
УНИВЕРЗИТЕТ УМЕТНОСТИ У БЕОГРАДУ



Интердисциплинарне студије
Вишемедијска уметност

Докторски уметнички пројекат:

ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело

Аутор:

Константин Стефановић, бр. инд. А5/11

Ментор:

Денеш Дебреи (Döbrei Dénes), ред. проф. Академије уметности у Новом Саду

Београд, 2022. године

UNIVERSITY OF ARTS IN BELGRADE



Interdisciplinary Studies
Polymedia Art

Doctoral Art Project:

GALATEA Polymedia Stage Work

Author:

Konstantin Stefanović, index No. A5/11

x

Mentor:

Dénes Döbrey, Full Professor at the Academy of Arts in Novi Sad

Belgrade 2022

ИЗЈАВЕ ЗАХВАЛНОСТИ

Захваљујем се мр Срђану Хофману, професору емеритусу Факултета музичке уметности у Београду, који ме је примио на постдипломске студије вишемедијске уметности, усмеравао и предавао ми током трогодишњег циклуса школовања, који ми је био композиторски и педагошки узор и пре него што сам имао част да га упознам и са којим сам ове последипломске студије заокружио јавном премијером докторског уметничког пројекта.

Захваљујем се ментору Денешу Дебреију (Döbrei Dénes), редовном професору Академије уметности у Новом Саду, који ми је узор у професионалном, уметничком и сваком другом смислу. Радећи са њим током протеклих година на низу позоришних пројеката, као и драмских и плесних радионица, упознао сам и заволео свет позоришта и мултимедије посматрајући, учествујући и, пре свега, учећи од њега. Уз његову драгоцену и несебичну помоћ и подршку, докторски уметнички пројекат сам извео и заокружио теоријском експликацијом.

Захваљујем се руководиоцу студијског програма вишемедијске уметности др ум. Ивану Правдићу, редовном професору Академије уметности у Новом Саду, на његовој безрезервној подршци и помоћи током студија, а нарочито током пријаве теоријске експликације докторског уметничког рада.

Захваљујем се професору Владану Радовановићу, суоснивачу модула вишемедијске уметности на Интердисциплинарним студијама Универзитета уметности у Београду, на његовој несебичној помоћи и неисцрпном знању којим ме је инспирисао пре и током постдипломских студија. Такође се захваљујем његовој супрузи Љиљани Илић Радовановић на безрезервној подршци пре и током студија.

Захваљујем се свим професорима чија сам изванредна предавања имао прилику да похађам на Интердисциплинарним студијама, модул вишемедијска уметност, Универзитета уметности у Београду: проф. Бранки Пујић, проф. др Невени Даковић, проф. др Соњи Маринковић, проф. др ум. Светлани Савић, проф. др Тијани Поповић-Млађеновић, проф. др Весни Микић, проф. Александру Ђурићу, проф. емеритусу мр Бранимиру Карановићу, проф. емеритусу мр Чедомиру Васићу, проф. др ум. Ивану Правдићу, проф. др Јовану Ристићу, проф. др Милети Продановићу, проф. др Мишку Шуваковићу, проф. др Николи Шуици, проф. емеритусу мр Срђану Хофману, проф. емеритусу др Светозару Рапајићу, проф. Владану Радовановићу, проф. др Владиславу

Шћепановићу, проф. Здравку Јоксимовићу. Сва предавања, која сам имао прилику да пратим, била су изузетно садржајна те се искрено надам да нисам никога изоставио.

Захваљујем се студентској служби Универзитета уметности у Београду и посебно мр Предрагу Миладиновићу на помоћи и подршци током постдипломских студија.

Захваљујем се солисткињи докторског уметничког пројекта, Ружици Инић – сопрану, која се свим срцем посветила овом пројекту и, крајње професионално и надахнуто, успешно изнела солистичку улогу коју сам управо њој наменио и посветио.

Захваљујем се члановима извођачког ансамбла на успешној премијери уметничког пројекта: Милошу Микетићу – флаута, Николи Мацури – алт саксофон, Михаљу Сичу (Szűcs Mihály) – фагот, Гергељу Сичу (Szűcs Gergely) – хорна, Ленарду Гужвањију (Guzsvány Lénárd) – труба, Тамашу Фекетеу (F. Tamás) – електрична гитара, Мирославу Идићу – хармоника, Слободану Стефановићу – виолина, Виктору Молнару (Molnár V.) – виолончело, Давиду Сичу (Szűcs Dávid) – контрабас, мр Марији Стефановић Крецул – клавир, корепетиција.

Захваљујем се Андреи Веребеш (Verebes A.), Чили Памер (Pámer Csilla) и Карини Нађ (Nagy K.), изванредним глумицама које су несебично уложиле своје знање и труд у реализацију видео материјала уметничког пројекта.

Захваљујем се Хенриети Варги (V. Henrietta) – глумици, плесачици, кореографкињи и костимографкињи, на помоћи у режији, кореографији и костимографији видео рада и инсценацији уметничког пројекта. Њени стручни и уметнички савети били су ми од непроцењивог значаја током целокупног рада на уметничком пројекту, а с обзиром да сарађујемо већ дужи низ година, представља ми значајан ослонац и узор у уметничком и сваком другом смислу.

Захваљујем се Тамашу Олаху (Oláh Tamás) – драматургу, на сарадњи и подршци у реализацији уметничког пројекта, његовим стручним и конструктивним саветима током рада на видео материјалу, као и помоћи у припреми синопсиса вишемедијског уметничког пројекта.

Захваљујем се Милану Јанчурићу – дизајнеру звука, на помоћи око реализације електроакустичке музике и аудио снимка премијере уметничког пројекта, као и на његовим изванредним сугестијама, саветима и практичним решењима током припреме уметничког пројекта и, касније, писања теоријске експликације докторског уметничког пројекта.

Захваљујем се Борису Копиловићу – камера и монтажа видеа, на снимању, монтажи, обради и постпродукцији видео материјала, као и на његовом уметничком и техничком перфекционизму и истрајности с којом је приступио овом пројекту.

Захваљујем се Чонгору Сасу (Szász Csongor) – камера и светло у видео материјалу, на несебичној и искреној помоћи.

Захваљујем се дизајнеру светла проф. Борису Буторцу, мастер дипл. инг. електротехнике, мастер дипломирани уметник – дизајн светла и доцент на Академији уметности у Новом Саду, на његовом професионализму и колегијалности, несебичним саветима које ми је пружио током припреме и реализације пројекта, као и планирању техничких захтева (*technical rider*).

Захваљујем се др ум. Милану Алексићу, редовном професору Академије уметности у Новом Саду, на драгоцености помоћи и сугестијама током формирања и пријаве теме докторског уметничког рада.

Захваљујем се скулптору Арпаду Сланчику на реализацији веома захтевне сценографије докторског уметничког пројекта и прилици да, кроз непосредан рад са њим, научим много о употребљеним материјалима и формама чији је он изванредан познавалац.

Захваљујем се Ивану Крецулу на техничкој и стручној помоћи у реализацији постамената.

Захваљујем се Алберту Кечкешу на фотографијама генералне пробе и премијере уметничког пројекта, као и помоћи при планирању, изради и дигиталној обради кључних кадрова видео пројекције у вишемедијској партитури.

Захваљујем се Андрашу Урбану (Urbán András), режисеру и директору позоришта Деже Костолањи у Суботици (Kosztolányi Dezső színház Szabadkán), који је омогућио припрему и извођење уметничког пројекта у одличним условима наведеног позоришта. Такође се захваљујем техничком и административном особљу позоришта на искреној помоћи и сарадњи.

Захваљујем се Драгани Николић, директорки Музичке школе у Суботици и административном и техничком особљу школе на техничкој и материјалној помоћи у реализацији овог пројекта.

Захваљујем се Горану Еветовићу на несебичној подршци и интересовању и његовим драгоценим сугестијама у вези са теоријском експликацијом уметничког пројекта.

Захваљујем се Живанки Секереш и Иштвану Секерешу (Szekeres István) на несебичној подршци и помоћи током припреме пројекта.

Захваљујем се Едити Крецул и Ђорђу Крецулу на подршци и помоћи током постдипломских студија и рада на теоријској експликацији докторског уметничког пројекта.

Захваљујем се својим родитељима Илони Стефановић и Ђури Стефановићу, без чије безрезервне подршке и помоћи не бих уписао, похађао и завршио ове студије.

Захваљујем се својој породици, супрузи Марији Стефановић Крецул без чије стручне и уметничке помоћи и учешћа не бих завршио ниједан пројекат, па ни овај, и ћерки Ани Стефановић која ми је пружила неисцрпну инспирацију, снагу и смисао.

*Посвећено мојим драгим родитељима
Илони и Бури*

1 САДРЖАЈ

2	АПСТРАКТ	4
2.1	Abstract.....	5
3	УВОДНА РАЗМАТРАЊА	6
3.1	Преглед уметничких дела инспирисаних митом о Пигмалиону.....	9
3.2	Претходна истраживања из области вишемедијске уметности	19
3.3	Дефинисање области уметничког истраживања	21
3.3.1	Текстуелни медиј	22
3.3.2	Гезамткунстверк	23
3.3.3	Кинетички и плесни медиј	24
3.3.4	Звучни и музички медиј	25
3.3.5	Визуелни медиј	25
3.3.6	Сценски медиј	25
3.4	Преглед појединих поглавља	26
3.5	Очекивани резултати истраживања	27
3.6	Уметничко истраживачки допринос.....	27
4	ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР.....	29
4.1	Мит.....	29
4.1.1	Теорија књижевности о епској поезији	30
4.1.2	Разне верзије мита о Пигмалиону и Галатеи	31
4.1.2.1	Симболи, ликови, годишња доба и топографија митова са Пигмалионом и Галатеом	32
4.1.3	Бис за Галатеу	33
4.2	Пигмалион, Галатеа и Венера (Афродита) у сликарству и вајарству.....	34
4.2.1	Каријатиде	35
4.3	Опера.....	36
4.3.1	Музички театар	39
4.3.2	Развој савремене графичке нотације	41
4.4	Мешани медији	44
4.5	Вишемедија	44
4.5.1	Синтезијска уметност – 'синтум'	45

4.6	Позориште	46
4.6.1	Гест и покрет	49
4.7	Видео уметност	52
4.8	Теорије уметности	53
4.8.1	О 'делу' и 'аутору'	53
4.8.2	Од „музичког дела” ка „перформативној музичкој пракси”	55
4.8.3	У прилог 'делу'	56
4.9	Тумачење симбола	59
5	МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА	60
5.1	Дефинисање метода уметничког истраживања	60
5.2	Опште одлике вишемедијског сценског облика	62
5.3	Методски поступци у стварању вишемедијског уметничког дела	63
5.3.1	Аналогија са методским поступцима из науке о оркестрацији	65
5.3.2	'Сложене текстуре' – елементи вишемедијске форме	68
5.4	Визуелни елементи вишемедијског сценског дела	69
5.4.1	Методолошка разматрања боја	69
5.5	Звук у вишемедијском делу	70
6	АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА	71
6.1	Предмет и уметнички циљ рада	71
6.2	Основне поставке рада	71
6.3	Организација вишемедијске партитуре	72
6.4	Синопис	75
6.4.1	Анализа синописа	75
6.4.1.1	I Хад	76
6.4.1.2	II Свечаност	77
6.4.1.3	III Силовање	79
6.4.1.4	IV Рођење	81
6.5	Сценографија	82
6.5.1	Постављање сталака за микрофоне	83
6.5.2	Сценски дизајн	84
6.5.3	Линеарно претапање медијских линија на примеру сценографије ...	85
6.5.4	Третирање музичара као вишемедијских извођача	87

6.6	Видео медиј	88
6.6.1	Процес снимања видео материјала	89
6.6.2	Процес монтирања видео материјала и постпродукција	89
6.6.3	Анализа видео радова.....	90
6.6.3.1	Хад.....	90
6.6.3.2	Каријатиде	90
6.6.3.3	Капи у боји	91
6.6.3.4	Купање	91
6.6.3.5	Рођење.....	91
6.7	Светла	92
6.8	Електроакустички аспекти вишемедијског уметничког пројекта	
ГАЛАТЕА 93		
6.9	Вокално-инструментална музика.....	95
6.9.1	Избор текстова за вокално-инструменталне музичке нумере.....	95
6.9.2	Анализа музичког медија.....	96
6.9.2.1	Славље	96
6.9.2.2	Шта је живот?	97
6.9.2.3	Вечерњој звезди	98
6.9.2.4	Фуриозо (<i>Furioso</i>).....	98
6.9.2.5	Вокализа (<i>Vocalise</i>).....	99
6.10	Костимографија.....	100
6.10.1	Костим Галатеје	100
6.10.2	Костими Пигмалиона	101
7	ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА.....	102
8	БИБЛИОГРАФИЈА.....	105
8.1	Литература.....	105
8.2	Вебографија.....	110
9	ПРИЛОЗИ	117
10	БИОГРАФИЈА.....	124
10.1	Позоришни и вишемедијски пројекти	124

2 АПСТРАКТ

Писани рад представља теоријску експликацију докторског уметничког пројекта ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело. Вишемедијски уметнички пројекат намењен је сценском извођењу, за групу извођача вокално-инструменталног састава, електроакустичку музику и видео-пројекцију. Уметнички пројекат и теоријска експликација настали су на Интердисциплинарним студијама, модулу вишемедијска уметност, Универзитета уметности у Београду. Рад је започет са ментором мр Срђаном Хофманом, професором емеритусом Факултета музичке уметности у Београду, а након његове смрти, рад је завршен са бившим коментором и садашњим ментором Денешем Дебреијем (Döbrei Dénes), редовним професором Академије уметности у Новом Саду.

При планирању као и током израде вишемедијског уметничког пројекта ГАЛАТЕА узети су у обзир формални захтеви¹ по којима вишемедијски уметнички пројекат мора да садржи најмање три медијске линије, израђене у потпуности од стране аутора, као и да усаглашавање медијских линија мора садржати њихово паралелно и антипаралелно уодношавање. Теоријска експликација вишемедијског уметничког пројекта уводи, између осталог, теоријски појам специфичног методског поступка у стварању вишемедијског уметничког дела. Поступак је инспирисан синтезијским уметничким пројектом Владана Радовановића *Линеарија*, а назван 'линеарно претапање медијских линија'. Уз паралелно и антипаралелно уодношавање медија, ова техника пружа додатни методски поступак у стварању вишемедијског уметничког дела, обзиром да се вишемедијске форме мање-више прожимају или укрштају са различитим уметничким дисциплинама и/или их хибридно спајају, кроз најмање три различита медија. За разлику од мултимедијалне уметности, вишемедијско уметничко дело настаје као резултат коначних одлука једног уметника – аутора, наравно уз сарадњу са свим осталим учесницима (Радовановић, Синтум 2005, 153–154).

Кључне речи: линеарно претапање медијских линија, медијска 'чворишта', метаморфоза/ трансформација/ преображај, мит, полифонија, паралелно и антипаралелно уодношавање медијских линија, преплитање медија, прожимање медија, синестезија, синхронизација, синтезијска уметност, сложене текстуре.

¹ *Водич кроз пријаву, израду и одбрану докторског уметничког пројекта*; генерација 2009–2011; Интердисциплинарне студије, модул вишемедијска уметност, Универзитет уметности у Београду.

2.1 Abstract

This written work presents a theoretical explication of the doctoral art project *GALATEA Polymedia Stage Work*. This polymedia art work is aimed for stage performing, for a vocal-instrumental group of performers, electro-acoustic music and video projection. The art project and its theoretical explication arose at Interdisciplinary Studies, Polymedia Art Module, at the University of Arts in Belgrade. The work had started with the mentor mr Srđan Hofman, professor emeritus at the Faculty of Music in Belgrade, and after his death was completed with the former comentor and now mentor Deneš Debrei (Döbrei Dénes), full professor at the Academy of Arts in Novi Sad. This polymedia art work is aimed for stage performing, for a vocal-instrumental group of performers, electro-acoustic music and video-projection.

In planning and in the very process of creation of the polymedia art project *GALATEA* formal demands have been taken into consideration² according to which a polymedia art work must contain at least three media lines, made entirely by the author, while the synchronization of media lines must contain their parallel and antiparallel correlation. The theoretical explication of the polymedia art project introduces, among other things, a theoretical idea of a specific methodological procedure in creation of polymedia art work. This procedure is inspired by the synthesic art project of Vladan Radovanović *Linearia*, and it is called “linear transformation of media line”. Together with parallel and antiparallel correlation of media, this technique offers an additional methodological approach in creation of a polymedia art work considering that polymedia forms more or less permeate or intersect different art disciplines and/or join them in a hybrid way, through at least three different media. In contrast to multimedia art, a polymedia art work arises as a result of final decisions of a single artist – author, of course in collaboration with all the other participants (Радовановић, Синтум 2005, 153–154).

Key words: linear permeation of media line, media “junctions”, metamorphosis/ transformation/ conversion, myth, polyphony, parallel and antiparallel correlation of media lines, intertwining of media, permeation of media, synaesthesia, synchronization, synthesic art, complex textures.

² *Guide for Registration, Creation and Defence of a Doctoral Art Project*; generation 2009 – 2011; Interdisciplinary Studies, Polymedia Art Module, University of Arts in Belgrade.

3 УВОДНА РАЗМАТРАЊА

Писани рад представља теоријску експликацију докторског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело*,³ за групу извођача, електроакустичку музику и видео-пројекцију. Трајање је око двадесет и пет (25) минута, у форми полувечерње представе. Јавна премијера уметничког пројекта изведена је 30. јуна 2021. године, са почетком у 19.00 часова, у Позоришту Деже Костолањи у Суботици (Kosztolányi Dezső Színház Szabadkán).⁴ Вишемедијски уметнички пројекат *ГАЛАТЕА* и теоријска експликација истог, настали су на Интердисциплинарним студијама, модулу вишемедијска уметност, Универзитета уметности у Београду. Ментор је Денеш Дебреи (Döbrei Dénes), редовни професор Академије уметности у Новом Саду.

У овом поглављу се налази избор уметничких дела из различитих уметничких дисциплина са краћим разматрањем, а која су инспирисана митом о Пигмалиону. Разматрања су изведена на основу уметничког истраживања које је претходило изради самог уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*. Истраживање је најпре утемељено на проучавању старогрчког мита о Пигмалиону, затим је проширено и паралелно развијано анализама уметничких дела из различитих уметничких врста, у којима мит и његови препеви и обраде представљају инспирацију или књижевни предложак. У појединим уметничким делима је то јасно и уочљиво, нпр. већ у наслову или у самој теми, док је у многим делима мотив преображења више или мање могуће повезати са митом о Пигмалиону. Ова уметничка дела долазе из следећих области: књижевности, сликарства, вајарства, позоришта, музичке бурлеске и мјузикла, опере, филма, телевизије и видео-игара. Најпознатија верзија мита о Пигмалиону се налази у Овидијевим *Метаморфозама*, а превод овог дела са латинског се појављује већ у хришћанском средњем веку. Оно што посебно заокупља пажњу уметника, током свих

³ У даљем тексту *ГАЛАТЕА*.

