobile značajno mesto, dok se danas želje potrošača sve više diversifikuju po kategoriji proizvoda i tržištu, pa su i preferencije boje višestruke. Prilikom brendiranja i dizajna proizvoda u kategoriji tehničkih uređaja preporučuje se upotreba neutralnih boja (najčešće sive ili crne) u kombinaciji sa nekom od intenzivnijih boja (žutom, narandžastom ili crvenom) jer se smatra da takav kontrast u svesti potrošača izaziva utisak o snazi i pouzdanosti aparata

visoke tehnologije. Na osnovu postojećih tumačenja o psihološkom dejstvu boje u motivisanju budućeg konzumenta utemeljena je selekcija boja i njihovih kombinacija u procesu brendiranja proizvoda. Izbor boje koja treba da sugeriše suštinu robne marke najčešće biva opredeljen ustaljenim, skoro standardnim, identifikacijama boje i željenog osećanja, a odstupanjem od uobičajenog puta moguće je dobiti inovativne i hrabre pomake na tržištu.

Veoma efikasna u privlačenju pažnje, crvena boja asocira na dinamičnost, strast, akciju, privrženost, ali i agresivnost i opasnost. Pošto budi osećanje hitnosti i važnosti, redovno se upotrebljava kao informacija potrošačima da su određeni proizvodi na sniženju, čime se implicira da prilika za povoljnu kupovinu i uštedu ne bi smela biti propuštena. Ova boja fizički stimuliše organizam na kretanje i aktivnost, provocira osećanje gladi, na iskonskom nivou priziva krv i vatru, pa nije iznenađujuće što se kao osnovna (često u kombinaciji sa žutom) koristi u dizajnu restorana brze hrane. Na sugestiji dinamičnog i uzbuđljivog kod crvene baziraju se i logotipi Marvel franšize u industriji zabave i Red Bull-a u kategoriji energetskih napitaka. Pojam opasnosti je najbolje posredovan crvenim simbolima, od saobraćaja preko signala za alarm u stvarnom ili digitalnom svetu, gde upozorava na moguće hostile elemente protiv kojih se treba boriti.

Žuta nas u marketinškom oblikovanju ponude usmerava ka optimizmu, radosti, jasnoći, toplini, ali se, korišćena u preteranoj meri, može povezati sa generisanjem straha, stresa, anksioznosti, kao i padom samopouzdanja. U kombinaciji sa crvenom se koristi u pospešivanju apetita u bukvalnom smislu, ali i provociranju apetita ka impulsivnim odlukama. Sa narandžastom se koristi kod brendova koji u svojim vrednostima naglašavaju zabavu i mladost. Iako se ne percipira kao toliko intenzivna poput crvene, narandžasta boja uspešno komunicira energiju, radost i fizički komfor, stimulišući i motivišući pozitivne stavove i želju za promenom. Zbog toga mnoge kompanije koriste narandžastu u svojim instruktivnim materijalima, edukativnim radionicama i blogovima, što se uklapa u njihovu viziju praćenja trendova i motivisanja na aktivan odnos sa potrošačima.

Ustoličena na tronu najomiljenije boje savremenog sveta, plava se smatra „bojom napretka, svetlosti, snova i slobode” (Pasturo, 2011, str. 118), bojom koja najviše izaziva osećanje poverenja, sigurnosti, odgovornosti, pouzdanosti i promišljenosti. Istovremeno, to je i distancirana boja sa najmanje materijalnog u sebi, pa se retko, ili u manjinskom procentu, koristi za brendiranje hrane i pića (sa izuzetkom flaširane vode). Prisutna je obilato u oblasti zdravstva i farmacije, kao i kod konzervativnijih kompanija kojima je primarna percepcija dugoročne pouzdane usluge od poverenja.

Zelena boja asocira na uspostavljanje ravnoteže sa prirodom, na nadu,

očuvanje zdravlja i ekološki pokret. Vezana za pojam rasta, u direktnom i prenesenom značenju, zelena je boja biološke poljoprivrede, ali i političke ekologije. „Ona više nije toliko boja, koliko je ideologija” (Pasturo, 2015, str. 218) – manifestuje se po različitim logotipima i oznakama kojima su zajedničke odrednice *bio* ili *organsko*. Česta je upotreba zelene u oplemenjivanju prostora u cilju okrepljujućeg efekta, što je i bila jedna od namera Starbaks (Starbucks) kompanije u opredeljivanju za logo u kome dominira umirujuća zelena koja poziva na prekraćivanje stresnog dana pauzom za kafu.