⁴ Најаве премијере докторског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*: 1) Центар за савремену културу и уметност, Суботица, <https://www.ckplac.org/2021/06/25/konstantin-stefanovic-galatea/> 2) Позориште Деже Костолањи у Суботици, <http://www.kosztolanyi.org/sr/predstave/konstantin-stefanovic-galatea-196/> 3) Град Суботица, <https://gradsubotica.co.rs/desavanje/konstantin-stefanovic-galatea/> 4) *Subotica.com*, <https://www.subotica.com/desavanja/30.jun.2021.predstava-galatea-id40637.html> 5) *Stay Happening*, <https://stayahappening.com/e/j%C3%BAAniusi-j%C3%A1t%C3%A9krend-E2ISTNEVOPR> 6) Панон РТВ, <https://pannonrtv.com/rovatok/vesti-na-srpskom/savremeni-multimedijalni-komad-na-sceni-kostolanji-teatra> (приступљено 29. јуна 2021).

протеклих векова колико овај мит опстаје, су тзв. „антрополошке константе”,⁵ а то су мотиви љубави и смрти – *ероса и танатоса*.

Проучавајући мит о Пигмалиону, намеће се закључак да тај мит садржи у себи све основне елементе људских настојања која теже ка још увек недоступној моћи смртника – метаморфози,⁶ промени, преобраћању, претварању, трансформацији, преображају, преобликовању, односно анимацији⁷ – оживљавању, удахњивању живота – било неживих ствари, било флукса (Вујаклија 1992, 50). Та се настојања могу пратити од Старог века па надаље, добрим делом кроз приче и митове у којима се ти акти одигравају – оживеле статуе од камена, слоноваче, глине, бронзе или механичке лутке и животиње (птице, лавови, змајеви), итд. У новијем периоду јавља се идеја о људском телу састављеном од делова других тела, да би се најпосле дошло и до привидних резултата у виду силуета, покретних слика, филма, видеоа, специјалних ефеката, видео игара, виртуелне стварности, итд.

Грчки мит о Пигмалиону са Кипра постаје најпознатији по Овидијевој наративној поеми *Метаморфозе*.⁸ Нема те сфере уметности где тај мит о Пигмалиону није на неки начин обрађен, било да се аутор обраде држи мита у целости, било да се држи само његове основне потке, некад чак само фрагментарно, док некад, а поготово у

⁵ По Ђорђу Кадијевићу (из приказа књиге Александра Ђурића *Симултано око*, у листу Политика, 9. фебруара 2002. године), А. Ђурић примењује појам 'антрополошка константа' у неисторијском начину посматрања уметничког дела. Појам антрополошке константе код Ђурића подразумева уметничко стварање „[...] као феномен живота који се догађа на људски начин. То догађање обележено је тежњом човека за превазилажењем граница изоловане, индивидуалне егзистенције и опирања претећој тами ништавила“ (Ђурић, Симултано око 2001). Под 'антрополошким константама' Ђурић подразумева мотиве љубави, смрти, ероса и танатоса, пријатељства и Бога.

⁶ *Метаморфоза* у грчкој митологији означава претварање људи у живу и неживу природу: животиње, камење, дрвеће и др. „Metempsychosis” означава „способност преласка душе у друго тело, након смрти, било људско или животињско” (Merriam-Webster, Metempsychosis 2021). Метаморфоза је често и песнички обрађивана. Под зоолошким појмом метаморфозе подразумевамо процес развијања јединке од јајета до зреле животиње. У фигуративном смислу, означава 'драстичну промену' (Вујаклија 1992, 538). Термин из ентомологије (науке о инсектима) 'потпуна метаморфоза или холометаболизам', користи се за описивање фаза у специфичном развоју појединих врста инсеката. Ове четири фазе су: ембрион, ларва, лутка и имаго (одрасла јединка). Нпр. животни циклус лептира у ове четири фазе подразумева следеће преображаје: 1) ембрион који се развија у јајету, затим 2) излази као гусеница (ларва), 3) након чега се зачури у лутку и, најзад, 4) развије у одраслог лептира (Wikipedia, Kompletna metamorfoza 2013).

⁷ Анимација (лат. *animatio*) значи оживљавање, оживљење, давање душе; живост, животна свежина; ватреност, жестина, љутња; тренутак од кога се заматак у утроби сматра живим. У анимираном цртаном филму представља „оживљавање” слика (Вујаклија 1992, 50).

⁸ У раду су коришћена четири превода Овидијевих *Метаморфоза* (енглески, мађарски, хрватски, српски): 1) Ovid, *Metamorphoses/ Book X. 1* (Ovid 2012); 2) Publius Ovidius Naso, *Átváltozások (Metamorphoses)* (Naso n.d.); 3) Ovidije, *Metamorfoze* (preveo Tomo Maretić), Zagreb: Europapress holding, 2008 (Ovidije, *Metamorfoze* 2008); 4) Овидије, *Метаморфозе/Преображења* (превео Милосав Попадић), рукопис, 2013 (Овидије 2013). Текст који наратор изговара у вишемедијском пројекту *ГАЛАТЕА* је превод Овидијевих *Метаморфоза, књига X, Орфејеве песме – Пигмалион* Милосава Попадића.

најновије доба, изналази потпуно неочекиване обрте, сасвим другачије од оригинала, док му се некад и супротставља, обрађујући основну идеју на један нови начин.

Оригинални грчки мит о Пигмалиону, који већ кроз миленијуме распаљује машту уметника, налазимо у већ давно изгубљеном хеленистичком делу, Филостефановој⁹ *Историји Кипра (De Cyprus)* (Saradnici na sajtu Vikipedija n.d.). Филостефан је живео у III веку пре нове ере, а потврду о његовом касније изгубљеном делу дају и двојица хришћанских писаца – Клемент и Александрије (II век н. е.) и Арнобије из Сике (IV век н. е.). Аутор хеленске митографије *Библиотека (Bibliotheka)*, Псеудо Аполодорус, такође помиње Пигмалиона, краља Кипра. Само име Пигмалион је грчка верзија феничанског краљевског имена *Pumauyaton*. По наведеном миту, легендарни Пигмалион са Кипра заволео је култни приказ, статуу од слоноваче богиње љубави Афродите, коју је богиња потом и оживела.

Узимајући овај мит за основу сопственог дела, Овидије га драматизује, мења и проширује у X поглављу својих *Метаморфоза*.

Захваљујући Овидију, тај мит се преноси преко средњег века у Ренесансу и у модерно доба. Може се рећи да основу мита у Овидијевој наративној поеми *Метаморфозе* чини жеља ствараоца (вајар Пигмалиона) да његовом делу – статуи жене од слоноваче – буде удахнут живот и то стога што је у том уметничком делу 'уметност сакрила уметност', тј. „вештином је у веома високом степену прикрио вештину” што истиче М. Попадић, у предговору свог превода Овидијевих *Метаморфоза* (Овидије 2013, 243 – 297). Уметничко дело је толико било верно природи да је по изгледу и сâмо постало природа. Пигмалион се заљубљује у своје дело и поступа према њему као према живом бићу, односно жени од крви и меса. Тиме он постаје конвертит и потпуно мења свој став према женама, којих се претходно одрекао због ужасне слике коју је стекао о њима преко Пропетида из града Аматуса на Кипру. Оне су биле прве проститутке које су слободно продавале своје чари и своје тело ван тадашњих институционализованих видова проституције у храмовима. У својој неиспуњеној љубави, јер је не може остварити са неживом статуом, он дубоко пати и поверава се молитвом уз жртву богињи Венери и молитва му бива услышена. То се дешава на свеколико задовољство, и актера – вајара, и извајаног дела – оживљене креације, и божанства које је то омогућило. Та основна потка Овидијевог мита може се пратити све до данашњих дана када, са развојем нових изражајних средстава и видова уметничког

⁹ Лат. *Philostephanus Cyrenaeus*.

стварања, сам мит бива мењан, допуњаван и преношен у разне друге ситуације и окружења, док се узрочно-последични односи на плану *ствараоц – дело – виша сила* интерпелирају у много разноразних варијација. Можда томе добрим делом доприноси и људска природа – односно природа мушкарца да, по неким ауторима, завлада женским бићем и у њему оживи своје идеје (Greeka 2020); а није далеко од тога ни опседнутост Нарциса самим собом, јер код Ж. Ж. Русоа (*Jean-Jacques Rousseau, Pygmalion, scène lyrique*) (Rousseau 2015) оживљени кип показује и на себе и на свог творца, у оба случаја изговарајући реч „ја” (Brodsky, *The Art* 1999, 150, 154).

И у Овидијевом делу *Метаморфозе, Орфејеве песме – Пигмалион*, скулптура коју ваја Пигмалион, након што оживи остаје безимена (Овидије 2013, 243 – 297). Тек у каснијим делима на ту тему, скулптура добија име Галатеа. Име „Galatea” је латинско име настало од грчког „Galateia” (Merriam-Webster, Galatea n.d.). Оно се појављује у више митова. Тако постоји Галатеа која се моли да јој се кћи претвори у сина, Леукипа (Leucippus). Иначе, суфикс „teia” или „theia” значи „богиња”. Што се тиче значења „млечно бела” које се приписује том имену, оно вероватно долази од придевских облика „galaktos”, „galakteia”. Ту је такође и Галатеа која је објекат пожуде киклопа Полифема у Теокритовим *Идилама VI и XI* (Wikipedia, Teokrit 2016). Галатеа је такође повезана са Полифемом у миту о Акису и Галатеи који је написао Овидије. У XVIII веку, 1763. године, изложена је статуа у Париском Салону под називом „Пигмалион посматра своју статуу која оживљава”, дело Етјен Морис Фалконе-а (фр. Étienne Maurice Falconet). Данас ово дело носи назив *Пигмалион и Галатеа*. Име Пигмалионове скулптуре „Галатеа” постало је нашироко познато по Ж. Ж. Русоовом делу *Пигмалион*, лирски приказ из 1762. године (Rousseau 2015). Пре овог дела, Жан Филип Рамо је већ имао написану оперу-балет *Пигмалион*, 1748. године, а још много раније, почетком XVII века, појављује се у комплексном књижевном делу Оноре Дурфеа (Honoré d'Urfé, 1568–1625) *L'Astrée*; међутим у Рамоовом делу не помиње се име статуе, а име Галатеа у Дурфеовом роману је име једне принцезе која нема додирних тачака са митом о Пигмалиону.

3.1 Преглед уметничких дела инспирисаних митом о Пигмалиону

Два већ поменути хришћанска писца, Клемент из Александрије (II век н. е.) и Арнобије из Сике (IV век н. е.) својим ставовима по питању мита о оживљеној статуи

показују да хришћанство није благонаклоно гледало на такав вид идолопоклонства; овакав став није омогућио грчком миту да наиђе на плодно тле и даље се развија.¹⁰ Тек у касном средњем веку мит бива поново оживљен кроз чувени *Роман о ружји* (*Le Roman de la Rose*). Сам текст тог дела састоји се из два дѐла, од којих је први написао Гијом де Лорис (Guillaume de Lorris) између 1230. и 1235. године док је писац другог дела Жан де Мен (Jean de Meung), а написан је између 1275. и 1280. године. Два писца се знатно разликују по третману прича у том делу, па су понекад другачијих, чак супротних ставова. Посебно су занимљиве минијатуре присутне у рукопису под називом *Ms Douce 195* а које је урадио у XV веку Роберт Тестард (Robinet Testard)(British Library 2022), илустратор који је радио за богате и моћне патроне као што је то био Војвода Карло Орлеански (Duc Charles d'Orleans).

Ренесанса, заједно са Бароком, утиче на то да, осим у литератури и сликарству, овај мит касније нађе место и у музичким и драмским делима. Још у касном средњем веку песник Џон Гауер (John Gower) у својој *Љубавној исповести* (*Confessio Amantis*) из 1390/93. године износи причу о Пигмалиону на средњеенглеском језику (Middle English).¹¹ Потом и Вилијам Кекстон (William Caxton), први штампач у Енглеској, објављује Овидија у прози 1490. године.¹² Вилијам Шекспир (William Shakespeare) у својој *Зимској бајци* оживљава кип краљице Хермионе (Шекспир 1966). Ањоло Бронцино (Agnoło Bronzino) слика један од најупечатљивијих призора Пигмалиона и Галатеје 1530. године. Џорџ Пети (George Pettie) године 1576. пише *Пигмалионов пријатељ и његова скулптура* (*Pygmalion's Friend and His Image*).¹³

Многи писци тог, па и каснијих доба, понављају Овидијеву причу држећи се оригинала, а истичући љубавника Пигмалиона и његов труд у односу на статуу, док

¹⁰ Такав став Цркве илуструје и Виљем од Малмсберија (William of Malmesbury) у тзв. *Причи о прстену* (*Ring Tale*) из XII века, где неопрезни младић ставља венчани прстен на прст статуи богиње Венере, да би се она касније испречила између њега и његове супруге, чиме аутор јасно демонизује паганске богове.

¹¹ Гауер позитивно оцењује љубавника који има иницијативу, који не одустаје, и усуђује се да говори о својој љубави.

¹² У свом парафразираном приказу Овидијевих *Метаморфоза* В. Кекстон коментарише причу својим читаоцима и упоређује Пигмалиона са неким племићем који би могао имати неко чељаде у кући, било слугу или слушкињу, које би облачио, хранио и подучавао; кад би се тако слушкиња претворила у даму, он би се заљубио у њу и оженио је. Та нова интерпретација мита као „бајке о друштвеној класи“ је корак ка верзијама Пигмалиона у XIX и XX веку, где се он поново појављује као васпитач (Fyler 2022).

¹³ У овом делу се види значајна промена става према миту у Ренесанси, и тај став сада подсећа на традицију раних хришћанских писаца који су Пигмалиона посматрали као идолопоклоника, а прича се користи да изрази женомрштво и сатиру (Santano 2016, 261). Године 1598. Џон Марстон (John M.) пише причу о *Метаморфози Пигмалионове скулптуре* (*The Metamorphosis of Pygmalion's Image*) у ироничном тону и са пуно еротских назнака. Овде се Марстон руга својим савременицима, колегама и песницима, који су, под Петраркиним утицајем, истицали врлине смиренних, честитих жена, док је Марстон истицао физички контакт, погледе, додире, пољупце, који оживљавају жену – статуу, и којој то годи.

песници, истовремено, упоређују тиме свој сопствени љубавни труд према својим љубавницама. Популарност мита доприноси томе да, осим у литератури и сликарству, он нађе места у музици и театру. Од 1640-тих година па надаље, огроман број позоришних комада, балетских представа и опера настаје на тему Пигмалиона. Жан Жак Русо (Jean Jack Rousseau) и његова опера *Пигмалион, лирски приказ (Pygmalion, scène lyric)* из 1762. године, разликују се од других опера по томе што овде аутор истиче Пигмалионова осећања, а што је сасвим у складу са сентименталним XVIII веком. Већ у Рамоовој опери присутан је Купидон као отелотворење љубави, Венерин представник (у грчкој митологији Амор и Афродита), и поенту дела чине љубав и њена моћ. Георг Бенда (1722–1795) пише оперу-монодраму 1779. године засновану на тексту Русоовог дела *Пигмалион*. Од укупно три личности на сцени, само једна, односно лик Пигмалиона, казује текст, док преостале две немо глуме на сцени.¹⁴ Године 1809. у Паризу је изведена опера у једном чину под називом *Пигмалион (Pimmalione)*, коју је написао Луиђи Керубини (Luigi Cherubini) по нарудби Наполеона Бонапарте. И ово дело је урађено по узору на Русоову оперу. Гаetano Доницети (G. Donizetti) написао је своју прву оперу 1816. године управо под насловом *Il Pigmaliione*. И ова опера узима за узор Русоово дело. У Берлину је 1863. године изведена опера у два чина *Лена Галатеја (Die schöne Galathée)* Франца фон Супеа (Franz von Supée, 1819–1895), који је био такмац Жаку Офенбаху (Jacques Offenbach, 1819–1880). Ово се дело битно разликује од класичне Овидијеве верзије, коју су претходни аутори углавном верно пратили. Овде је Галатеја еманциповано биће које бира себи партнера и не одриче се материјалних добара.

1871. године Гилберт (W. S. Gilbert, 1836–1911) написао је позоришни комад у бленкверсу (Wikipedia contributors, Blank 2021) – неримованом стиху (који је користио и Шекспир) – *Пигмалион и Галатеа, истинска митолошка комедија* (прев. Ђ. Стефановића).¹⁵ Овде је скулптор ожењен човек, који ваја више статуа по лику своје жене, која га и охрабрује у његовом раду на једној од статуа, Галатеи. Проблем настаје кад Галатеа оживи и заљуби се у свог творца. Видевши које је проблеме проузроковала, те изложена жестокој љубомори вајаревае супруге, она се одлучује на повратак у првобитно стање, статуу од камена.

¹⁴ И у докторском уметничком пројекту *ГАЛАТЕА* све улоге осим Галатеје су неме; више о овоме видети у потпоглављу *Анализа синопсиса*, стр. 75.

¹⁵ W. S. Gilbert, *Pygmalion and Galatea, an Original Mythological Comedy*.

Позоришни комад Џ. Б. Шоа (George Bernard Shaw, 1856–1950) први пут је приказан 1913. године у Бечу. Овај комад је знатно утицао на даљи приказ мита кроз разне видове уметничког изражавања. Прича се наслања на Кекстонову верзију,¹⁶ по којој је скулптор у преносном смислу васпитач који едукује свог одабраног штићеника; у Шоовом приказу то је професор фонетике који подучава необразовану девојку из ниже друштвене класе тако савршеном изговору због којег ће је, кад га усвоји, сви сматрати дамом из високог друштва. То је романтична комедија са пуно шоовског ироничног хумора, а истовремено је и друштвена критика. Посебно је занимљив приступ завршетку позоришног комада, који свакако није конвенционалан, али су га поједини режисери више усмеравали ка виду 'хепиенда' који се Шоу није допадао, јер је сматрао да када се Елиза еманципује – када Галатеа оживи – она мора до краја остати поносна и достојанствена.

По Гилбертовом моделу Хенри Потингер Стивенс (Henry Pottinger Stephens, 1851–1903) написао је либрето, а Вилхелм Мајер Луц (Wilhelm Meyer Lutz, 1829–1903) написао је музичку бурлеску *Галатеа, или Пигмалион наопачке (Galatea, or Pygmalion Reversed)*, у којој је Пигмалион тај објект који оживљава и, као Нарцис, заљубљује се у самог себе; као непоправљивог женскароша, мужеви жена којима се Пигмалион удвара, натерају га да се врати у првобитно стање статуе. Представа је премијерно изведена у Лондону 1883. године.

По бродвејском мјузиклу *Додир Венере (One Touch of Venus)*¹⁷, из 1943. године, настали су истоимени филм (1948) и телевизијска продукција (1955). Музику за овај комад написао је Курт Вајл (K. Weill, 1900–1950) а речи песник Огден Неш (O. Nash, 1902–1971). За основу је узета новела Т. Е. Гутриа (Thomas Anstey Guthrie, 1856–1934) *Обојена Венера (The Tinted Venus)*, по којој један лондонски фризер ставља свој веренички прстен на руку статуе Венере да би она потом оживела и умешала се у његов живот. Али ова тема се такође може везати и за *Причу о прстену* Виљема Малмсберија из XII века са идентичном темом.