Ljubičasta boja se u komunikaciji plasira kao simbol kreativnog potencijala, mudrosti, kraljevskog autoriteta, otmenosti, intuicije i kvalitetne zabave. Često se u brendiranju koristi za promociju proizvoda iz kozmetičkih i „anti-age” kategorija, kao i za prezentovanje novih ideja u portfoliju proizvoda, ali uz opasnost od moguće doze mistifikacije koja kod potrošača može naići na otpor. Bez obzira na to što u zapadnoevropskoj kulturi crna boja uglavnom nosi negativan predznak, u domenu savremene marketinške komunikacije ona je sinonim za sofisticirano, luksuzno (često u kombinaciji sa zlatnom ili srebrnom), ozbiljno, elegantno i nezavisno. Po pravilu se vezuje za tzv. „premium” proizvode koji se na tržište pozicioniraju kao roba najboljeg kvaliteta, pa ne iznenađuje da se u ovu boju pakuju najkvalitetniji kavijar, nakit ili najskuplje note parfema. Poput crne, bela svojom jednostavnošću omogućava učitavanje više značenja. Danas preovladava verovanje da je ona sredstvo isticanja nevinosti, dobrote, čistoće, bezbednosti, zaokruženosti. Može biti upotrebljena kako bi se sa namerom naglasilo „odsustvo boje” ili neutralnost. U postignutom balansu sa nekom drugom bojom bela može imati i mnoga druga značenja i kontekste, kao najbolja „boja transformacije” (Škorc, 2019, str. 37). Iako sasvim sigurno ne spada u vizuelno stimulativne i angažujuće boje, smeđa ili braon označava strukturu, oslonac, zemlju, stablo drveta, fizički domen zaštite i sigurnosti. Zbog tih kvaliteta se u nekim kategorijama proizvoda koristi umesto crne boje. Zlatna boja sugeriše luksuz, šarm i bogatstvo, i njeno značenje se najmanje menjalo u odnosu na tradicionalni okvir. Zlatne nijanse u sebi nose i značenje prijateljstva, prosperiteta i obilja, poput prirodnog elementa prema kome su ljudi uvek imali odnos fascinacije. U reklamnoj komunikaciji zlatna se koristi sa dozom opreza jer na većoj površini i u dominantnijoj ulozi implicira egocentrične porive, pa se uglavnom plasira kao pažljivo odmereni akcenat, a ređe se pozicionira u središte pažnje konzumenta.

4. ZAKLJUČAK

Svojstvo boja da asociraju na mnoga osećanja, pojmove i stanja u marketinškoj komunikaciji se od njenih začetaka koristilo u cilju prenošenja snažnih poruka za koje nije neophodna verbalna artikulacija jer se hromatske informacije tumače kao prepoznatljivi simboli. Određena boja ne može u potpunosti imati univerzalno značenje jer je njeno tumačenje uslovljeno promenom konteksta, teritorije, tržišta, kulturne, političke i religiozne posebnosti. Marketinški stručnjaci imaju imperativ upućenosti u specifične okolnosti upotrebe hromatskog u promociji i brendiranju proizvoda i usluga, ali i mogućnost da inovativnim pristupom utiču na redefinisane trendova u korišćenju boja. U nastojanju da poruka koja se upućuje bude konzistentna sa suštinom odnosa brenda i potrošača, hromatsko definisanje predstavlja osnovu na koju se nadovezuju ostali elementi poruke u vidu stila, ekspresije i pozicioniranja u kampanji. Boja čini važno gradivno tkivo u ukupnoj ljudskoj komunikaciji, a tehnike njene primene u marketingu evoluiraju sa našom sposobnošću da na racionalnom i emotivnom nivou sagledavamo informacije koje su nam upućene i u skladu sa tim tumačimo njihov značaj.

LITERATURA:

- Buxbaum, H. Erich. 2008. *Colour & Marketing*. Vienna, EHB Creative Consulting, Vienna
- Chevalier, J. i A. Gheerbrant. 1983. *Rječnik simbola*. Zagreb, Nakladni zavod MH
- Iten, Johannes. 1973. *Umetnost boje*. Beograd, Umetnička akademija
- Pasturo, Mišel. 2010. *Crna, istorija jedne boje*. Beograd, Službeni glasnik
- Pasturo, Mišel. 2011. *Plava, istorija jedne boje*. Beograd, Službeni glasnik
- Pasturo, Mišel. 2015. *Zelena, istorija jedne boje*. Beograd, Službeni glasnik
- Pasturo, Mišel. 2017. *Crvena, istorija jedne boje*. Beograd, Službeni glasnik
- Romaniuk, J. i M. Nenycz-Thiel. 2014. *Measuring the Strength of Color Brand-Name Links*, Journal of Advertising Research, dostupno na:
<http://www.journalofadvertisingresearch.com/content/54/3/313> (6.12.2019)
- Škorc, Bojana. 2019. *Poći u svim pravcima – Boja i krug – simboličko istraživanje*. Beograd, Mostart
- Vasić, Pavle. 1982. *Uvod u likovne umetnosti*. Beograd, Univerzitet umetnosti.