Свакако је значајна верзија приче о Пигмалиону дата у мјузиклу *My Fair Lady*, за коју је музику написао Фредерик Лев (Frederick Loewe) а речи и сценарио Алан Џеј Лернер (A. Jay L). Први пут је изведен на Бродвеју 1956. године. Заснован је на делу

¹⁶ Више о Кекстону прочитати на стр. 10.

¹⁷ (Wikipedia contributors, One Touch of Venus 2021).

Пигмалион Џ. Б. Шоа и доживео толики успех да је 1964. по њему снимљен истоимени филм, који често називају „савршеним мјузиклом”.¹⁸

Осим поменутог филма *Моја лепа госпођице* (*My Fair Lady*), тему Пигмалиона и Галатеје обрадио је и Жорж Мелиз (Georges Méliès, 1861–1938) у свом двоминутном филму из 1898. године, у ком Пигмалионова статуа жене оживљава да би на крају опет постала статуа.¹⁹ 1938. године снимљен је филм, такође по Шоовом позоришном комаду *Пигмалион*, за кога је сам Џ. Б. Шо урадио адаптацију. Уз самог Шоа, као коаутори појављују се режисери Ентони Есквит (Anthony Asquith) и глумац који има улогу главног лика, Лесли Хауард (Leslie Howard). Филм је доживео успех, добио Оскара за најбољи сценарио, и био номинован за још три.

Филм *Манекен* (*Mannequin*)²⁰ из 1987. године режисера Мајкла Готлиба (Michael Gottlieb) и сценариста Едварда Ругофа (Edward Rugoff) и М. Готлиба, говори о младом неуспешном уметнику који угледа лутку-манекена која је његово савршено дело и у коју је заљубљен, изложену у излогу једне радње. Он се запошљава у тој радњи а његова креација оживљава, те њих двоје пролазе кроз низ комичних ситуација...

У познатом филму Алфреда Хичкока (A. Hitchcock) *Вртоглавица* (*Vertigo*),²¹ снимљеном у САД 1958. године, метаморфоза је један од кључних елемената филма. Главни мушки лик филма упорним интервенцијама на начину шминкања, дотеривању фризура, боји косе, стилу и боји одеће, обуће, настоји да обликује једну, наизглед игром случаја одабрану жену, у отелотворење своје недавно несрећно изгубљене љубави. У Хичкоковом филму та трансформација се преклапа и са настојањем самог славног режисера да појавом, изгледом, а нарочито бојом косе нађе замену за, по његовом сопственом мишљењу, најбољу глумицу за интерпретацију главног женског

¹⁸ У овом мјузиклу је приметно укрштање мита о Пигмалиону са елементима и мотивима: едиповог комплекса (мушкарац има доминантну мајку; када га девојка напусти, он одлази код мајке да се жали); нарцисоидности (мушкарац пева песму [song] у коме се чуди зашто жене не могу да буду исте као мушкарци); *tabula rasa* (мушкарац убеђује девојку да јој је омогућио нов почетак, док му она одговара да је научила само да изговара пар фрази и да то није довољно да би постала дама из високог друштва, а истовремено јој се више не враћа у стару улогу); занимљива је сцена где отац девојке проклиње професора што га је начинио богатим; уместо да проводи лежеран живот скитнице он сад мора да води рачуна о другима; итд.

¹⁹ Georges Méliès, *Pygmalion et Galathée* (1898), кратки неми филм, <https://www.youtube.com/watch?v=aHgt0eK5TCE> (приступљено 25. септембра 2021).

²⁰ Wikipedia contributors, "Mannequin (1987 film)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mannequin_\(1987_film\)&oldid=1045743883](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mannequin_(1987_film)&oldid=1045743883) (приступљено 27. септембра 2021).

²¹ Wikipedia contributors, "Vertigo (film)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vertigo_\(film\)&oldid=1046321366](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vertigo_(film)&oldid=1046321366) (приступљено 27. септембра 2021).

лика у његовим филмовима – за филмску уметност тада већ заувек изгубљену принцезу од Монака, Грејс Кели (Grace Kelly).

У филму *Згодна жена (Pretty Woman)*, снимљеном у САД 1990. године,²² богати мушкарац опет има улогу „васпитача” и својим деловањем претвара проститутку у жену из високог друштва; та тема је већ више пута раније обрађивана. Режиер филма је Гери Маршал (Garry Marshall). Филм је постигао успех, а замерке су се сводиле на „зашећерени” приказ проституције.²³

Позоришни комад као и филм Нила Лабута (Neil Labute) са почетка XXI века, где један класичан штребер бива трансформисан у привлачног, пожељног мушкарца, бави се питањима сексуалне слободе, табуа, поставља питања о неограниченој слободи уметника, какву је спомињао и Оскар Вајлд; то је један сложен и модеран приступ теми.

У филму *Руби Спаркс (Ruby Sparks)*²⁴ из 2012. године, писца Зое Казан и редитеља Џонатан Дејтона (Jonathan Dayton) и Валерије Фарис (Valerie Faris), наилази се на једну нову врсту оживљавању – преко текста на писаћој машини. Овде писац у тренутку стваралачке кризе доживљава љубавну романсу тако што пише о Руби,

²² Wikipedia contributors, "Pretty Woman," Wikipedia, The Free Encyclopedia, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pretty_Woman&oldid=1045312741 (приступљено 27. септембра 2021).

²³ Жене из високог друштва су приказане као проститутке, налик *пропетидама* из оригиналног Овидијевог мита. Оне су своје бракове склопиле искључиво из материјалног интереса. Вивијан (Џулија Робертс) је професионална проститутка, и у односу на њих, искрена особа. Она је са Едвардом (Ричард Гир) у строго-пословном односу. Сцена из филма на коњичким тркама: Едвард упознаје Вивијан са групом жена; када одлази, једна од жена се обраћа Вивијан и честита јој на одличном „лову”; Едвард је пожељан нежења, због свог богатства, моћи и лепоте; на ову опаску Вивијан одговара да је са њим искључиво због секса и ничег другог; дама из високог друштва је на то саблажњиво погледа у стилу – како то може бити разлог да би се било у вези са било којим мушкаром!

Паралела са Хичкоковим *Вертигом*: Едвард има страх од висине (акрофобију); око двадесетог минута филма, када он и Вивијан улазе у његову хотелску собу он јој то саопштава као разлог због којег никад не излази на хотелску терасу, мада увек изнајмљује собе на последњем спрату хотела као најлуксузније; на крају филма Едвард савладава овај свој страх, док се пожарним степеницама пење ка Вивијан – постаје њен принц на белом коњу (у филму је то бела лимузина); његова метаморфоза је потпуна – од једног хладнокрвног и прорачунатог бизнисмена, који купујући пропале фирме те их продајући у деловима уништава животе запослених, до заљубљеног романтика.

Укрштају се следећи митови о: 1) Пигмалиону (Едвард и Вивијан постепено мењају једно другог; Вивијан понашање, манире, облачење док се Едвард карактерно мења), 2) Едипу, едипов комплекс (разлог због којег Едвард купује фирме, које затим разбија на делове и продаје је његов нерашчишћени однос са недавно преминулим оцем. Занимљиво је приметити да с обзиром на жанр филма, романса и романтична комедија, мушкарац који је представљен као мачо нема нерашчишћен однос са мајком већ са оцем, како не би била умањена његова мушкост), 3) Нарцису (Едвард не жели да мења правила високог друштва, мада им се подсмева), *tabula rassa* (променом коју је доживела са Едвардом, Вивијан добија могућност за нов почетак; планира да се пресели у други град, настави са школовањем, те тако напусти живот проститутке). Приметно је укрштање следећих жанрова – романсе, комедије и бајке.

²⁴ *Ruby Sparks* (2012), режија Џонатан Дејтон (Jonathan Dayton), Валери Фарис (Valerie F.), <https://www.imdb.com/title/tt1839492/>

девојци из својих снова; следећег дана она постаје стварна особа, а писац управља њеним поступцима мењајући текст на писаћој машини...²⁵

У многим књижевним делима, нарочито у новелама и поезији, присутна је тема метаморфозе и оживљавања, често у већој или мањој мери везана за мит о Пигмалиону. То је, на неки начин, случај и са причом Мери Шели (Mary Shelley) из XXI века, под насловом *Франкештајн (Frankenstein)*, где је оживљавање бића – монструма омогућио један квази-научни поступак. Прича се даље одвија у стилу готских романа тога доба.

И Пинокио, дрвени лутак столара Ђепета, који га је издељао од гране дрвета, бива оживљен милошћу добре виле и љубављу самог столара који је надасве желео да има дете, сина. Причу је написао Карло Колоди (Carlo Collodi) 1881. године.

Међу уметнике који се, на неки начин, ослањају на тему Пигмалиона или мотив преображаја можемо убројати и Оскара Вајлда са делом *Слика Доријана Греја*, као и Гастона Леруа, аутора *Фантома из опере*.

Године 2007. Мерилин Сакс (Marilyn Sachs) је написала причу о *Дебелој девојци (The Fat Girl)*, у којој предебелу, неспретну и незанимљиву девојку један наочит момак преобраћа у витку, спретну и привлачну девојку; он то ради због својеврсне гриже савести; али трансформисана девојка сада почиње да живи свој сопствени живот као еманциповано, слободно биће, невезано за свог творца.

И у хорор причи Ангеле Картер (Angela Carter), *The Loves of Lady Purple*, појављује се дрвена лутка која је у луткарској представи њеног творца оличење зла. Кад та лутка оживи, она се свето свом творцу и креће путем злочина који су јој приписивани у представи. Прича датира из 1974. године.

У новијој поезији, мит о Пигмалиону је обрадио и Томас Булфинч (Thomas Bulfinch) у оквиру дела *Bulfinch's Mythology: The Age of Fable*, у XIX веку, године 1855.

²⁵ Када писац схвати да је девојка оживела и да је стварна, престаје да пише о њој како би њихова веза постала спонтана. Међутим, када девојка почне да исказује сопствену вољу и понаша се онако како писцу не одговара, он почиње поново да пише о њој, чиме јој унапред одређује поступке. Наравно да то убрзо квари њихову љубавну везу; када то писац схвати, чини жртву и допушта девојци да га напусти. Након овог, писац убрзо бива „награђен” – девојка се поново појављује и они могу да започну нову романсу, неукаљану прошлим догађајима; мотивација *tabula rasa*.

Споредне улоге у филму додељене су познатим глумцима (нпр. други муж пишчеве мајке је Антонио Бандерас), што наводи на закључак да је режисер млад и неискусан, па су продуценти на овај начин осигурали гледаност и финансијску исплативост филма. Главна мотивација филма је *tabula rasa* што је вероватно разлог за избор мање познатих глумаца, у главним улогама, како би се гледаоцу омогућило маштање о поновном почетку љубавне везе. То да је писац своју имагинацију остварио у физичком свету – замишљена девојка која постаје стварна – мада немогуће, делује прихватљиво, за разлику од тога да са истом девојком по други пут започне љубавну везу као да се ништа није догодило. Поцанр филма је налик филму *Дан мрмота (Groundhog Day, 1993)*. Карактери ликова у филму асоцирају на митове о Пигмалиону, Нарцису и Сизифу. Такође је доминантан мотив 'поновног почетка' (*tabula rasa*).

Ту је мит обрађен по класичним узорима. Али у савременој поезији појављују се нови, занимљиви, другачији погледи на мит и прилагођавају се проблемима савременог човека. Тако Керол Ен Дафи (Carol Ann Duffy) у својој песми *Пигмалионова невеста* (*Pygmalion's Bride*) износи став жене која одбија да се покори мачо-мушкарцу и игра на његову слабост; песма се одликује иронијом. Написана је 1999. године.

Galatea Encore Џозефа Бродског (Joseph Brodsky, 1940–1996) је веома софистицирана песма у прози у којој су скоро свака реч и фраза оптерећени бременом значења и одају став модерног човека према миту.

Занимљиво је да Вазари (Giorgio Vasari),²⁶ италијански сликар и историчар уметности смешта Пигмалиона на своју листу великих античких уметника јер „његова скулптура не само да је била налик живом ткиву, већ је то и постала.”

Веома је велик број дела у ликовној уметности на тему Пигмалиона и Галатеје, углавном слика и скулптура, те се намеће потреба за избором најрепрезентативнијих примера. У ту листу свакако треба уврстити Роберта Тестарда са његовим занимљивим минијатурама, о којима је већ било речи на почетку овог потпоглавља. Ањоло Бронцино (Agnolo Bronzino), мешајући стилове касне Ренесансе са Раним Бароком у стилу Маниризма, давао је својим приказаним мотивима неприродне облике, и често му се приписују „ледени” портрети који стварају јаз између тих мотива и гледаоца. На његовој слици из 1530. године видимо сцену која обухвата скоро читав мит: Пигмалионову жртву Афродити/Венери, самог Пигмалиона како клечи и оживљену Галатеу, која покрива интимне делове и не гледа у клечећег Пигмалиона, већ у посматрача.²⁷

Магдалена ван де Паше (M. van de Passe) је начинила гравуру Пигмалиона око 1630. године²⁸ на којој се виде Пигмалион, Галатеа и једна старица, која свећом осветљава статуу и Пигмалиона. Франсоа Лемојн (Francois Lemoine) 1729. године слика Пигмалиона и Галатеу; Галатеа је полуобучена, оживљена и окружена децом – анђелчићима (или Амором). Антоан Денел (Antoine Denel) 1778. године ствара бакрорез по миту са актерима Афродитом, Галатеом и Пигмалионом који усхићено

²⁶ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Giorgio Vasari." Encyclopedia Britannica, July 26, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari>

²⁷ Agnolo Bronzino, *Bronzino, Politics and Portraiture in 1530s Florence*, Columbia University Libraries, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8RV0MNF> (приступљено 25. септембра 2021.)

²⁸ Magdalena van de Passe, *Pygmalion*, Knowledge Cube, https://mc.wikiqube.net/wiki/Magdalena_van_de_Passe (приступљено 25. септембра 2021.)

клечи док Афродита подарује живот статуи.²⁹ 1781. године Луј Лагрене (Louis Lagrenée) такође је насликао Пигмалиона и Галатеу, али на његовој слици нема таквог контраста као код Рењоа, јер овде Галатеа блиста ружичастим бојама живота и благонаклоно се надвија над Пигмалионом, прихватајући његову љубав. Лоран Пеше (Laurent Pêcheux) 1784. насликао је слику на тему мита на којој се појављују и два сведока (можда скулпторови ученици) сцене Пигмалионовог усхићења Галатеом. Исте године Жан Батист Рењо (Jean Baptiste Regnault) насликао је Пигмалиона како се диви својој статуи. Уочљив је контраст јарке боје Пигмалионове одеће и његових шака и лица и бледе боје саме статуе. Хенри Хауард (Henry Howard) насликао је 1802. године у израженом нео-класицистичком стилу приказ како Љубав оживљава Галатеју. И славни Франциско Гоја (Francisco Goya) нацртао је сцену како Пигмалион ваја Галатеју, и то на један подругљив, ироничан начин: Пигмалион, веома забринутог израза лица, замахује чекићем из све снаге и усмерава длето ка веома интимном делу Галатеје, која са неверицом на лицу гледа у посматрача. Цртеж је настао између 1812–20. године. Пре-рафаелитски сликар Едвард Берн Џонс (Edward Burne Jones) 1878. године насликао је низ од четири слике на тему мита. Занимљиво је да се порука кроз наслове слика римује: 1) *The Heart Desires*; 2) *The Hand Refrains*; 3) *The Godhead Fires*; 4) *The Soul Attains*. Тако сликар препричава читав мит кроз ове слике.

Један од најпознатијих приказа мита у ликовној уметности свакако су слике и скулптуре Жан-Леон Жерома (Jean-Léon Gérôme), које је стварао између 1890–92. године. Сви ови радови представљају тренутак оживљавања скулптуре, који се види по ружичастој боји која скулптуру делимично покрива. Такође је занимљив приказ сцене, која има другачије стајалиште посматрача на свакој слици, тако да се стиче утисак да се слика посматра у кружном мимоходу.

1886. године Ернест Норман (E. Normand) насликао је Пигмалиона и Галатеју у тренутку кад она оживљава што он запањено и задивљено посматра. Стил рада Херберта Густава Шмалца (H. Gustave Schmalz) заснован је на радовима Пре-рафаелиста и на ориентализму. Његова представа Пигмалиона и Галатеје слика занесеног и очајнички жудног скулптора, који грли стопала своје статуе која оживљава, што се види по већ ружичастој боји главе и торзоа, док су ноге још увек боје мрамора. Символиста и експресиониста Франц фон Стук (F. von Stuck) је 1926. насликао

²⁹ Antoine Françoise Denel-Lagrenée, Pygmalion in Love With His Statue, <http://www.pierotrincia.it/en/2569/Pygmalion-in-love-with-his-statue---Antoine-Francoise-Denel---Lagrenée.html> (приступљено 25. септембра 2021.)

динамичну сцену оживљавања Галатеје, где се она надвија, оживљена, над својим скулптором који, раширених руку у чуђењу и неверици, зури у своју вољену. Суреалист Пол Делво (Paul Delvaux) године 1939. насликао је сцену по миту али је ситуација знатно другачија од уобичајене – Пигмалион је неживи кип са одломљеним деловима тела, а Галатеа од крви и меса га грли око врата; поруке која ова слика нуди могу бити разнородне.

У репрезентативне слике на тему мита свакако треба уврстити и чувеног сликара Салвадора Далија (S. Dalí),³⁰ који је 1952. године насликао *Галатеју од сфера* (будући да му је супруга Гала била најважнија особа на овом свету, он је њеном имену додао суфикс „теа”, „теиа” или „theia” и тако јој, намерно или не, дао божански призив, а истовремено је повезао са Пигмалионом Галатејом, стављајући тиме себе у улогу уметника заљубљеног у своје дело. Портрет је приказан кроз скуп расутих сфера, а разлог за такав приступ ваља потражити у Далијевој заинтригираности тадашњим теоријама атомске физике.

Године 1988. Борис Валехо (B. Vallejo) насликао је *Пигмалиона и Галатеју*. Овај перуански сликар начинио је слику у својеврсном еротско-фантастичном стилу.

Како у сликарству, тема Пигмалиона и Галатеје је подједнако присутна и у вајарству, а међу ауторима можемо пронаћи имена као што су Роден, Фалконе и други.

Један од најзначајнијих скулптора у Француској у другој половини XVIII века Етјен Морис Фалконе (Étienne Maurice Falconet),³¹ изложио је своју скулптуру *Пигмалион и Галатеа* у Париском Салону 1763. године. То је тренутак када Галатеа оживљава, нагиње се над задивљеним Пигмалионом који клечи, док јој Купидон љуби руку. Ова скулптура нема других украса, Галатеја је потпуно нага, а сва је израђена у белом мермеру.