MA Vanja D. Šibalić

**SYMBOLIC CHARACTERISTICS OF COLOR IN MARKETING
COMMUNICATION – COLOR AS COMMUNICATOR OF
MEANINGS AND VALUES**

Summary

The objective of this paper is to question and systematize the role of color in marketing communication through examining cultural model that is predominant in our community, as well as through some other cultures in which color is a part of quite different communication code. Numerous research results and studies show that colors as an important element of visual stimulus have a very significant influence on human behaviour and the process of purchase decisions. In marketing this results in standard application of findings in conceiving communication strategies for different categories of products. The paper will attempt to contribute to reflecting on the question of existence of universal meanings of colors or the possibility that the meaning is predominantly conditioned by the cultural model and traditional values that are allied with a certain color, as well as with the category and type of product, service or idea that are in the center of a campaign.

Key words: color, marketing communication, cultural model, visual stimulus, advertising campaign.

**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG
OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2018**
(Presentation of artists' creativity opus
at BARTF 2018)

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2019

PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2019

Desislava Hristova

Rođena je 1969. u Sofiji. Njeno stvaralaštvo obuhvata oblasti grafičke umetnosti i grafičkog dizajna. Magistarske i doktorske studije završila je na Nacionalnoj akademiji umetnosti u Sofiji, na Odseku grafičke umetnosti, gde danas radi u zvanju vanrednog profesora. Član je Udruženja bugarskih umetnika - Odsek grafičke umetnosti. Živi i radi u Sofiji.

Samostalne izložbe:

2012 – Novi početak, Galerija Art 55, Niš, Srbija

2012 – Novi početak, Galerija Metodi Meta Petrov, Dimitrovgrad, Srbija

2011 – Studio *Transparent*, Galerija *Arosita*, Sofija

2008 – Unutra ili spolja? - Estetika dezintegracije, Galerija *Arosita*, Sofija

Odabrane grupne izložbe:

2013 – Međunarodno grafičko trijenale Krakov - *Interfejsi* - Istanbul, Kulturno umetnički centar *Tophane-i Amire*, Istanbul

Izložba bugarskih umetnika - Galerija Metodi Meta Petrov, Dimitrovgrad, Srbija

XVII Međunarodno grafičko bijenale, Varna, Bugarska

Global Print 2013, Muzej *Douro*, Portugalija

2012 – II Međunarodno grafičko bijenale - Revija grafika, *Sfantu-Gheorghe*, Rumunija

XXXII *Internacional de Cadaques* za Otisak malog formata, radionica *Fort Galeria*, Kadakes, Španija