Пјетро Стађи (Pietro Stagi) је такође урадио групу Пигмалион и Галатеа у мермеру, чистим линијама и без додатних детаља, крајем XVIII века.³²

Упечатљива је скулптура Огиста Родена (August Rodin)³³ која представља групу *Пигмалион и Галатеа* у познатом Роденовом стилу, где две фигуре извиру из грубо обрађене камене основе, без додатних детаља.

³⁰ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Salvador Dalí." Encyclopedia Britannica, May 7, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Salvador-Dali>

³¹ Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Étienne-Maurice Falconet." Encyclopedia Britannica, January 20, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Etienne-Maurice-Falconet>

³² Дедалус (Daedalus) користи живу (течни метал) да угради глас својим статуама (појављује се и у поеми Бродског *Galatea Encore*: „[...] As though with the mercury in its sphincter“).

Својеврсну представу групе Пигмалион и Галатеа урадио је савремени израелски скулптор Ричард Минс (Richard Minns) у бронзи; мушка и женска фигура су изведени у тамно патинираној бронзи, али стопала и доњи делови потколеница женске фигуре су бели, боје камена. Но, тај бели део ове скулптуре није камен, већ такође бронза, али са белом патином.

*Невидљива мати*³⁴ (*The Invisible Mother*) из 2018. године је телевизијска хорор комедија о фотографији³⁵ из викторијанског доба која прогања једну породицу, са мотивом метаморфозе неживог у „живо”. 2000-те године приказана је епизода из серије *Симпсонови* (*The Simpsons*) под називом *Pygmaelian*,³⁶ која у себи носи елементе метаморфозе из мита о Пигмалиону.

Галатеа,³⁷ видео-игра у жанру текстуалне авантуре, коју је створила Емили Шорт (Emily Short) 2000. године. То је интерактивна видео игра за једног играча, која даје различите исходе.

Додирне тачке са митом о Пигмалиону, а такође и сасвим другачији приступи, али сви базирани на идеји метаморфозе, увелико су присутни како на пољу кинематографије, тако и у многим другим гранама уметности. Међу бројним ауторима разних адаптација мита, или само верних обрађивача оригиналне приче, налазе се многа позната имена у свету уметности – писаца, песника, композитора, сликара, вајара, филмских ствараоца... Листа је огромна, те је стога најпробитачније изабрати оне који представљају објективно најрепрезентативније примере, не искључујући ни субјективну процену аутора који врши тај избор, пре свега због личног сагледавања мита и његовог уклапања у ауторско дело.

3.2 Претходна истраживања из области вишемедијске уметности

Преображај исказан као својеврсно претапање медијских линија представља мотив којем сам се изнова враћао током последипломских студија вишемедијске уметности. На трећој години докторских студија, учествовао сам на заједничкој изложби Владана Радовановића *Вишемедијска уметност*, у галерији Цвијете Зузорић, у

³³ Bazin, G. René Michel. "Auguste Rodin." Encyclopedia Britannica, November 13, 2020. <https://www.britannica.com/biography/Auguste-Rodin>

³⁴ IMDb, *The Invisible Mother* (2018), <https://www.imdb.com/title/tt5575800/>

³⁵ Енгл. *postmortem photography*.

³⁶ Simpsons Wiki, *Pygmaelian*, <https://simpsons.fandom.com/wiki/Pygmaelian>

³⁷ IFDB, *Galatea*, <https://ifdb.org/viewgame?id=urxrv27t7qtu52lb>

Београду, од 18. јуна до 6. јула 2014. године, са вишемедијским уметничким пројектом *Преображај*.³⁸ Овај рад представља једну врсту видео-уметности. У четири сцене, приказан је преображај „човека из блата”. Након овога пројекта, своја истраживања медијских трансформација настављам у започетом правцу. Мој следећи вишемедијски пројекат је *Силенциум за клавирски квинтет, плесача и видео пројекцију*, по мотивима Беле Хамваша из есеја *Силенциум* (Хамваш, *Silentium* 1994). Премијера је била на сцени Дечјег позоришта у Суботици, 18. децембра 2014. Представа је гостовала у Кањижи, Бачкој Тополи и Мађарској, по конкурсном позиву *Мултимедијалног центра Бакелит* у Будимпешти 2015.³⁹

*Лифтоптикум*⁴⁰ је мултимедијални перформанс, у режији Денеша Дебреија, изведен у Суботици 20. новембра 2016. поводом затварања позоришног фестивала *Desiré Central Station*, регионалног и међународног фестивала савремене драме Позоришта Деже Костолањи (*Kosztolányi Dezső Színház*). Као композитор, диригент и корепетитор овога перформанса покушао сам да усагласим музику и учиним је комплементарном медијском линијом. Пројекат ми је пружио искуство сарадње са уметницима различитих уметничких области: режисером, кореографом, сценографом, сликарем, вајаром, видео аниматором, глумцима, плесачима и музичарима. Музика је имала разнолику улогу: стварање атмосфера, нумере у неформалном јавном простору, кореографске нумере, сонгови итд. За овај пројекат сам оформио специфичан вокално-инструментални састав, са музичарима са којима сам остварио одличну сарадњу и које сам ангажовао и у докторском уметничком пројекту *ГАЛАТЕА*.

Као што је о овоме већ било речи, инспирацију за вишемедијски пројекат *ГАЛАТЕА* пронашао сам у старогрчком миту о Пигмалиону. Најпознатију верзију мита, налазимо у десетом певању Овидијевих *Метаморфоза*, под називом *Орфејеве песме – Пигмалион* (243 – 297). Пигмалион је вајар заљубљен у своју статуу. Након што богињи Венери принесе жртву у храму, она статуу оживљава и њих двоје ступају у брак. Овај мит током историје постаје омиљена тема и предмет бројних, између осталих, музичко-сценских уметничких обрада, тако да се током XVIII и XIX века појављује у кратким операма једночинкама и двочинкама, по књижевном предлошку Жан Жака Русоа, па до бродвејског мјузикла *My Fair Lady*, по познатој Шоовој драми *Пигмалион*, која је

³⁸ Дневни лист Блиц, *Округли сто на тему уметности Владана Радовановића*, <https://www.blic.rs/kultura/vesti/okrugli-sto-na-temu-umetnosti-vladana-radovanovica/e09f4v7>

³⁹ *Bakelit Multi Art Center*, Budapest, <https://www.facebook.com/bakelitmac>

⁴⁰ Извори, *Перформансом „Лифтоптикум“ на Железничкој станици затворен „Дезире“*, Град Суботица, <https://gradsubotica.co.rs/performansom-lifkoptikum-na-zeleznickoj-stanici-zatvoren-desire/>

касније доживела и екранизацију. Посебно интересантну поему, на темељу овог мита, пронашао сам код руско-америчког писца и песника Јосифа Бродског, под називом *Galatea Encore*⁴¹ (Brodsky, Galatea Encore 1985).

Својим уметничким тумачењем и обрадом мита, желим подстаћи публику на његова могућа различита значења. Подсетио бих, између осталог, на теорије Ролана Барта о „смрти” аутора, отвореног уметничког дела и публике као аутора Умберта Ека, или теорије о крају уметности Артура Дантоа. Жак Атали говори о томе да је аутор сведен на „инвенцију” одабирања, а публика на конзументе произведених уметничких артефаката и/или акција, по наметнутим и измишљеним тржишним потражњама. Атали полаже наду у компоновање, које би представљало могућност повратка креативном деловању свих људи. Заборављено је првобитно скромно значење компоновања: саставити, склопити, за разлику од схватања тог појма у XIX веку, када је компоновање било мистификовано и приписивано божанском надахнућу или генију. Демистификација ће компоновање вратити свим члановима друштва и учинити регресију репетиције, у смислу серијског писања или масовне продукције (Атали 2007).

3.3 Дефинисање области уметничког истраживања

Област вишемедијске уметности тумачим кроз вишезначност појма самог медија, медијског гласа или медијске линије. Према томе, вишемедијска уметност обухвата: 1) медије који делују на различита чула, 2) медије с обзиром на врсту знакова и 3) медије с обзиром на складиштење или излаз сигнала (Шуваковић, Појмовник 2011, 768).

У свом теоријском истраживању користићу методе засноване на експерименталном и теоријском истраживању. Обухватићу различите појединачне уметничке врсте, интердисциплинарне и мултидисциплинарне области (плес, позориште, музику, визуелне уметности, перформанс, вишемедијску уметност итд.), кроз поједине теорије и анализу одабраних уметничких дела. Истраживање ћу класификовати по заступљеним медијима: 1) извођачки (покрет/плес, музички), 2) дигитални (видео рад, видео запис), 3) сценски (режија, кореографија, сценографија, костим, светло) и 4) текстуално/језички. Сходно томе, даље планирам области истраживања у оквиру врсте медија и материјала.

⁴¹ *Бис за Галатеу* (превод Ђуре Стефановића).

Подухватићу се истраживања следећих врста медија: 1) реч – семантичка (текстови разних аутора) и гласови – шумови и асемантички, тј. неорганизовани; 2) режија, кореографија (покрет, плес, гест); 3) визуелни – дигитални (пројекција видео радова), светло; 4) звучни медиј – електронски модификовани звуци (шумови, микрозвуци⁴²), акустична вокално-инструментална музика и жива (*live*) електроника.

Истраживаћу следеће врсте алата и материјала потребних за: 1) озвучење људског гласа, акустичних инструмената и сценског простора; 2) видео-пројекцију (материјали за пројектовање: платна, фолије, папири; широко-угаони пројектор високе дефиниције [HD]); 3) сценографију (боје на тканини, кожи извођача или другим материјалима); 4) костиме; 5) расвету.

3.3.1 Текстурелни медиј

Мит представља колективно предање и свету причу, својеврсну кристализацију људског искуства. Митском причом човек промишља природне и духовне појаве света који га окружује. Функција мита, као универзалне приче о егзистенцији света, установљава се кроз трансформацију првостепеног конкретног знака у другостепени митски знак (Шуваковић, Појмовник 2011, 443). По речима Милосава Попадића, из предговора сопственом преводу Овидија, *Метаморфозе* откривају преображај, као једино исходиште стварања митске структуре – пуку промену облика, где „суштина остаје непромењена” (Овидије 2013). И данас, једнако као и пре две хиљаде година, човек има потребу да верује како је „свет чврст и солидан док се људи заправо распадају, умиру, губе посао и мењају се – сви они, сви ми, никад не престајемо да се мењамо, и то у толикој мери да метаморфоза делује као једина константа, једини реални реализам” (Ружди 2021, 48). По речима писца Салмана Руждија „Стварност је само једна представа света, његов опис или слика, исто као и Нестварно” (исто, 47).

Вишемедијско дело одликује равноправност употребљених медија. По Владану Радовановићу текст са семантичким значењем би тренутно постао доминантна порука. Радовановић у *Сазвежђима* (Радовановић, Сазвежђа 1993–1997) употребљава асемантички текст у хорској деоници, на супрот *Линерије* (Радовановић, *Linearija n.d.*)

⁴² Под микрозвучима подразумевам звукове чији извор може бити музички инструмент, глас или тело извођача, али је њихов интезитет веома слаб и готово нечујан, те су они појачани аудио уређајима (микрофон, појачивач, звучник). Овакви звукови настају неконвенционалном артикулацијом музичких инструмената, гласа или тела извођача, јер је важна необичност слабо чујних звукова, а не њихова гласност и сонорност. Будући да су микрозвуци због техничког појачања гласности већ део аудио ланца (од микрофона где су претворени у аудио сигнал, преко појачивача до звучника) они су веома погодни за додатно онеобичавање аудио сигнала електронским процесорима (оваква врста електроакустичке музике се налази у нумери Вечерњој звезди, више о овоме прочитати у потпоглављу *Вечерњој звезди*, стр. 98).

где постоји одсек са текстом литерарног значења. Своја полазишта у третирању текстуелног медија поставио бих између ова два наведена синтезијска уметничка дела, по узору на постдрамске наративе (Родић 2012, 112). Текст ћу употребити као певан, електро-акустички обрађен или у оквиру видео-пројекције. Укључићу и процес трансформације и ремедијације текста кроз видео-пројекцију, музику, звучни или визуелни медиј. Наведеним медијским трансформацијама текста желим постићи његову смењиву, промењиву и нестабилну медијску једнозначност.

3.3.2 Гезамткунстверк⁴³

Замисао о сценском уметничком делу, које синтетички обједињује различите уметности, можемо наћи код немачког композитора Рихарда Вагнера (Richard Wagner, 1813–1883).⁴⁴ Да бисмо разумели на који начин Вагнер предвиђа синтезу индивидуалних уметности у „уметност будућности”, потребно је знати да он њих дели на две групе: оне у којима је човек уметнички субјекат и материјал, тзв. *хуманистичке уметности*, и оне које се угледају на природу. У прву групу уметности спадају: плес, тон⁴⁵ и поезија, а у другу: архитектура, вајарство и сликарство. Вагнер наглашава да још нису створени услови за настанак „свеукупног уметничког дела”, и да још не постоји уметник који би то могао остварити. Међутим, у његовој оперској тетралогiji *Прстен Нибелунга (Der Ring des Nibelungen)*⁴⁶ могу се наћи елементи гезамткунстверка – музика у служби драме, уметник који обједињује композитора и писца либрета, сценографа који делимично осмишљава сцену, режира мизансцен итд. У својој последњој опери *Парсифал* (1882),⁴⁷ Вагнер је испунио све што је зацртао као главна обележја гезамткунстверка – сједињење поезије, тј. разума као мушког симбола, и музике, тј. осећања као женског симбола. Због свега овога, можемо закључити да је Вагнер своју идеју „свеукупне уметности будућности”, коју је теоретски образложио у списима *Уметничко дело будућности* и *Опера и драма* (1851),⁴⁸ практично, у својој последњој опери *Парсифал* и остварио.

⁴³ Нем. *Gesamtkunstwerk*; енгл. *Total art*.

⁴⁴ Cooke, D. V.. "Richard Wagner." Encyclopedia Britannica, May 18, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer>

⁴⁵ Музика, у ширем смислу.

⁴⁶ Ова оперска тетралогija се састоји од четири целовечерње опере: *Рајнско злато*, *Валкира*, *Зигфрид и Сумрак богова*. Вагнер је ову тетралогiju писао око двадесет и шест година, од 1848. до 1874. године.

⁴⁷ Вагнер је прве скице Парсифала начинио још 1857. али је оперу завршио двадесет и пет година касније, 1882. године.

⁴⁸ Нем. *Oper und Drama*.

Насупрот Вагнеровој идеји о гезамткунстверку вишемедијска уметност представља синтезу различитих медија, а не синтезу различитих уметности. Инсценацији и поступцима уодношавања различитих медија, као и медијским трансформацијама било које 'вишемедијско сценске' форме, погодује Вагнерова идеја о неопходности интегралног ауторства. По Радовановићу, препорука је да овакве вишемедијске уметничке врсте морају бити стваране из јединственог духовног центра, зато што укључују истовремено развијање различитих медијских линија, њихово полифоно уодношавање и медијске трансформације гласова (Стефановић, Истраживање лето-јесен 2012, 288).

3.3.3 Кинетички и плесни медиј

Визуелна илузија кретања је карактеристика кинетичких уметничких дела. У вишемедијском пројекту *ГАЛАТЕА* покушаћу да остварим следеће циљеве у оквиру кинетичког медија: синтезу визуелних и динамички створених система и стварање просторно-временски и визуелно променљивог окружења (Шуваковић, Појмовник 2011, 358). Наведени циљеви ће бити остварени манипулацијом светлом и видео-пројекцијом. Извођачи ће бити осветљени рефлекторима на одређени начин, тако да овако настали покрети и гестови извођача, постају ремедијализовани и наглашени кроз 'игру сенки'.

Илузија кретања биће постигнута и у звучном медију и/или трансформацијом визуелног медија у звучни медиј, као и обратно, посредством живе електронике (Radovanović 2009). Промена тонске висине се кинетички може тумачити као кретање по вертикали, док стереофонијом (звучном панорамом) можемо представити кретање по хоризонтали. По француском филозофу Мишелу Фукоу (Michel Foucault, 1926–1984) људи све 'мисле' као простор. Тако су и идеје садржај одређеног простора, као и празнина и ништавило (Milenković and Marinković 2005, 31–36). Реверб (reverb) и дилеј (delay) су темпорални ефекти којима постижемо илузију жеке и одјека у простору. Нпр. већа реверберација сугерише звучни квалитет великог затвореног простора, док мањак реверберације може створити илузију скупеног, клаустрофобичног простора или, баш насупрот, великог отвореног простора.

Плесни медиј је базиран на истраживању природе и концептуализације покрета, телесности и понашања сценских извођача (Шуваковић, Појмовник 2011, 563). Ова квалитативна испитивања покрета плесних извођача, биће остварена истовременим или сукцесивним трансформацијама кроз више различитих медија. Концептуализација

покрета, телесности и понашања извођача постаје уочљива и „читљива” током трансформације и ремедијације у визуелни медиј.

3.3.4 Звучни и музички медиј

У оквиру звучног медија предвиђена је жива електроника која подразумева обраду и процесирање „затечених” звукова, микро-звукова, шумава и специјалних ефеката. „Жива” електроника представља модификацију постојећих звукова акустичних инструмената или гласа. На сцени ће микрофони озвучавати инструменте и глас солисткиње, и служити приликом снимања и процесирања истих. Обрада снимљених звукова и процесирање у реалном времену биће рађени уз помоћ темпоралних процесора на дигиталној миксети и/или софтверском секвенцеру на рачунару. Музички медиј чини извођачки ансамбл од дванаест музичара, следећег вокално инструменталног састава: флаута, алт саксофон (у ес), фагот, хорна (у еф), труба (у бе), електрична гитара (са процесором), хармоника дугметара, високи женски глас (драмски сопран), клавир, виолина, виолончело и контрабас.

3.3.5 Визуелни медиј

Под визуелним медијем разликоваћемо расвету и дигитални медиј – видео рад. Видео-пројекција ће се одвијати по површинама целе сцене, телима извођача и на посебној површини погодној за пројекцију – платну за позадинску видео-пројекцију. Видео радови ће се базирати на обради митске приче. Објекти снимања и пројекције су тела извођача – глумица. Спровешћу истраживање различитих поступака трансформације употребљених медија у визуелни медиј, као и поступке ремедијације у визуелни медиј и обратно.

3.3.6 Сценски медиј

Пројекат *ГАЛАТЕА* подразумева амбијенталну реализацију уметничког рада којом се театрализује простор (Шуваковић, Појмовник 2011, 633). Артикулација целокупне сценске слике укључује промишљање визуелних, аудитивних и тактилних елемената у складну целину (Динуловић and Бошковић, Проширена сценографија 2011, 47). Истраживање сценског медија резултоваће поступцима синтезе свих наведених елемената и њихово испољавање кроз „трагање за балансом између ликовног,

функционалног, симболичког и физичког света у сценографији”⁴⁹ уметничког пројекта. На овај начин ће сценски медиј добити извесну самосталност и равноправност са осталим употребљеним медијима. Развијање сценског медија мора да тече паралелно са развијањем осталих медија. Један од изазова овога пројекта, представљаће претапање оваквог просторног у неки од временских медија. Реална сценографија ће бити сведена и економична. Састојаће се од поставке клавира и осталих музичких инструмената, платна за видео-пројекцију, микрофона, микрофонских сталака обешених наопако о челичне сајле разапете на позоришне рампе, пултева за ноте, треножаца (постамената). Виртуелна сценографија захтева уметничко истраживање материјала за пројекционе површине, начин снимања видео материјала, одабир материјала, као и планирање размере видео пројекције и усклађивање са режијом и предвиђеним мизансценом.