VII Nagrada za grafičku umetnost *Jesus Nunez*, Fondacija CIEC, Korunja, Španija

XIII Bijenale *Balconadas*, Betanzos, Španija

MOST - Bugarsko takmičenje savremene umetnosti, *Vivacom Art Hall*, Sofija

I Međunarodno bijenale Otiska malog formata, Paviljon u Tvrđavi, Niš, Srbija

Savremeni bugarski Otisci malog formata, Galerija Art 55, Niš, Srbija

- 2011 – II Međunarodno trijenale grafičke umetnosti *Kulisiewicz*, Varšava, Poljska
XVI Međunarodno grafičko bijenale, Varna, Bugarska
I Međunarodno trijenale štampe ULUS, Beograd, Srbija
VI Grafička nagrada *Jesus Nunez*, Fondacija CIEC, Korunja, Španija
- 2010 – VI Međunarodno trijenale grafičke umetnosti, Galerija *Shipka 6*, Sofija
XII Bijenale *Balconadas*, Betanzos, Španija
Corpo EX/Posto - Međunarodna izložba umetničke grafike, *De Portesio*, Italija
V Grafička nagrada *Jesus Nunez*, Fondacija CIEC, Korunja, Španija
Međunarodna mreža grafike „Višestruki materijali-grafički koncepti“,
Kunstlerhaus, Beč, Austrija
- 2009 – VI Međunarodno trijenale grafičke umetnosti, Bitolj, Makedonija
XV Međunarodno grafičko bijenale, Varna, Bugarska
Rođen nezavistan, Nacionalno takmičenje Ministarstva kulture i UBA,
Galerija *Shipka 6*, Sofija, Bugarska
IV Grafička nagrada *Jesus Nunez*, Fondacija CIEC, Korunja, Španija
- 2008 – XX Međunarodna nagrada za graviranje *Maximo Ramos*, Ferol, Španija
XV Izložba grafičkog kruga Niš, Niš, Srbija
- 2007 – XIV Međunarodno grafičko bijenale, Varna, Bugarska
Nenamjerne slučajnosti, Galerija *Arosita*, Sofija, Bugarska
- 2006 – II Međunarodno bijenalno takmičenje *Ex-Libris*, Sofija, Bugarska
XVII Međunarodno bijenale humora i satire u umetnosti, Gabrovo, Bugarska
XIII Međunarodno grafičko bijenale, Varna, Bugarska
- 2004 – XXV Međunarodni humanitarni umetnički festival 2003, Kjoto, Japan
III Bijenale slikarstva i grafike malog formata, *Hallsberg&Orebro*, Švedska
Savremena bugarska umetnost - Putujući muzej, Delhi, Peking i Sofija
V Međunarodno trijenale grafike malog formata, Lahti, Finska
III Međunarodno bijenale umetnosti minijature, Čenstohova, Poljska
- 2003 – XXIV Međunarodni humanitarni umetnički festival 2003, Kjoto, Japan
Egipatsko grafičko trijenale, Kairo 2003
XII Međunarodno grafičko bijenale, Varna, Bugarska

- 2002 – VII Međunarodno bijenale za graviranje, *CAIXANOVA*, Španija
II Međunarodno bijenale umetnosti minijature, Čenstohova, Poljska
Godišnja grafička *Lessedra First World Art*, Galerija *SGHG*, Sofija, Bugarska

Nagrade i priznanja:

- 2013 – II Nagrada, VIII Međunarodna nagrada za grafičku umetnost *Jesus Nunez*
2012 – Nominacija za grafičku umetnost, Nacionalno takmičenje Alijanse
Lista užeg izbora, Takmičenje savremene bugarske umetnosti *MOST*,
Galerija moderne umetnosti, Sofija
Nominacija za umetnika u rezidenciji u Minhenu, Nacionalno takmičenje UBA
2009 – Nagrada za umetnika u rezidenciji u Oberfalzer Kunsterhouse, Švandorf,
nacionalno takmičenje *UBA*

Desislava Hristova

She was born in 1969 in Sofia. Her work encompasses the fields of graphic art and graphic design. She obtained her MA and PhD degrees at the National Academy of Arts, Sofia – Graphic Art Department, where she is currently working as an Associate Professor. She is a member of the Union of Bulgarian Artists – Graphic Art Department. She lives and works in Sofia.

Personal exhibitions:

- 2012 – New beginning, Art 55 Gallery, Niš, Serbia
2012 – New beginning, Metodi Meta Petrov Gallery, Dimitrovgrad, Serbia
2011 – Transparent studio, Arosita Gallery, Sofia
2008 – Inside or Outside? - Aesthetic of disintegration, Arosita Gallery, Sofia

Selected group exhibitions:

- 2013 – International Graphic art Triennial Krakow - Interfaces – Istanbul,
Tophane-i Amire Culture&Art Center, Istanbul
Exhibition of Bulgarian artists – Metodi Meta Petrov Gallery, Dimitrovgrad,
Serbia
XVII International Print Biennial, Varna, Bulgaria
Global Print 2013, Douro Museum, Portugal