3.4 Преглед појединих поглавља

У поглављу *Поетички и теоретски оквир* разматран је старогрчки мит о Пигмалиону, као и његови препеви, са посебним освртом на Овидијев препев мита из *Метаморфоза, Орфејеве песме – Пигмалион* (Овидије 2013, X, 243 – 297). Овај препев мита о Пигмалиону уједно представља и књижевни предлог самог уметничког пројекта. Мит се разматра у контексту теорије књижевности, теорије уметности, филозофије, антропологије, као и разних уметничких дисциплина: књижевности, позоришта, сликарства, музике, архитектуре, вајарства, видео уметности, савременог плеса, вишемедијске уметности, итд.

У поглављу *Методолошка разматрања* анализиране су уметничке технике и алати у стварању вишемедијског уметничког дела. Наведени су формални поступци при уодношавању медијских линија. Обухваћена су и методска истраживања материјала примењених у уметничком пројекту.

Поглавље *Анализа практичног рада* бави се анализом самог уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*. Дата анализа сценарија, акустичких и електроакустичких музичких нумера, видео радова и сценографије.

У поглављу *Закључна разматрања* изводи се закључак о докторском уметничком пројекту и, пре свега, формалним захтевима који се постављају пред вишемедијског уметника, током стварања вишемедијског уметничког дела. Разматрања се тичу, пре свега, планирања методских поступака за полифонизацију медијских

⁴⁹ Архитектура, „Сценографија“, Академија уметности у Новом Саду, Универзитет у Новом Саду, 2017, <https://archiwebblog.wordpress.com/about/3-godina/scenografija/> (приступљено 8. јануара 2017).

линија, као и планирању поступака линеарних претапања појединачних медијских гласова. Формалне одлике вишемедијског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА* се упоређују са другим уметничким врстама, те се подвлаче сличности и/или утврђују међусобне разлике.

3.5 Очекивани резултати истраживања

Циљ вишемедијског уметничког докторског пројекта *ГАЛАТЕА* је остваривање вишемедијске интерпретационе матрице мита. Под утицајем истраживања и тумачења мита, у аутентичном вишемедијском делу произашло би својеврсно тумачење природе вишемедијске уметности. Очекивано уметничко дејство представљало би постизање јединственог искуства интердисциплинарног вишемедијског сценског дела. Принцип промена и преображаја Овидије уочава као одлику свих митова у *Метаморфозама* (Овидије 2013, пар. 7). Овај принцип промена⁵⁰ постаће начин структурисања појединачних медијских линија вишемедијског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*. Узмемо ли да је мит говор у процесу значења, вишемедијска уметност би представљала синтезу различитих медија у њиховом константном преображају и претапању, односно преплитању. Ове константне промене медијских гласова, као и промене у доминацији појединих медијских линија, те поступци који омогућавају да медијске линије буду делимично смењиве, у вишемедијском уметничком пројекту *ГАЛАТЕА* постају замајак овакве вишемедијске форме, слично као што су „хармонске и текстуралне трансформације [...] главни генератор елемената великих [музичких] облика” код композитора Ђ. Лигетија (Roig-Francolí 1995, 267).

3.6 Уметничко истраживачки допринос

Желим да истражујем поступке чијом бих применом остварио најбољу могућу синтезу различитих медија уз претапање медијских линија. Посебан допринос представљају два следећа поступка, који се међусобно преплићу и прожимају: 1) полифоно уодношавање медија, 2) линеарно претапање медијских гласова унутар самих извођачких гласова. Јавно извођење вишемедијског уметничког пројекта

⁵⁰ Упориште и инспирација за овакве 'константне медијске преображаје' делимично је подстакнута и музиком композитора Ђерђа Лигетија, тачније његовом композиционом техником 'понављаних образаца' (*repeated patterns*) који се налазе „у константном процесу трансформације“ (Roig-Francolí 1995, 267).

ГАЛАТЕА представља допринос и промоцију успостављања праксе вишемедијског извођаштва у локалној уметничкој заједници.

Полифона вишемедијска форма настаје вертикалним и хоризонталним усклађивањем различитих медијских линија. Подразумева приближно истовремено развијање медијских линија, уз истицање самосталности појединачних гласова који се медијски трансформишу. Медијска трансформација појединачних гласова подстиче и учвршћује њихову самосталност.

Медијски гласови су међусобно комплементарни, али и довољно самостални. Одсуство моно-центричности медија и доминације једног медија, резултује њиховом међусобном једнакошћу. Исто тако, појединачне медијске линије, ван целине, не би требале да опстају као самодовољне и независне (Стефановић, Истраживање лето-јесен 2012, 288). Сâмо присуство различитих медија нужно не води ка вишемедијској синтезијској уметности. Оно тек производи пуки синкретизам. Искључиво прожимањем и, пре свега, равноправношћу употребљених медија омогућујемо потенцијал и развој ове форме. Захтев за континуалним трансформацијама медијских гласова, представља подстрек за развијање и остваривање вишемедијске извођачке праксе. Форма оваквог вишемедијског дела је увек нова, а оно што би требало истражити је модус повезивања и трансформације, те еманацију медија у, сваки пут, јединствени уметнички облик (*isto*).

Моје поетско одређење вишемедијске уметности утврдио бих на студији случаја сопственог истраживања, које је укључено у сам уметнички рад. Желим да уметничким пројектом покажем, а кроз теоријску експликацију објасним и утврдим, шта за мене представља вишемедијска уметност, те тиме допринесем развоју и афирмацији ове интердисциплинарне уметности.

4 ПОЕТИЧКИ И ТЕОРЕТСКИ ОКВИР

Рад на уметничком пројекту *ГАЛАТЕА* започет је утврђивањем поетичког и теоретског оквира, проучавањем и анализом уметничких дела из књижевности, позоришта, сликарства, музике и електроакустичке музике, видео уметности, савременог плеса, вишемедијске уметности, итд. Теоретски оквир је разматран из угла појединих области из теорије уметности, теорије књижевности, теорије сликарства, историје уметности, естетике и антропологије. Области су биране у односу на пријављену тему, наклоност ка жанру и планирани извођачки апарат. У најширем смислу, рад представља вишемедијски уметнички пројекат. У ужем смислу, пројекат је намењен живом извођењу на позоришној сцени, са извођачким апаратом који обухвата групу вокално-инструменталних извођача, електроакустичку музику и видео пројекцију. Књижевни предлог вишемедијског пројекта представља обраду старогрчког мита о скулптору Пигмалиону, у препеву римског песника Овидија, из *Метаморфоза*.

4.1 МИТ

По антропологу Клоду Леви-Стросу (Claude Lévi-Strauss, 1908–2009) мит је прича.⁵¹ Он даље објашњава да је „појам 'мита' [...] категорија наше мисли коју произвољно користимо како бисмо под једном речју објединили покушаје да објаснимо природне појаве, продукте усмене књижевности, филозофске спекулације и случајеве у којима су језички процеси изронили до пуне свести”⁵² (Levi-Strauss 1991, 10). Митови нам се „указују у исти мах као системи апстрактних односа и као предмет естетске контемплације” (Леви-Строс 1978, 67). Стваралачки чин из кога настаје уметничко дело обрнуто је симетричан чину из којег је настао мит (исто). Бриколирање или „домаће мајсторисање”⁵³ је појам који је у антропологију увео Клод Леви-Строс (исто, 57). А. Ф. Скот одређује мит (грч. *muthos* – предање), као „давнашњу причу или легенду, која објашњава религиозне или натприродне појаве” (Ворјев 2009, 229). По Е. М. Мелетинском „митови приповедају о пореклу и устројству света, као и његовом савременом животу, о облику земље и човека, насталих као резултат рада вечних

⁵¹ Maurice Bloch, *Claude Lévi-Strauss obituary*, The Guardian, November 3, 2009. <https://www.theguardian.com/science/2009/nov/03/claude-levi-strauss-obituary> (приступљено 6. јануара 2022).

⁵² Прев. аутора.

⁵³ Франц. *bricolage*.

прапредака, који живе 'ван времена', у преисторијском времену, у 'златном веку' или у 'епоси снова'. Давнашњи митови су синкретични и садрже, у ембрионалном облику, почетке уметности, религије и пренаучних представа о природи и друштву" (исто, 230). По Борјеву мит је облик прелаза од магијских реалија до уметности – „мит је карика, која историјски повезује магијске реалије са књижевним делима, и лабораторија песничке фантазије, и арсенал мисаоног материјала уметничке књижевности. Мит је одредио многе стране, процесе, поступке, сликовите и метафоричке системе у књижевности" (исто).

Мит је, између осталог, одувек представљао упориште, односно начин како је човечанство сагледавало и схватало лепоте али и страхоте света у којем живе. Функција савремених митова је слична,⁵⁴ они 'наш' свет, између осталог медијски до крајности изманипулисан, усмеравају и оправдавају, намећући одређена устројства као непромењива и вечна (Ковачевић 2006, 9).

4.1.1 Теорија књижевности о епској поезији

Начин на који се у епској поезији приказује и дочарава читав један свет, тј. односи богова и људи, јунака и појединаца, односно „епска слика света” је тзв. епска техника. То је посебна врста композиције, која се одликује дужином и разноврсношћу мотива. Овакав начин одликује песнички поступак ретардације. Најчешћа средства овог поступка су дигресије, епизоде и понављања. Форма се гради *in medias res*, што у преводу са латинског значи у „средиште збивања”. То је поступак који претпоставља да су нам позната збивања која еп обрађује (Solar 2005, 194–196). Према томе, у средишту мита није радња већ опис. Интересантно је тумачење Роберта Гревса (Гревс 1974, 22) по којем су амброзија и нектар, храна и пиће старогрчких богова, биле, највероватније, отровне гљиве (*amanita muscaria*, *panaeolus papilionaceus*).⁵⁵ Конзумацијом ових гљива изазивале су се јаке халуцинације под којима су и настајале ове приче, односно митови. Занимљиво је и становиште Анђелковића, у чланку *Простор-време у књижевности*, о простору и времену као 'тачкама гледишта' приповедача, по којем 'позиција приповедача' мења простор-време (Анђелковић 2008, 545) – догађај који је препричан кроз свест једне личности (исто, 547).

⁵⁴ Из *Предговора* Сунчице Милосављевић, за књигу Ивана Ковачевића *Мит и уметност* (Ковачевић 2006, 5–17).

⁵⁵ Bionity.com, *Amanita muscaria* (1997–2021) https://www.bionity.com/en/encyclopedia/Amanita_muscaria.html; *Panaeolus papilionaceus var. papilionaceus* https://www.bionity.com/en/encyclopedia/Panaeolus_papilionaceus_var_papilionaceus.html (приступљено 19. децембра 2021).

4.1.2 Разне верзије мита о Пигмалиону и Галатеи

Пигмалионова деца су Паф и Метарма. Жена је Галатеа, свештеница богиње Афродите. Паф има сина Киниру, а Кинира је основао град Паф и саградио чувени храм посвећен Афродити. Своју владавину је продужио на тај начин што се оженио другом Афродитином свештеницом, својом ћерком, наследницом престола. Звала се Метарма, што значи промена. Ако је Пигмалиона заиста наследио син, кога му је родила Афродитина свештеница, онда је он био први краљ који је успоставио патријархални поредак на Кипру (Гревс 1974, 213).

Галатеа (грч. Γαλάτεια)⁵⁶ је девојка млечно-беле боје која је живела у мору и у коју је био заљубљен Полифемус, сицилијански киклоп. Она њега није волела већ је била заљубљена у Акиса. Када је киклоп затекао двоје љубавника бацио је огроман балван на Акиса и усмртио га. Након тога Галатеа је претворила Акиса у бесмртног речног духа. По другој варијанти, Галатеа је девојка са Кипра удата за Лампруса. Када је сазнао да је трудна рекао јој је да жели искључиво сина. Након што је родила девојчицу, Галатеа је скривала њен пол облачећи је у мушку одећу. Како је девојчица расла, било је немогуће сакрити њену лепоту. Галатеа је у светилишту богиње Лето измолила да богиња девојци промени пол (Grimal 1990, 158).

Да ли нам Овидије преноси мит о Пигмалиону као причу о љубави уметника, тачније вајара према сопственом уметничком делу – статуи од слоноваче? Или мит представља причу која оправдава стравичан злочин Пигмалиона, који постаје краљ Кипра тако што силује свештеницу Афродитиног култа – која му је притом још и ћерка – и тиме руши матријархат те успоставља патријархат? Могуће је и да мит представља причу о уметнику као божанском ствараоцу а уметничком делу као живом бићу? Или је мит алузија да љубавни однос између мушкарца и жене постаје друштвено пожељан само када је закључен браком, те истовремено представља могућност да мушкарац започне „нов” живот „неукаљан” сопственом прошлости, а жену представи, чини се крајње патријархално, као оличење невиности и чистоте створену од богиње на захтев и жељу мушкарца; жену која вредност добија тек и искључиво удајом? У сваком случају, мотив мита је 'љубав', а тема мита о Пигмалиону заокупља пажњу многих уметника током векова. Остаје питање – *која је то врста љубави?*

⁵⁶ Wikipedia contributors, "Galatea (mythology)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Galatea_\(mythology\)&oldid=1027793515](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Galatea_(mythology)&oldid=1027793515) (приступљено 27. септембра 2021).

Уметнички пројекат *ГАЛАТЕА* се базира на фрагментима текстова, изабраних на основу заједничког мотива 'љубави'. Данас најчешће разликујемо следеће три врсте: филију, ерос и агапе.⁵⁷ Стари Грци су, међутим, разликовали више врста љубави: ерос⁵⁸ (страсна љубав), филија⁵⁹ (братска, пријатељска љубав), лудус (раздрагана љубав), прага (дуготрајна љубав), агапе⁶⁰ (несебична, безусловна љубав), филатија (љубав према себи), сторга⁶¹ (родитељска љубав), маниа (опсесивна љубав)... Примећујемо и да љубав осим што расте и што се развија, може и да слаби и нестаје али и да се мења, еволуира и преображава у своје различите видове... У раду се, на ову тему, појављују изабрани текстови песника античке Грчке.

4.1.2.1 Символи, ликови, годишња доба и топографија митова са Пигмалионом и Галатеом

Упоредјујући римске препеве о Пигмалиону са варијантама оригиналног грчког мита налазимо сусрешћемо се са запањујућим богатство симбола с којима те текстове можемо да повежемо.⁶² Мноштво уметничких дела инспирисаних овим митом, а насталих од епохе Ренесансе до данашњих дана, посредно или непосредно су извршили снажан утицај на потоње уметнике и њихова дела. Сигурно је да су наметнули одређене начине представљања, тумачења или поимања мита и да су их, на изванредан начин, типизирали.⁶³ На основу истраживања и поређења препева са оригиналним митом извршена је класификација личности, места и времена дешавања митова у којима се појављују Пигмалион и/или Галатеа.

У старогрчким верзијама овог мита појављују се следеће личности: Пигмалион, Пафа, Паф, Метарма и Афодита. Пигмалион се појављује као краљ или као вајар, скулптор. Пафа је ћерка Пигмалиона и оживљене статуе, а Паф њихов син. Метарма, чије име у преводу значи 'промена', такође се појављује као ћерка Пигмалиона и оживљене статуе. Афродита⁶⁴ је богиња плодности, љубави и код Старих Грка је

⁵⁷ Уреднички избор, *Седам врста љубави*, Оригинал магазин, 20.01.2021, <https://www.originalmagazin.com/urednicki-izbor/sedam-vrsta-ljubavi/> (приступљено 15. априла 2021).

⁵⁸ Four Greek Words for „Love“, грч. Ерос (Ерос): <https://web.archive.org/web/20141127144143/http://www.mbcarington.com/uploads/Greek%20Word%20Study%20on%20Love.pdf> (приступљено 27. јуна 2021).

⁵⁹ Грч. Φιλέω (Phileō).

⁶⁰ Грч. Αγάπη, Αγαπάω (Agapē, Agapaō).

⁶¹ Грч. Στοργή (Storgē).

⁶² Теорија симбола се појављује од XVIII века и подразумевала је неку врсту „повезивања идеја”.

⁶³ У смислу личности, карактера, симбола, боја, материјала, итд.

⁶⁴ Социјална адаптација паганистичке вере имала је за циљ задовољавање колективних потреба Старих Грка; нпр. пожељним се сматрало мешање породица из различитих друштвених слојева. Из тог

персонификована са сексуалношћу. Она је уједно и заштитница морнара а често је називају и 'Кипранком'. Афродита је рођена на острву Кипар, а Паф је највећи град на острву. Фестивал Афродизиа, у част богиње Афродите, славио се средином лета. Афродита је рођена 'из морске пене', те је стога често називају и 'оном која се помаља' (из мора, морске пене) или богињом 'по Кипру рођеном'. Афродиту најчешће приказују са голубицом или делфинима који је окружују. У изворном миту Пигмалион је статуу израдио од слоноваче.⁶⁵ То је вероватно још један од разлога што се посебно наглашава како је оживљена статуа имала млечно-белу пут.

У римским верзијама прича са Пигмалионом и Галатеом појављују се следеће личности: Пигмалион, Галатеа, Венера, Акис, Полифемус (сицилијански киклоп), Лампрус, Лета, Пропоетиде. Символ богиње Венере су јагоде. Венеру често називају и 'вечерњом звездом', 'сјајном звездом' или звездом Даницом, односно планетом Венером. Такође је називају и Еричанком (Ovidiје, *Ljubavi* 1973, 61). Венера је богиња љубави и лепоте. Храм богиње Венере се налази у гори Ерикс (Ерх). Венера је богиња пролећа. Негде је слављена као богиња повртњака или баште, а тај празник је падао на 19. август. Један од симбола са којим можемо да повежемо Венеру је и морска шкољка коју, између осталог, налазимо на слици ренесансног мајстора Ботичелија где Венера стоји на њој (шкољци).⁶⁶

4.1.3 Бис за Галатеу

*Бис за Галатеу*⁶⁷ (*Galatea Encore*) је песма руско-америчког песника и писца Џозефа Бродског. У првобитној верзији сценарија требала је да буде интегрално укључена у пројекат као књижевни предлог једне од нумера, у форми соло песме, за глас и ансамбл. Током израде и драматизације сценарија ипак је изостала али је знатно утицала на концепцију ликова и атмосферу целокупног дела.⁶⁸ Издвојена су два фрагмента из песме: 1) *a statue stands white like a blight of winter* 2) *when Pygmalion's vanished* (Brodsky, *The Art* 1999, 150). Уметник је ишчезнуо али је уметничко дело

разлога су дужности богиње Афродите многобројне, те су укључивале поштовање свих осталих аспеката љубави, укључујући и проституцију (Слапшак 2013, 155).

⁶⁵ У хрватском преводу Овидијевих *Метаморфоза* статуа није од слоноваче, већ је Пигмалион прави тако што „снјежани изреже мрамор” (Ovidiје, *Metamorfoze* 2008, X, 247).