- 2012 – II International Graphic Art Biennial - Graphics Review, Sfantu-Gheorghe, Romania
XXXII Mini print *Internacional de Cadaques*, radionica Fort Galeria, Cadaques, Spain
VII Premio de Arte Grafico Jesus Nunez, Fundacion CIEC, A Coruna, Spain
XIII Bienal de Balconadas, Betanzos, Spain
MOST – Bulgarian contemporary art contest, Vivacom Art Hall, Sofia
I International Biennial of Small Prints, Fortress Pavilion, Niš, Serbia
Contemporary Bulgarian small prints, Art 55 Gallery, Niš, Serbia
- 2011 – II Kulisiewicz International Graphic Arts Triennial, Warsaw, Poland
XVI International Print Biennial, Varna, Bulgaria
I International Print Triennial ULUS, Beograd, Serbia
VI Premio de Grafico Jesus Nunez, Fundacion CIEC, A Coruna, Spain
- 2010 – VI International Triennial of graphic arts, Shipka 6 Gallery, Sofia
XII Bienal de Balconadas, Betanzos, Spain
Corpo EX/Posto - Mostra Internazionale di Grafica D'Arte, De Portesio, Italy
V Premio de Grafico Jesus Nunez, Fundacion CIEC, A Coruna, Spain
International Print Network “Multiple matters-graphic concepts”, Künstlerhaus, Wien, Austria
- 2009 – VI International Triennial of graphic art, Bitola, Macedonia
XV International Print Biennial, Varna, Bulgaria
Born Independent, National contest by Ministry of Culture and UBA, Shipka 6 Gallery, Sofia, Bulgaria
IV Premio de Grafico Jesus Nunez, Fundación CIEC, A Coruna, Spain
- 2008 – XX Premio International de Grabado Maximo Ramos, Ferrol, Spain
XV Exhibition of Niš graphic circle, Niš, Serbia
- 2007 – XIV International Print Biennial, Varna, Bulgaria
Non-chance coincidences, Arosita Gallery, Sofia, Bulgaria
- 2006 – II International Biennial Competition of Ex-Libris, Sofia, Bulgaria
XVII International Biennial of humor and satire in the arts, Gabrovo, Bulgaria
XIII International Print Biennial, Varna, Bulgaria

- 2004 – XXV International Impact Art Festival 2003, Kyoto, Japan
III Biennial of small scale painting and graphic arts, Hallsberg&Orebro, Sweden
Contemporary Bulgarian Art - Traveling Museum, Delhi, Beijing and Sofia
V International Mini-print Triennial, Lahti, Finland
III International Biennial of miniature art, Czestochowa, Poland
- 2003 – XXIV International Impact Art Festival 2003, Kyoto, Japan
Egyptian Graphic Triennial, Kairo 2003
XII International Print Biennial, Varna, Bulgaria
- 2002 – VII Biennial International de Grabado CAIXANOVA, Spain
II International Biennial of miniature art, Czestochowa, Poland
Lessedra First World Art print annual, SGHG Gallery, Sofia, Bulgaria

Awards and nominations:

- 2013 – II Award, VIII Premio Internacional de Arte Grafico Jesus Nunez
- 2012 – Nomination for Graphic art, Alliance Award National Contest
Short list selection, MOST Contemporary Bulgarian Art Contest of Modern Art Gallery, Sofia
Nomination Artist-in-Residence in Munich, National Contest of UBA
- 2009 – Artist-in-Residence Award in Oberfalzer Kunstlerhause, Schwandorf, National Contest of UBA

Слободан Радојковић

Рођен је 1967. године у Нишу. Дипломирао је на ФЛУ у Скопљу 1992. године. Последипломске и докторске уметничке студије завршио на ФЛУ Универзитета уметности у Београду 1996. односно 2016. године. На Департману ликовних уметности Факултета уметности Универзитета у Нишу, у звању је редовног професора за предмете Графика и Графика са технологијом.

Самосталне изложбе:

- 1994 – Ниш, Галерија СЛУ, Салон 77
Пирот, Градска галерија
- 1995 – Приштина, Галерија Покрајинског културног центра
- 1996 – Београд, Галерија ФЛУ
Ниш, Галерија СЛУ, Салон 77
- 1997 – Sofia, Bulgaria, Галерија МАКТА
- 1998 – Нови Сад, Мали ликовни салон Културног центра
- 2010 – Београд, Галерија Графички колектив
- 2011 – Ниш, Галерија „Арт 55“
- 2012 – Houston, USA, University of Houston Clear Lake Art Gallery
- 2013 – Прокупље, Галерија „Божа Илић“
Бања Лука, Галерија УДАС
- 2014 – Београд, Продајна галерија Београд
Београд, Галерија ФЛУ
- 2015 – Nicolet, Canada, La Maison et atelier Rodolphe-Duguay
- 2016 – Кикинда, Галерија Културног центра
Ниш, Галерија СЛУ, Салон 77
Vercelli, Italy, StudioDieci City Gallery
Смедеревска Планка, Галерија модерне уметности НМСП
- 2017 – Verbania, Italy, Villa Giulia
- 2018 – Краљево, МАРЖИК галерија
Carnago, Italy, San Rocco Church
Bern, Switzerland, Galerie Art+Vision
- 2019 – Крагујевац, Мали ликовни салон Народног музеја
Котор, Црна Гора, Градска галерија