⁶⁶ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Пигмалион, Галатеа и Венера (Афродита) у сликарству и вајарству*, стр. 34.

⁶⁷ Прев. Ђ. Стефановића.

⁶⁸ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Анализа синопсиса*, стр. 75, као и пратећим фуснотама бр. 142 и 143. Такође видети тумачење мита о Пигмалиону од Вазарија (Giorgio Vasari), италијанског сликара и историчара уметности, стр. 16.

вечно, непролазно... По речима Бродског „уметност није синоним за историју, већ се, у најбољем случају, одвија паралелно са њом”; одлика уметности је да „непрестано и изнова открива естетску стварност”⁶⁹ (исто, 152).

4.2 Пигмалион, Галатеа и Венера (Афродита) у сликарству и вајарству

Ботичелијева слика (Sandro Botticelli, 1444/5–1510), Рођење Венере, око 1480, вероватно најпознатија слика раноренесансног сликара, приказује излазак Венере из мора (Јансон 1987, 317). Венера стоји на шкољци, потпуно нага, док јој с десне стране стоји персонификација Пролећа, а с леве стране два бога ветрова који личе на анђеле. Венерин излазак из воде је аналоган крштењу као ’поновном рођењу у богу’. Лепота и чулност нагог тела је откриће XV века, за разлику од средњег века који је то видео као „отелотворење подмуклих дражи паганизма” (исто, 312). У неоплатонизму, тела су мршава, лишена тежине и мишићне снаге; тела су етерична, мада задржавају своју чулност. Ово је одлика средњовековне и раноренесансне уметности. Овакав однос проистиче из става хришћанства према паганским божанствима (Јансон 1987, 344 – 347). Рафаелова (Raffaello) *Галатеа* је насликана 1513. То је фреска у Вили Фарнезини (*Villa Farnesina*), у Риму (Јансон 1987, 370).⁷⁰

Густав Климт (1862–1918) је био опседнут ’фаталним женама’ (*femme fatale*) или ’подводним Венерама’ (Нере 2002, 26). Читаво Климтово дело прожима борба Ероса и Танатоса (Нере 2002, 25). Климт у пропратном каталогу, поводом изложбе, објашњава: „Са леве стране група фигура: Рађање живота, Сазревање, Пропадање [...]” (Нере 2002, 21). Нере овакво Климтово становиште повезује са мишљу Артура Шопенхауера (Arthur Schopenhauer, 1788–1860) „свет у [...] бескрајном кружењу бесмисленог рађања, љубави и смрти” (исто, 26).

Огист Роденова (Auguste Rodin, 1840–1917) скулптура од бронзе, насловљена као „Она која беше једном прелепа ковачева жена” (фран. „Celle qui fut la belle Heaulmière”), пре свега нас упућује на вечну тему љубави и лепоте, путем алузије на старогрчки мит о Афродити, богињи која је персонификација тога (Нере 2002, 48).⁷¹ По предању из старогрчке митологије, Зевс је Афродиту венчао са Хефестом, ружним

⁶⁹ Прев. аутора.

⁷⁰ Упоредити са костимом Галатеје у вишемедијском уметничком пројекту.

⁷¹ Упоредити са сликом Г. Климта, којем је Роденова скулптура била инспирација за слику *Три доба жене*, 1905.

ковачем богова, који је радио и обитавао у дну вулкана. Зевс је на овај начин покушао да избегне свађу заљубљених богова око Афродите, с обзиром да је била најлепша међу богињама.⁷² Роден је приказао мршаву фигуру старице која представља остарелу Афродиту. Вајар је, у складу са својим естетским начелима, приказао изражајно и карактерно снажну статуу. По речима Родена, она (фигура старице) својом лепотом „сувог меса” доказује да „оно што је ружно у стварности постаје лепо у очима уметника” (прев. аутора).⁷³

4.2.1 Каријатиде

Грч. Καρυάτιδες (Kariátides, Каријаћанке, Каријанке). Каријатиде у грчкој архитектури представљају женске фигуре које, као стубови, држе на глави греду или таваницу. Назване су, највероватније, по женама из пелепонског града Карије, које су одведене у ропство. По другој верзији, то су свештенице на служби у Артемидином храму (Вујаклија 1992, 391), тачније, ритуалне Артемидине плесачице у насељу Карији на Пелепонезу, у античкој Грчкој. Женске скулптуре које подупиру таваницу се појављују и раније, у египатском и индијском градитељству.⁷⁴ У класичној архитектури каријатиде су се најпре појавиле у пару, на Делфима, око VI века пре н. е. (Wikipedia contributors, Caryatid 2021) али је најпознатији пример шест каријатида које подупиру кров на јужном трему храма Ерехтеј на Акропољу.⁷⁵ Фризуре ових скулптура су тешке и незграпне али су важне у смислу што побољшавају стабилност стубова, с обзиром да им је најслабији део управо њихов врат, који је танак. У ренесанси се каријатиде почињу појављивати као украси у интеријеру, на каминима. У бароку су и даље део интеријера, као ногаре столова, свећњака или полица али и као украсни стубови великих дворана у палатама.⁷⁶ Каријатиде нас подсећају и на то да смо често склони „да тумачимо зграду као истоврсну нашем телу, и обрнуто” (Pallasmaa 2008, 38).

⁷² Википедија корисници, „Афродита,” *Википедија*, <https://sr.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%90%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%82%D0%B0&oldid=23670264> (приступљено 26. септембра 2021).

⁷³ Auguste Rodin (1840-1917), *She Who Was the Helmet Maker's Once-Beautiful Wife*, Musée Rodin, <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/she-who-was-helmet-makers-once-beautiful-wife> (приступљено 26. септембра 2021).

⁷⁴ Каријатиде. Хрватска енциклопедија, мрежно издање. Лексикографски завод Мирослав Крлежа, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30500> (приступљено 25. 9. 2021).

⁷⁵ Унансеа, *Каријатида – архитектонски елемент, који је популаран у било којем стилу*, <https://hr.unansea.com/karijatida-arhitektonski-element-koji-je-popularan-u-bilo-kojem-stilu/> (приступљено 25. септембра 2021.)

⁷⁶ У верзији мушке фигуре, која подупиру балкон или прочеље зграде, налазимо Атласа. То је моћан Титан који подупиру небески свод.

4.3 Опера

Дело Франсиса Пуланка⁷⁷ *Људски глас*⁷⁸ је опера у једном чину (The Editors of Encyclopaedia 2022), на текст истоимене монодраме Жана Коктоа (Wikipedia contributors, *La voix humaine* 2021).⁷⁹ Главна и једина протагонисткиња ове опере је жена, односно *Она (Elle)*, остављена од стране свог љубавника (Wikipedia contributors, Jean Cocteau 2021). Основна радња, која се одвија целим током трајања монодраме, је телефонски разговор, односно опроштајни разговор са бившим љубавником, при чему Она ни у једном тренутку не испушта телефонску слушалицу из руку. С обзиром на природу телефонског разговора, Пуланк третира вокалну линију декламативно, речитативно, са пуно поновљених тонова и прекида у виду пауза. Тиме композитор слика психичко стање протагонисткиње, њену напетост, љубомору и агонију ишчекивања. Недостатак лирских расположења у вокалном парту надомешћује оркестар, који је сведен, а долази до пуног изражаја само у оним тренуцима када се прекине монолог (Wikipedia contributors, *La voix humaine* 2021). Ова опера је врло специфична по томе, што поставља високе захтеве улози певачице, која, поред своје сложене деонице, мора озбиљно да ради и на покрету и глуми. Није чудо што је Пуланк написао оперу за Денис Дувал (Denis Duval), са којом је блиско сарађивао приликом рада на тексту, као и у самом компоновању, па се у овом случају сматра и његовим коаутором (исто).

Важно је напоменути то, да је на исти текст Жана Коктоа првобитно рађен филм *Људски глас (Una Voce Umana)*, декаду раније, 1948. год. у режији Роберта Роселинија (Roberto Rossellini, 1906-1977), у коме главну улогу носи Ана Мањани (Anna Magnani).

Неупитно је то, да се ова два жанра, филм Роселинија и опера Пуланка међусобно прожимају, и да је опера, која је временски настала касније, попримила одлике филма (Freed 2006, 86–87).

Барбара Ханиган (Barbara Hannigan, 1971), сопран и диригент, експерт у савременој музици, извела је Пуланков *Људски глас* 2015. у париској Опери и то на врло оригиналан начин: у концертантној верзији истовремено певајући и диригујући. Њена ангажованост је притом невероватна; покрети, мимика, проживљена глума и изнијансираност широког спектра људских осећања, доведени су до савршенства.

⁷⁷ Francis Poulenc, 1899–1963.

⁷⁸ *La Voix humaine*, 1958.

⁷⁹ Jean Cocteau, 1889–1963.

Ханиган слободно може себе назвати вишемедијским извођачем (Barbara Hannigan 2019). Ово није први пут да Ханиган наступа на овај начин. У делу Ђерђа Лигетија *Мистерије Макабра (Mysteries of the Macabre)*, које је сцена из опере *Велики Макабр (Le Grand Macabre)*, Ханиган је имала свој први запажени наступ, у којем маестрално обједињује улогу певачице, глумице и диригента (Wikipedia contributors, Barbara Hannigan 2022).

Дело Клода Вивиера (Claude V. 1948–1983) *Коперникус (1978–79)* (Sijm 2014) је опера у два чина, за седам певача и седам (или осам) инструменталних извођача и траку (*tape*) (Boosey and Hawkes n.d.). Композитор је уједно и аутор либрета. По речима композитора, либрето приказује „мистичку причу” у којој је главна улога Агни „названа по хиндуистичком божанству” (исто). Вивиеров либрето је невероватни „калеидоскоп” стварних историјских личности, митских и личности из бајки: „Луиса Керола, Мерлина, вештицу, Краљицу ноћи, слепог пророка, старог монаха, Тристана, Изолду, Моцарта, Господара вода, Коперника и његову мајку” (исто). На ове личности Агни наилази на свом путу ка ’иницијацији и дематеријализацији’. Оваква поетика је у складу са авангардним тежњама које су обележје његовог уметничког стваралаштва. За разлику од „класичне” опере, у којој су музички инструментални извођачки ансамбл или оркестар издвојен и скривен у односу на сцену у овом делу музички извођачи су уједно и драмски. Они су на сцени – свирају, певају, глуме, плешу, гестикулирају – и тако активно учествују као протагонисти драмске радње. Овакав приступ у третирању музичког извођаштва налазимо већ код композитора Мауриција Кагела (Mauricio Kagel, 1931–2008).

Сви чланови вокално-инструменталног ансамбла подједнако учествују и као хорски певачи. Хор најчешће изводи своје деонице у виду унисоног певања, налик средњовековном црквеном напеву. Такав поступак проналазимо већ и код Карла Орфа (Carl Orff, 1895–1982) у Кармини бурани. Такође проналазимо елементе античког театра, у смислу пролога где чланови ансамбла декламују текст и статични су по угледу на антички хор. Присетимо се Едипус рекса (*Oedipus rex*) Игора Стравинског (I. Stravinsky, 1882–1971).

Употребом перкусија, које местимично изводе сви чланови ансамбла, Вивиер у нама изазива архаичан и бајковити звучни „пејзаж” у коме на авангардан начин спаја различите металне удараљке (тибетанска звучна чинија), разне инструменте ориента (ситне дрвене удараљке присутне у јапанском театру) и западноевропске инструменте,

најчешће коришћене у оперском жанру (гонг, там-там, античке чинеле, оркестарска звона).

Вивиер се у свом музичком језику ослања на „отворене” акордске конструкције, формиране по принципу квартних сазвучја. Овакве хармонске конструкције ослабљује или растаче укрштањем са авангардним композиционим техникама, претежно у начину певања које је прожето микротоналним интервалима, као и нестандартним начинима артикулације гласа: брбљањем, мумлањем, начинима певања као у јапанском театру, употребом екстремних певачких регистара, говорним певањем и рецитовањем у смислу Шенберговог шпрыхезанга и шпрыхштима,⁸⁰ итд.

Извођачи су костимирани у комбинезоне од пластичног материјала, који подсећају на старогрчке тоге или свештеничке одоре. Читава сцена је такође прекривена провидним најлонским материјалом. То доноси вишезначну симболику, зато што употребом таквог материјала у позоришним условима извођења, манипулација светлом и светлосним ефектима долази до још већег изражаја. Са друге стране нас подсећа да живимо у ’доба пластике’. Сви чланови ансамбла су уједно глумци и плесачи, који прате унапред одређену кореографију, тиме укључујући и сценски покрет, мимику или гестове.

Роберт Вилсон (Robert Wilson, 1941), амерички позоришни и оперски редитељ, који уводи појам апстрактног у театар, извршио је снажан утицај на целокупно савремено сценско стваралаштво. Томе, у многоме доприноси Вилсонова ширина знања и интересовања, с обзиром на његово активно деловање као кореографа, перформера, сликара, скулптора, визуелног уметника, па чак и на пољу дизајна звука и светла (Wikipedia contributors, Robert Wilson 2022). По његовим речима, у интервјуу са Ричардом Стрејнцом из 2019. (Hibrow 2019), а осврћићу се на дело *Аништајн на плажи* „овај комад је у потпуности апстрактан... Оно што ми је необично данас је да ми прихватамо апстрактно у плесу, а исто је и са сликарством данас, када погледате слику ... Џексона Полока или некога другог. И моје искуство када гледам у слику је – о чему се ради? ... то не треба нешто да значи или да нам говори причу. У тренутку када

⁸⁰ Нем. *Sprechgesang* и *Sprechstimme*.

Код Вивиера се у *Коперникусу* као део извођачког ансамбла наводи и рецитатор. Интересантно је приметити да је Арнолд Шенберг (Arnold Schönberg, 1874–1951) у *Пјеру месечару* (*Pierrot lunaire*) примењивао и ознаку ’шпрыхштим’. Наиме, Шенберг прави разлику између ова два начина артикулисања гласа у атоналној музици (шпрыхезанг, шпрыхштим). Шпрыхштим је рецитовање које је дефинисано, за разлику од говорног певања, „строгим ритмом али не и тонском висином” (прев. аутора) (Byron 2006). Авиор Бајрон наводи да је такав начин артикулисања вокала композитор Пјер Булез (Pierre Boulez, 1925–2016) назвао „шпрыхштим енигмом” с обзиром да Шенберг није тачно дефинисао начин на који шпрыхштим треба изводити (исто).

дођемо до опере, или позоришта, људи се збуне. Апстракција скоро да не постоји у позоришту и опери” (Hibrow 2019). Упркос апстракцији, по Вилсону, његова дела не доносе ништа ново, јер у погледу формалне структуре, она су класична. Разлика је у томе што Вилсон прво ради, и то веома детаљно, на визуелној партитури опере или сценског дела, а касније на речитативу и музици. „Оно што чујемо је структура музике, а оно што видимо су те архитектонски аранжиране слике, теме и варијација” (Hibrow 2019). По њему, визуелна партитура није декорација, већ прича, сама по себи. Такође, Вилсон је фасциниран плесом у јапанском но драмском театру из IV века. „Покрети који се овде користе су потпуно апстрактни, не прате наратив и не прате музику. Они су потпуно чисти, покрети сами по себи. Да треба да илуструју, прикажу нешто, били би мање чисти” (Hibrow 2019). Још један важан параметар, који даје печат Вилсоновим представама је однос према времену, које се код њега креће врло споро, достижући своје екстреме у времену и простору (Wikipedia contributors, Robert Wilson 2022). „Оно што ме занима у позоришту је пластичност времена, да га можете развући, да га можете компресовати и то је време – простор конструкција” (Hibrow 2019).

Ту можемо да повучемо паралелу са Ингмаром Бергманом и Стенлијем Кјубриком, иконама светске кинематографије, који су у својим филмовима такође манипулисали временом до крајњих граница.

4.3.1 Музички театар

У данашњем музичком инструменталном извођаштву гест, покрет и мимика – који прате извођење одређене музичке фразе – врло често су пренаглашени, чак театрализовани. Узмимо само нпр. познатог пијанисту Ланг Ланга⁸¹ и ’битку’ коју с њим воде поједини музички критичари, налик музичким пуританцима. Она се одвија у смислу разликовања „праве” и „истините” извођачке праксе насупрот „лажне” и „извештачене” репродукције. Заступа се гледиште по којем једно музичко извођење мора поседовати дозу уздржаности, тј. мора протећи „без флерта са првим редом у публици” (Loeffler 2020).

Маурицио Кагел по речима Адриана Џека ствара „различите форме „музичког позоришта” (комбинацију сценске акције и музике) или „инструменталног позоришта” (у којем музичари преузимају улоге глумца док играју)”⁸² (Jack 2008, pag. 7). По речима Жан-Шарла Франсоа (Jean-Charles François) „код Кагела, свако дело

⁸¹ Lang Lang, *Videos*, <https://www.langlangofficial.com/> (приступљено 3. октобра 2021).

⁸² Прев. аутора.

подразумева комплетан процес, у распону од сопствене маште композитора до реализације дела на сцени пред публиком, процеса који ниједну од међуфаза не препушта случају: развој идеје, научно истраживање, састављање веома прецизне партитуре (све до најситнијих техничких детаља), постављање и организацију људских ресурса (често веома драматизованих) са свима онима који учествују, директно или индиректно, у реализацији дела, не заборављајући ефектну продукцију сцене, звука и слике” (François 2009). Из претходно реченог произилази да „овакав начин третирања дела као процеса не само да је преокренуо домен музичке композиције отварајући га ширим перспективама, већ је и снажно утицао на музичку праксу инструменталиста и вокалних извођача у погледу начина замишљања и развоја њихове уметничке продукције” (исто).

У делу *Са гласом (Con voce)* М. Кагела из 1972. године, композитор издваја чланове секције лимених дувача из оркестра, поставља их на сцену и театрализује њихов начин свирања и сценског понашања, типичног за оркестарског извођача у великом извођачком апарату. Музичари изводе своје „замишљене” оркестарске деонице, пратећи задати ритам и паузе. Не изводе тонске висине, већ производе звук дувањем ваздуха кроз цев инструмента. Кагел карикира музичког извођача (тзв. тустисту) и поставља га у улогу глумца, одузимајући му музички контекст. У композицији *Меч (Match)* Кагел примењује сличан поступак контекстуализације, у смислу измештања улога класичних музичких извођача, где два извођача на виолончелу представљају ривале у тениском мечу а извођач на перкусијама – тениског судију. За разлику од претходног примера, звук је музички артикулисан, уз бројну примену проширених техника свирања. Кагел овде, између осталог, карикира жанр програмске музике, у смислу ванмузичког садржаја, дајући музичарима улогу глумаца.

Инструментални театар *Истар* је дело композитора Ивана Бркљачића. По речима М. Шуковић *Истар* је спој „музичког извођења и театарске акције” (Šuković 2018, 766). Музику⁸³ можемо тумачити као уметност која у себи већ „садржи и покрет и сцену и глуму и драму” (исто). Шуковић закључује да *Истар* „деконструира неке од постојећих хијерархија које су одвајале театарске елементе од музичких, или уметничку музику од популарне музике” (исто, 715).

⁸³ Али и уметност музичког извођаштва (прим. аутора).

4.3.2 Развој савремене графичке нотације

Развој композиционих техника у XX веку условио је развој графичке музичке нотације. У целокупној историји западноевропске сериозне музике, само од XX века па до данас, промењено је далеко више композиционих техника и стилова него икад до тада. С краја XIX века тонални хармонски језик доживљава крај свог развоја. Појављују се акорди нетерцне грађе,⁸⁴ хроматизована музика и еманципација дисонанце.⁸⁵ Постепено, у импресионизму, акорди губе функцију и постају „боје”. До 1916. године Шенберг развија атоналну музику и рађа се додекафонија, односно серијална техника. 1912. године Шенберг компонује Пјера месечара. Рађа се музички театар. Пјер Шефер (Pierre Schaeffer, 1910–1995) 40-тих година ствара конкретну музику. Појавом електронског генератора звука рађа се електронска музика. Развој серијалне музике кулминира 1950–1960. година, са интегралним серијализмом, посебно у делима Пјера Булеза (Pierre Boulez, 1925–2016). 1950. године појављује се композициона техника позната као алеаторика, а 1950–1970. година комплексни ритмови. 1960–1970. године развој графичке музичке нотације креће се ка циљу задовољавања нових потреба за експресивношћу и посебно, за проширеним техникама свирања које акценат стављају на истраживање нових звучних боја традиционалних инструмената или нових, електронских инструмената и/или композиција насталих у електронским студијима.

На појаву графичке нотације утицај је имао италијански футуризам са Филипом Маринетијем (Filippo Tommaso Marinetti 1876–1944), 1909. године.⁸⁶ Графичка нотација најпре се јавља код авангардиста – Мортонa Фелдмана (1926–1987), Карлхајнца Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen 1928–2007),⁸⁷ Кшиштофа Пендерецког (Krzysztof Penderecki 1933–2020)⁸⁸ а затим и код експерименталиста – Џона Кејџа (John Cage 1912–1992)⁸⁹ и Ерла Брауна (Earle Brown 1926–2002). Данас се графичка нотација слободно комбинује са традиционалном, мада још увек не постоје строго утврђене конвенције. Графичка нотација, за разлику од традиционалне, нагласак ставља на неке друге параметре звука или тона а не на тонску висину искључиво. Корнелијус Кардоу (Cornelius Cardew 1936–1981), Штокхаузенoв асистент, компоновао је *Treatise* (1963–

⁸⁴ Наслојавање чистих квинти у уводу комада за клавир Ференца Листа *Мефисто валцер* (Liszt F. 1811–1886, *Mephisto Walzer*).

⁸⁵ Наравно да не треба искључити систем проширене тоналности, али развој графизма је везан, пре свега, за авангарду.

⁸⁶ Filippo Tommaso Marinetti.

⁸⁷ Karlheinz Stockhausen, *Studie 2*.

⁸⁸ Krzysztof Penderecki, *Polimorfia*.

⁸⁹ George Crumb, *Microcosmos II*, 12.

1967), прву велику графичку партитуру. За разлику од стандардне музичке нотације, графичка нотација је често неодређена и оставља простора извођачу за слободније тумачење. Док се у стандардној нотацији тонска висина одређује прецизно, у графичким партитурама задржава се само однос, нпр. висока позиција – висок тон и ниска позиција – дубок тон. Тачна тонска висина није одређена и препушта се избору и вољи извођача. Најчешћи алтернативни начин записивања је графикон са координатним осама. Временско проток је представљен хоризонталном линијом, најчешће обележеном на сваких десет секунди. Ако графикон нема линијски систем, вертикална оса представља произвољну, неодређену, тонску висину. Динамика је већ код Дебисија доживела проширивање разним изразима и нијансама од нпр. једва чујног пианисима, до угаслог...⁹⁰ Са појавом екстремних захтева у артикулацији, појављују се и нови значаји. Лигетијева примена осам пиана (**pppppppp**) у *Етидама за клавир*, које је готово немогуће репродуковати, представља начин сродан графичком нотирању чиме се постиже велик психолошки утицај на извођача. Такође, у истом Лигетијевом делу налазимо ознаку осам форте (**ffffff**) за шта можемо наћи поређење у романтизму са ознаком *forte possibile, con tutta forza*. Дакле ништа ново, али је приметна тежња ка аутентичности изгледа партитуре. Тежња композитора је да поред музике ствара и аутентично музичко писмо или барем знак, по ком ће бити препознат. Посебно су интересантне познате артикулације које сада добијају различите нијансе и варијетете, те, сходно томе, различите ознаке. Често композитори уместо неколико стандардних ознака, креирају једну која обједињује више њих, нпр. *tremolo accelerando* или *tanto possibile fortissimo* на гудачком инструменту комбинован са спорим превлачењем гудала и јаким притиском на жице, те укупном звуку који је груб и „шкрипи“.⁹¹ Темпо ознаке се обогаћују мноштвом израза и метафора, а с обзиром на чести изостанак тактица, остварује се и лакша визуализација различитих вертикалних полиметрија, али и различитих политемпо односа.⁹² Партитуре све више обилују вербалним упутствима и објашњењима. Објашњења знакова најпре се уносе на почетку партитуре, али током времена се дошло до закључка да извођачи то, углавном, превиђају, тако да се, у пракси, свако објашњење даје истовремено са наступом непознатог знака. Партитура се све више вербализује, упоредо са тежњом за семантизацијом целокупне уметности, па и

⁹⁰ Claude Debussy, *Préludes 1^{er} Livre: pp incisif, p joyeux et léger, pp très souple, pp expressif et concentré...*

⁹¹ Константин Стефановић, *1 per quartetto d'archi: fff*, tanto possibile fortissimo, brutale (гудалом најспорије могуће превлачити преко жица, уз максималан притисак).

⁹² Амерички композитор Елиот Картер (Elliott Carter, 1908–2012) примењује вертикална политемпа и специфичне сукцесивне промене темпа, тзв. *темпо модулације*.

музике, француских постструктуралистичких теоретичара и филозофа.⁹³ Звуци који су у традиционалној музичкој пракси третирани као шумови, у конкретној и електронској музици постају музички звуци, односно музички „објекти”. Ово изискује нов начин нотирања, зато што традиционални начин нотног записа не омогућава разноликост новонасталих звукова. Док један део композитора овакав начин музичког записа користи да би извођаче охрабрио у што слободнијем извођењу таквих дела, како би на овај начин проширили музички израз композиције богатством импровизације, неки композитори као Лућано Берио (Luciano B. 1925–2003), Брајан Фернихоф (Brian Ferneyhough 1943) или Џорџ Крамб (George Crumb 1929), постављају врло сложене и дефинисане захтеве пред извођаче који се у чину извођења „боре” са партитуром, те на овај начин додатно оплемењују музички израз. Срђан Хофман (1944–2021), у композицији *Хексагони*, *Пасторала за соло виолину*, извођачу нуди одређени степен слободе и могућност да изабере који ће музички мотив или музички „објекат” комбиновати са следећим. Овакав начин композиторовог промишљања облика највероватније потиче из електронске музике⁹⁴ где се одређени звучни објекти комбинују техником монтаже, као на филмској траци. Код појединих композитора је приметна тежња да се партитура организује на нов начин, као слика, како би се обухватила једним погледом. Крамб врло често организује партитуру у виду круга. Овакве тенденције очигледно вуку утицај са истока. Наиме, за западног човека је потпуно страна било каква организација музичког тока с десна на лево. Занимљиво је и алгоритамско компоновање, о којем говори Брајан Ино (Brian Eno), на примеру композиције за хор, Корнелиуса Кардоуа (Cornelius Cardew 1936–1981) у којој су давана упутства и одређене назнаке за извођење, које нису до краја утврђене, односно потпуно одређене. У том интерактивном односу композитор–диригент–извођач, долази се до врло занимљивих, свежих и животних музичких тумачења, у којима фраза не постаје неприродна, укочена... (Ино 1986, 35–43).

Нова истраживања и захтеви на пољу савремене музике неминовно доприносе даљем развоју музичких знакова и нотног писма. Неопходна је извесна систематизација музичких графизама. Обједињавањем неколико истовремених артикулационих захтева, композитор примењује привремене конвенције у нотирању, нпр. када на гудачким инструментима постоји симултани захтев за: *glissando*, *tremolo*, *sul ponticello* → *sul*

⁹³ Жак Лакан, Ролан Барт, Јулија Кристева, Мишел Фуко.

⁹⁴ Композитор Срђан Хофман је оснивач *Електронског студија* Факултета музичке уметности у Београду.

tasto. Ако би се у партитури, у којој се наведени начин артикулације често захтева, сваки пут уписивале све ове ознаке, добила би се врло оптерећујућа и непрегледна слика. У оваквом случају композитор је принуђен да креира одговарајући графички симбол, који је примерен уколико извођачу омогућава јасније читање и лакше схватање композиторове замисли.

4.4 Мешани медији

Док мултимедија (*multimedia*) комбинује различите уметничке форме, дотле мешани медији (*mixed media*) и интермедији (*intermedia*) спајају музику, пројекцију, плес, итд. на начин да су међусобно, мање или више, зависне. Оперу можемо посматрати као претходницу мешаних медија, у смислу да сваки од њених елемената (музика, глума, плес) доприноси целовитости дела, мада се и даље сваки може извести и засебно. Сукцесивна употреба музике, пројекције, текста или позоришних елемената производи колажни ефекат и, мада се приближава форми мешаних медија, није истоветна са њима, с обзиром да је већина елемената оваквих форми потпуно независна. У сваком случају, ниједну од ових уметничких форми не бисмо требали да изједначимо са хепенингом (Cope 1997, 209–211).

Интермедија представља супротност мултимедији. Ако се укине било која медијска компонента интермедијског дела, форма ће се „распасти”. Карактеристика интермедијских уметничких форми је и да су, најчешће, интерактивне; нпр. најчешће не постоји типичан, раздвојен однос сцене (подијума) и гледалишта, већ се реципиенти крећу кроз одређени простор, у којем постају учесници извођења, перформери, композитори (Cope 1997, 212).

4.5 Вишемедија

По немачком композитору Карлхајнцу Штокхаузену (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), нове форме захтевају нове материјале; нови материјали стварају нове форме. Ово се односи на његова промишљања електронске музике у којима је класичне инструменте посматрао као *ready-made* објекте (Chang 1999, 22–23). Мада је велика вероватноћа да вишемедијска форма буде уникатна, сâм градивни „материјал” не мора нужно бити нов.

Већина данашњих аутора извођачких уметничких форми укључује у своја уметничка дела више медија, односно две или више медијских линија. То је повезано са

развојем компјутера и програма за обраду звука. Нпр. кореографи, глумци, визуелни или перформанс уметници сада су у прилици да осим покрета, плеса или видеа планирају и компоњују у медију електроакустичке музике, без обзира на своје формално школовање (Alsop n.d., 1). Наравно да квалитет оваквих композиција може бити упитан, с обзиром да наведеним уметницима често недостаје знање из основних композиционих поступака. Овакве случајеве можемо сагледати и обратно – композитори музике се све чешће појављују као сарадници кореографа или чак кореографи плесних форми. Исто тако, видео уметност такође често представља медиј којим се све више баве и изражавају уметници из других дисциплина и у којем се сусрећу са истим могућностима али и проблемима.

Синестезија представља неуролошки феномен када одређени чулни наддражај подстакне реакцију неког другог чула (Gonçalves 2009, iii). Тако су нпр. композитори Александар Скрјабин и Оливије Месиен тонске висине опажали и као боје. Синестезија је увек субјективна, како В. Радовановић истиче, али је и важан „састојак” уметничког рада и битна одлика ове перцепције (Стефановић, Истраживање лето-јесен 2012, 288).

4.5.1 Синтезијска уметност – ’синтум’

Плуралистичко схватање уметности евидентно је у стваралачком опусу Владана Радовановића, вишемедијског уметника (Milin, et al. 2013, 190).⁹⁵ По музиколошкињи Весни Микић, Радовановићева синтезијска уметност представља својеврсно „умеће успостављања релација” (Milin, et al. 2013, 178–188). Радовановић синтезијску уметност назива још и скраћено „синтум” (Шуваковић, Појмовник 2011).

Линеарија Владана Радовановића, из 2006. године, „представља својеврсну аудио-визуелну инсталацију, која се може прилагодити различитим просторима” (Стефановић, Истраживање лето-јесен 2012, 294). Ову вишемедијску инсталацију Радовановић убраја у своје синтезијско уметничко стваралаштво. У делу је присутна синтеза два медија – визуелног и звучног. Ове медијске линије се међусобно преплићу и надопуњују. Док се крећемо кроз инсталацију, она подстиче синестезијски доживљај, у смислу да мелодију „видимо”, док разне објекте („чвор” од свежња трака, црне перле на нитима завесе) и линије „чујемо”. Радовановић то постиже захваљујући прожимањем „реалног и фиктивног покрета” (исто). Реални покрет је присутан у

⁹⁵ Есеј Милорада Беланчића *Један особени плурализам (О опусу Владана Радовановића)*, из зборника *Стваралаштво Владана Радовановића : зборник са научног скупа поводом осамдесет година од рођења*.

музици, зато што она „кружи” по датом простору, „путем инсталираних звучника који се не виде, а налазе се иза континуираног цртежа” (исто). Визуелна медијска линија се и сама „трансформише”. „Метаморфоза” графике, која је дводимензионална, комбинована је са тродимензионалном скулптуром, направљеном у облику „петље” или „чвора” од папирних трака. „Потпуна трансформација је тамо где линије прелазе у речи: „nula dies sine linea – свуд око нас линије” (исто, 295).

Од вишемедијских уметничких дела која се изводе на сцени, а спајају различите медије на начин да један аутор обједињује сценаристу, драматурга, кореографа, костимографа, композитора, дизајнера сцене, итд. издвојио бих дело вишемедијског уметника Ивана Правдића *Крвна освета*. Ово дело је настало као докторски уметнички пројекат, на модулу вишемедијске уметности Универзитета уметности у Београду, уз ментора проф. Владана Радовановића.

4.6 Позориште

Позориште се дешава у/на/са: 1) времену (нпр. сегментирање чинова, међучинови... или јединствено време) 2) сцени 3) реквизитима (или симболи реквизита) 4) сценографијом (разни специјални електронски ефекти, или традиционална сценографија...) 5) костимографијом (костим као знак, исто као сценографија...; неки редитељи се залажу за грађанска одела) 6) да ли је позориште приче (сторије, која се развија) или сегмената који се међусобно разликују, или понављају (С. Бекет, *Чекајући Годоа*) 7) да ли глумци представљају карактере или идеје 8) однос медија 9) мизансцен (кретање на сцени); французи повремено замењују са апстрактним покретом, тј. *балетом* 10) позориште у позоришту (нпр. Хамлет – сцена на сцени) 11) звук као медиј (ако музика карикира можемо претпоставити да одређени лик лаже!) 12) светлост (нпр. спот светло за истицање...; у психолошком смислу може да подржава простор или да га открива) 13) писани текст (пројектовани текст који је различит од говорног) 14) коришћење филма (пројекција уопште – фотографска или филмска).

Полазна тачка у истраживању позоришне уметности је старогрчка трагедија. Коментатор радње у старогрчкој трагедији је антички хор. Партеније су песме у част богова, које су певали девојачки хорови. Најранија употреба гестова које изводе певачи, а не глумци, су у тужбалицама. Треносе су увек биле праћене гестом „ударања” по грудима. Тако долазимо до тзв. трочланог хореја, у ком су заступљени реч, гест и музика.

Насупрот европском позоришту, главна изражајна техника глуме јапанског Кабуки позоришта је плес. Али, Кабуки плес, изузев наглашене ритмичности и контроле експресије, ни на који начин не личи на западни појам плеса. Док западни плес карактерише одскакање и одвајање од тла, те такви скокови прерастају у апстрактне форме, Кабуки плес је у хармонији са гравитацијом и чврсто је везан за земљу, односно тло, по узору на моделе покрета из свакодневног живота. Његова есенција лежи у гестовима, од којих сваки садржи одређено значење. По природи плесне драме, Кабуки претвара речи у гестове. Уместо да наглашава покрет, он истиче грациозност и динамичку тензију положаја тела; Кабуки можемо описати као кретање од једног положаја (позе) до другог. У њему је сваки гест економично употребљен и вођен естетским принципима сугестивности, грациозности и изражајне снаге. Нема узалудних покрета, ни гестова без припреме, развоја и разрешења (Pronko 1967, 146).

Полазећи од античког хора и геста у традиционалном јапанском позоришту, долазимо до замисли вишемедијског дела које остварује уметничку синтезу говора и/или певања, геста, простора, шума и/или музике. Идеја Рихарда Вагнера, о опери као потпуном уметничком делу (*Gesamtkunstwerk*), која у себи интегрише поезију, визуелне, музичке и драмске уметности је антиципација појма вишемедијског уметничког дела. Александар Скрјабин, специфична појава у историји музике, такође је тежио стварању једног таквог вишемедијског дела, у нереализованом опусу *Мистериум* (*Mysterium*),⁹⁶ који би укључивао музику, мирисе, плес и светлост и на тај начин изазвао све чулне надражаје присутних. Владан Радовановић је сачинио пројекат и макету рада *Тактизон – покрет – звук* (1958). Његова два вишемедијска рада *Фијотанбл* и *Шаке*, оба из 1957. године, „представљају вербо-гестуалне радове и примере синестезија у два различита медија у оквиру полимедија” (Ђорић 2005, 13). Nalazim da je ovaj pristup plodno tle za dalje razvijanje i stvaranje.

Улога „магије у примитивном свету, натприродне снаге настале из људске потребе да објасни тај свет, и људског талента да извлачи аналогije и да ствари види истовремено и као њих саме и као симболе” (Харвуд 1998). По Бели Хамвашу (Hamvas Béla, 1897–1968), савремени човек је изгубио ову способност и раздвојио ове елементе, што је исходило умањењем оба света (Хамваш, *Scientia sacra I* 1999). Изгубљено је „океанско осећање” и настала је подвојеност савременог човека између духовног и материјалног, односно „стварног” света. Човек је изгубио унутрашње чуло „manas”,

⁹⁶ Gramophone, *Scriabin/Nemtin Mysterium*, <https://www.gramophone.co.uk/review/scriabinnemtin-mysterium> (приступљено 24. септембра 2021).

које је служило за доживљавање аналогича (Хамваш, *Scientia sacra* I 1999, 139). У западноевропској филозофској мисли, тек Бенедето Кроче (Benedetto Croce, 1866–1952)⁹⁷ износи претпоставку по којој разлике између материјалног и духовног, или економије и етике нису непремостиве. Он разликује логичку и интуитивну форму људске спознаје. Заједнички живи извор ритуала и позоришта „јесте специјална људска потреба, један импулс који универзално постоји, и то у многим облицима чежња да се споје онај прави, непосредни свет и духовни свет...” (Харвуд 1998, стр??). Или како Хамваш пише: „у архаичком времену људско сазнање није појмовна конструкција апстрактних својстава, него је персонификовано и генетичко. Ово сазнање је касније названо митским” (Хамваш, *Scientia sacra* I 1999, 140). Сазнање о концентрацијама сила је *интуитивно, мистично и непосредно* (исто, 141).