Колективне изложбе:

Од 1993. године излагао на више од три стотине колективних изложби, од значајнијих: Београд, Скопље, Лесковац, Кикинда, Крагујевац, Харков, Софија, Ужице, Велико Трново, Зрењанин, Пловдив, Шабац, Буенос Аирес, Смедерево, Панчево, Токио, Солун, Праг, Варна, Велес, Кочи, Мјанмар, Орхус, Фалун, Подгорица, Париз, Греншен, Свонси, Александрија, Гуанлан, Труа Ривиер, Брисел, Шамплеин, Оахака, Лом, Ниш.

Slobodan Radojković

Born in 1967 in Niš. He graduated from the Faculty of Fine Arts in Skopje in 1992. He completed postgraduate and doctoral art studies at the Faculty of Fine Arts, University of Arts in Belgrade in 1996 and 2016, respectively. He has been a full professor of Graphics and Graphics with Technology at the Department of Fine Arts, Faculty of Arts, University of Niš.

Solo Exhibitions:

1994 – Niš, SLU Gallery, Salon 77

Pirot, City Gallery

1995 – Priština, Gallery of the Provincial Cultural Center

1996 – Belgrade, FLU Gallery

Niš, SLU Gallery, Salon 77

1997 – Sofia, Bulgaria, МАКТА Gallery

1998 – Novi Sad, Small Art Salon of the Cultural Center

2010 – Belgrade, Graphic Collective Gallery

2011 – Nis, Gallery „Art 55“

2012 – Houston, USA, University of Houston Clear Lake Art Gallery

2013 – Prokuplje, Gallery „Boža Ilić“

Banja Luka, UDAS Gallery

2014 – Belgrade, Sales Gallery Belgrade

Belgrade, FLU Gallery

2015 – Nicolet, Canada, La Maison et atelier Rodolphe-Duguay

2016 – Kikinda, Gallery of the Cultural Center

Niš, SLU Gallery, Salon 77

Vercelli, Italy, Studio Dieci City Gallery

Smederevska Palanka, Gallery of Modern Art NMSP

2017 – Verbania, Italy, Villa Giulia

2018 – Kraljevo, MARŽIK gallery

Carnago, Italy, San Rocco Church

Bern, Switzerland, Galerie Art+Vision

2019 – Kragujevac, Small Art Salon of the National Museum

Kotor, Montenegro, City Gallery

Collective Exhibitions

Since 1993, he has exhibited in more than three hundred collective exhibitions, of which the most important are: Belgrade, Skopje, Leskovac, Kikinda, Kragujevac, Kharkov, Sofia, Užice, Veliko Tarnovo, Zrenjanin, Plovdiv, Šabac, Buenos Aires, Smederevo, Pančevo, Tokyo, Thessaloniki, Prague, Varna, Veles, Kochi, Myanmar, Aarhus, Falun, Podgorica, Paris, Greenshan, Swansea, Alexandria, Guanlan, Trois Riviera, Brussels, Champlain, Oaxaca, Lom, Niš.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78(082)
73/76(082)
37.036(082)

**НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним
учешћем Балкан Арт Форум (7 ; 2019 ; Ниш)**

Umetnost i kultura danas: metafora, percepcija i simbolizam : zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 4-5. oktobar 2019) / [Sedmi nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Balkan Art Forum, (BARTF 2019)] ; urednik Marko S. Milenković = Art and Culture Today: Metaphor, Perception and Symbolism : proceedings of the Scientific Conference (Niš, 4th-5th October 2019) / [The Seventh National Scientific Forum with International Participation Balkan Art Forum (BARTF 2019)] ; editor Marko S. Milenković. - Niš : Univerzitet, Fakultet umetnosti : SANU, Ogranak u Nišu = University, Faculty of Arts : SASA, Branch in Niš, 2020 (Niš : Atlantis). - 200 str. : ilustr. ; 21 cm + 1 elektronski optički disk (CD-ROM)

Radovi na srp. i engl. jeziku. - Tekst ćir. i lat. - Tiraž 30. - Napomene i bibliografske reference uz radove. - Bibliografija uz svaki rad. - Summaries.

ISBN 978-86-85239-76-2

a) Музика - Зборници b) Ликовна уметност - Зборници
v) Уметничко васпитање - Зборници

COBISS.SR-ID 28308489