Јиржи Гротовски (Jerzy Grotowski, 1933–1999)⁹⁸ је своја теоретска истраживања позоришта вршио кроз психологију и културну антропологију. Он је поставио себи следећа питања: „Шта је позориште? Шта је то што га чини јединственим? Шта оно може што филм и телевизија не могу?” (Grotowski 1968, 3). За Гротовског се еманација драмског текста догађа на следећи начин: „знамо да текст *per se*⁹⁹ није позориште, него постаје позориште кроз глумца и његову интерпретацију – захваљујући интонацији, његовој вези са звучношћу (или звуком), и музикалношћу језика” (Grotowski 1968, 5). Концепције „сиромашног позоришта”, коју је неговао Гротовски и „празног простора” Питера Брука „представљају борбени позив на тотално позориште” (Fibah 2012, 172). Они у први план стављају истраживање медија „који би довели до увида у начин комуницирања” (исто). Према томе, позориште пре свега представља комуникацију – између глумца и гледаоца.

Антропологија је имала значајан утицај на теорију драмске уметности у XX веку. Културна антропологија, у оквиру антрополошких наука, усмерена је на изучавање митова и ритуала. Њен допринос конституисању савремене теорије драме је неоспоран. Студије класичне грчке драме су оживљене открићима енглеске антрополошке школе из Кембриџа. Намеће се аналогича са музичким стваралаштвом с почетка XX века. Највећи композиторски утицај су извршила музичко-сценска дела

⁹⁷ "Benedetto Croce", Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095648726> (приступљено 25. септембра 2021).

⁹⁸ "Jerzy Grotowski", Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095909554> (приступљено 25. септембра 2021).

⁹⁹ *Лат.* по себи.

Игора Стравинског (I. Stravinsky, 1882–1971),¹⁰⁰ која управо оживљавају паганске ритуале; поменимо најважније – *Посвећење пролећа* (1913) и *Свадбу*¹⁰¹ (1923). По речима Еугениа Барбе „позоришна антропологија је практична наука о глумцу намењена глумцу” (Barba 2001, 24). Барба пише да западноевропска стручна јавност дели и погрешно идентификује два типа позоришних глумаца, приклањајући их источној, односно западној културној сфери (исто). По тој подели „глумци западне сфере располажу са мањком [уметничке] слободе” док глумци источне сфере „нису везани ни за један сценски жанр који се може стилски кодирати у одређени систем” (исто). По Етјену Декруу (Étienne Decroux, 1898–1991) источне и западне „уметности нам доносе различите креације али су засноване на сличним принципима”. Е. Барба овоме додаје да „глумци немају ништа заједничко у техници осим у принципима” (Barba 2001, 26).

Авангардне експерименте у савременој драми, подстакла су открића енглеске антрополошке школе из Кембриџа која су оживела студије класичне грчке драме. Ритуалистички приступ је преовладавао у изучавањима следећих антрополога који су утицали на развој драмске теорије: Арнолд ван Генеп (A. van Gennep), Џејн Херисон (Jane Ellen Harrison), Гилберт Мари и Виктор Турнер (Victor Turner). „Најистакнутији теоретичари драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије били су Френсис Фергасон као теоретичар класичне и традиционалне драме, и Ричард Шекнер (Richard Schechner), као и неколицина других теоретичара и практичара драмских експеримената које је Шекнер сврстао у нову академску дисциплину у оквиру студија драме под називом перформанс. Друга струја теорије и критике даје предност миту у односу на ритуал као извор драме. У митском кључу грчку трагичну драму интерпретирају Вернан и Видал–Наке.” (Настих 2010, 245). Сценски покрет

4.6.1 Гест и покрет

Гест је „начин да се нешто искаже, изрази или поручи; покрет који се прави целим телом или само покретом руке; [...] игра изражајним покретима [...] По Б. Жикићу, гест је моторичко–комуникативно коришћење одређених делова људског тела” (Antropologija.info n.d.). Гест је специфична људска активност и постоји од када постоји и човек, као и потреба за споразумевањем. Уједно је и најједноставнији начин

¹⁰⁰ "Igor Stravinsky", Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100536584> (приступљено 25. септембра 2021).

¹⁰¹ Франц. *Le Sacre du printemps, Les noces*.

за споразумевање. Употребићемо га и приликом сусрета са људима чији језик не познајемо. Примарно изражавање гестом је визуелно означавање предмета. По Мекниловом (McNeill) концепту, гест и говор су „два аспекта једног процеса” (Жикић 2002); процеса који обухвата мишљење и осећања. Гест није паралингвистички акценат кинезичког медија. Ако учинимо одређени гест који је повезан са звуком, ми уствари креирамо језик, који тада постаје уочљив (Stanca Scholz–Cionca & Samuel L. Leiter (ed.) 2001, 378). Гест може да допуњује вербалну комуникацију, али није само „просто комуницирање вербалних форми на невербални начин” (Жикић 2002). С обзиром да се гест односи на концепте, а не на појединачне радње или предмете, његово значење је симболичко. Путем фотографије, записа или цртежа, немогуће је пренети изворни изражајни облик и значење геста.

Пол Екман (Paul E.) и Валас Фризен (Wallace Friesen), (1969) направили су једну од могућих класификација гестова, у којој су их поделили на пет категорија: 1) амблеми, 2) илустратори, 3) показатељи осећања, 4) адаптори или телесни манипулатори и 5) регулатори.¹⁰²

Амблеми су конвенционални знаци, односно кодови и они су ограничени на посебне културе или подкултуре. Ови гестови су аутономни у односу на језик, те се могу директно разумети. *Илустратори* служе да илуструју говор и увек су тесно повезани са њим. „Екман разликује више типова илустратора као што су палице тј. гестови који наглашавају поједине речи, или реченице, идеографи, гестови који наговештавају правац мисли, кинетографи који сликају радње, пиктографи показују предмете, ритмички који описују ритам или темпо неког догађаја, спацијални који описују простор и деиктички указују на предмете.”¹⁰³ *Показатељи осећања* се изражавају мимиком лица. Они су невербални изрази афеката и емоција. *Адаптори* или *телесни манипулатори* указују на емотивно стање појединца које се може испољити на разне начине: тапкање ногом, куцкање оловком по столу, трљање длановима, итд. *Регулатори* су гестови повезани са говором који „помажу да се покрене, одржи, структурише и заврши међуоднос” између говорника и слушаоца.¹⁰⁴

Дезмонд Морис је телесне гестове поделио на примарне, који су намерни и на случајне. Он гестове тумачи „као радње којима се даје неки уочљиви, физички знак

¹⁰² <http://www.scribd.com/doc/50989474/90/Gestovi> (приступљено 11. септембра 2012).

¹⁰³ <http://www.scribd.com/doc/50989474/90/Gestovi> стр. 50. (приступљено 11. септембра 2012).

¹⁰⁴ <http://www.scribd.com/doc/50989474/90/Gestovi> стр. 50. (приступљено 11. септембра 2012).

ономе ко посматра”.¹⁰⁵ Само ако покрет преноси поруку или информацију, можемо га назвати гестом. Морис је примарне гестове поделио на шест категорија, од којих су издвојени: 1) шематски гестови – сажимају и скраћују, те подражавањем издвајају поједине црте онога што описују; ефикасни су и убрзавају комуникацију и 2) симболички гестови – приказују апстрактне појмове; разумљиви су и схватљиви само унутар одређеног културног миљеа; морају се научити.

Музички гест може бити телесни али и ментални, имагинативни. Кинестезија је свест о телу и његовим тензијама, нпр. пијаниста доживљава и опажа сопствене покрете које изводи током свирања. Слушање или чак и само замишљање музике, такође је процес непрестаног поновног менталног призивања и проживљавања музичких гестова.¹⁰⁶ По Владану Радовановићу, кретање је присутно у свим уметностима на изванредан начин, мада „уметност чистог кретања не постоји” (Радовановић, Покрет 2009, 1). Радовановић разликује два основна вида кретања: фиктивно и реално (*isto*). Фиктивно кретање је присутно у свим уметностима. Радовановић прави разлику између ’правих’ једномедијских уметности, и дуалних, у којима је присутан други медиј али је неодвојив од примарног. Овим другим, дуалним уметностима, припадала би и (моно) музика. Доживљавамо је чулом слуха, али у њој егзистира и фиктивни покрет; нпр. у мелодијском кретању од једног тона ка другом, покрет је неодвојив и дешава се унутар самог, звучног медија. У замишљеном простору доживљавамо пројекцију висина звукова „као некакве мрље или линије постављене више или ниже у томе замишљеном простору” (*isto*).

Немачки композитор Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007), сматра да су тонска висина и ритам уствари једна иста категорија – покрет, а да је разлика само у брзини треперења. Осцилације које су испод прага чујности, око 16 херци (Hz), представљају покрет или ритам. Фреквенције изнад 16 херци (Hz) а испод 20 килохерци (kHz) чујемо као тонске висине.

Насупрот телесне уметности, у којој се истиче индивидуалност субјекта, гестуално је, у вишемедијском делу, коришћено за посредовање знакова и стварање „језика” који би функционисао на принципу иконичког значења гестова (Радовановић, Воковизуел 1987, 269) или делом ’привремено успостављених конвенција’¹⁰⁷ самог

¹⁰⁵ <http://www.scribd.com/doc/50989474/90/Gestovi> стр. 50–51. (приступљено 11. септембра 2012).

¹⁰⁶ Wikipedia contributors, "Musical gesture," *Wikipedia, The Free Encyclopedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_gesture (приступљено 20. септембра 2012).

¹⁰⁷ ’Једнократне конвенције’ (*once-only conventions*) представљају композиционе поступке којима се организује процес перцепције музичког дела. Овај појам је у музичку теорију увео пољски композитор

вишемедијског дела. Гест може, али и не мора, бити комбинован са фоничким или семантичким звуцима. Важан елеменат који ствара динамичност и наводи гледаоца на замишљање протезања покрета, свакако је „нестабилна” фигура, односно положај у коме се види да је равнотежа тела нарушена. Готовост се, по Радовановићу, „у фотографији испољава на нивоу целине која се бира једном одлуком и фиксира, ’заробљава’, једним гестом” (Радовановић, Естетика 2010, 15). Фиктивно–реално кретање је присутно код гледаоца, током разгледања статичних слика, каква је фотографија. Крећу се очи и, евентуално, глава (Радовановић, Покрет 2009, 1).

По речима Пине Бауш (P. Vausch, 1940–2009) експресија се дешава на сцени, а на пробама се истражују и откривају методи за њено испољавање (Climenhaga 2009, 40). Плесом се изражава ’нешто’ што је речима немогуће исказати (исто). П. Бауш не занимају искључиво покрети плесача, односно форма њихове импровизације, већ шта је то што плесача мотивише како би одређени покрет или скупину покрета извео (исто, 42). Методологија Пине Бауш подразумева да су примарни ресурси при стварању кореографије људи, односно извођачи (исто, 96). Њен стваралачки чин се темељи на интеракцији са свим извођачима, као и колективној импровизацији. Може се закључити да она, као кореограф, настоји да упозна поетику сваког извођача понаособ како би то имплементирала у будућу кореографију. Њене кореографије не нуде готов наратив, већ нуде разноврсан и богат материјал који публика активно истражује и промишља (исто, 99).

4.7 Видео уметност

Почетак видео-уметности, односно видео-арта, везује се за прво видео дело које је снимиио Нам Џун Пајк (Nam June Paik, 1932–2006) својом преносном видео камером када је „успео снимити Папу” у посети Њујорку (Artsy Editors 2014). Као што Марсела Дишана (Marcel Duchamp, 1887–1968) сматрамо ’оцем концептуалне уметности’¹⁰⁸ тако је и Пајк свој снимак Папине посете Њујорку 1965. прогласио за веродостојан уметнички медиј – видео. Следећи видео уметници су заслужни за развој и афирмацију видео-уметности: Нам Џ. Пајк, Штејна и Вуди Василка (Steina and Woody Vasulka),

Витолд Лутославски (Лутославски, Напомене о изградњи великих затворених облика n.d., 3). Нпр. крешендо, за који слушалац одмах може претпоставити да ће се завршити својеврсним врхунцем; постепена динамичка промена од тихог ка гласном не може бити „вечна“, на шта нас упућује здрав разум (Лутославски, Напомене о изградњи великих затворених облика n.d., 7). ’Привремено успостављене конвенције’ које аутор остварује у одређеном вишемедијском делу, представљају јединствену карактеристику истог.

¹⁰⁸ Дишан је изложио обичан писоар и прогласио га уметничким делом.

Ерик Сигел (Eric Siegel), Брус Конер (Bruce Conner), Јоан Јонес (J. Jonas), Вито Акончи (V. Acconci), Чарлс Атлас (Charles A.), Бил Вајола (Bill Viola), Пол Фајфер (Paul Pfeiffer), итд. (исто). Својим настанком и развојем видео-уметност се врло брзо укључује у сценске уметности – позориште и оперу – као део виртуелне сценографије или нових тенденција у савременој позоришној пракси. Истакао бих употребу видеа у *Шекспировим сонетима* (сонет бр. 29), представи из 2009. године редитеља Роберта Вилсона.¹⁰⁹

4.8 Теорије уметности

4.8.1 О 'делу' и 'аутору'

Пун назив докторског уметничког пројекта гласи *ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело*. Већ у називу се крије дискутабилан појам, појам 'дела' (Шуваковић, Испитна питања 2010). На Интердисциплинарним студијама, модулу вишемедијска уметност, Универзитета уметности у Београду, ужестручни предмет носи назив *стварање вишемедијског уметничког дела*. По Мишку Шуваковићу, теоретичару уметности, „стварање је једна таква велика илузионистичка представа”, другим речима, обмана. Стварање представља јудео-хришћанску реч „која подразумева чин преображаја нечега што није у нешто што јесте”; „не-бића у биће” (исто, 8а). Аристотел песничку уметност представља као подражавање различитим средствима, предметима или начином, али не на исти начин (Аристотел 1955, 5). Драма је уметност која „подражава лица која врше неку радњу” (исто, 8). Аристотел поставља следеће захтеве које трагичка уметност мора да испуњава: а) целину дела, б) величину, односно дужину дела, ц) озбиљност у карактеру, д) изражавање кроз отмен говор, е) лица која делају а не приповедају и ф) катарсу, која представља резултат прочишћавања таквих афеката изазивањем сажаљења и страха (исто, 15).

Мишел де Монтењ (XVI век) у *Есејима* заступа став да су дела писцу најважнија; писац би се пре одрекао сопствене деце него својих дела. Монтењ мит о Пигмалиону тумачи на начин да је Пигмалион „био обузет тако необузданом љубави према свом ђелу да су му га богови из сажаљења према његовој махнитости оживили.” (Montaigne 2007, 104–105).

¹⁰⁹ Више о овоме прочитати у фусноти бр. 196.

Теорија авангарде се бави периодизацијом и тумачењем уметничких појава које су настале у XX веку у подручју историје уметности, историје књижевности, историје филма, историје театра и интердисциплинарних студија. Поједини аутори појам авангарде одређују као карактеристичну модернистичку утопијску формацију, док други аутори појам авангарде користе као отворен и променљив индексни појам којим историјски означавају и модернистичке и постмодернистичке ексцесне, експерименталне и интердисциплинарне (интермедијске, интертекстуалне, интерсубјективне) облике изражавања, приказивања, комуницирања или деловања у свету културе и свету уметности. Авангарда је настајала на пољу интердисциплинарности а то значи употребе и повезивања различитих медија у стварању уметничког дела. Авангарда подразумева ознаке (налепнице, индексе) које именују уметнички рад и које се указују као аномалија или ексцес у односу на актуелну доминатну културу, а одређена је концептом пројекта, напредовања, уметничке или књижевне револуције. Неоавангарда је настала 40-их и 50-их година XX века из три важне тенденције, међусобно опречних праваца: неоконструктивизма, неодаде и флуксуза. Неоконструктивизам је уздизао, односно славио и фетишизирао технологију. Неодада се бавила критичком субверзијом емоционалности и експресивности уметничког дела и критиком истога. Флуксус је славио саму идеју живљења наспрам уметничког стварања у било ком смислу. Ово је централна идеја коју Џон Кејџ поставља пред нас кад каже да је музика увек око нас, ми смо ти који је искључују.¹¹⁰

Авангардни експеримент је довео у питање уметничко дело и показао уметника као актера а не као ствараоца. Уметност авангарде, неоавангарде и, уопште, уметност позног доба више не ради са формама предмета, слика, скулптура или музике, већ са системима идеологије која у уметности производи значења и трансформише их у зависности од контекста идентичног предмета у различита значења и различите вредности културе. Редимејд¹¹¹ је један од могућих модела, поред историје апстрактног сликарства, на којима се може изградити историја уметности XX века.¹¹² Авангарда је била иновација и путоказ за настанак и ширење модернизма. Када модернизам 40-их и

¹¹⁰ Најпознатији пример је Кејџов рад *4'33''*.

¹¹¹ Марсел Дишан је показао да значење уметничког дела није дато по предмету, онтолошки, већ у томе како уметник одређени предмет употребљава у свету или култури. Најпознатији пример његовог редимејда је *Фонтана*. У данашњем свету који нема велику теорију, нити учење, уметник мора да ствара увек изнова за себе своје интуиције и намере, значења и смисао.

¹¹² Интервју са Мишком Шуваковићем: *Граничне вредности модернизма и постмодернизма*; разговарао Ненад Милошевић.

50-их година постаје доминантна академска, институционална уметничка култура, супротставља јој се неоавангарда кроз критику и деструкцију.

Колаж и монтажа су гестови деструкције, важни дадаистима. Колаж¹¹³ представља повезивање хибридних материјала у неконзистентно материјално дело, који производи искључиво чулни ефекат, док под појмом монтаже¹¹⁴ подразумевамо повезивање различитих слика у неочекивани однос, чиме се производи ново значење.

По Ролану Барту (Roland Barthes, 1915–1980), о изворном ауторству и индивидуалном стваралаштву је непримерено говорити, из разлога што је читатељ:

[...] простор на којему се сви цитати који чине писање записани, а да при томе ни један од њих није изгубљен; јединство текста не лежи у његову поријеклу него у његову одредитишту (Beker 1986, 201).

Теорије књижевности не могу оспорити активну улогу читаоца, чак ни по цену 'смрти аутора'.

4.8.2 Од „музичког дела” ка „перформативној музичкој пракси”

Интермедија, мешани медији (*mixed media*), мултимедија, полимедија итд. представљају појмове које су увели уметници флукус покрета (Шуваковић, Питања о извођењу 2007, 178). М. Шуваковић у приказу књиге Бојане Цвејић *Изван музичког дела: Перформативна пракса Ерика Сатија, Џона Кејџа, Флукуса, Ла Монте Јанга, Џона Зорна*¹¹⁵ истиче суштинску тезу књиге, по којој је ауторка направила дистинкцију „између два типа извођења у музици”, а своја истраживања, између осталог, засновала „на интердисциплинарном тумачењу проблема 'извођења' у авангардним, неоавангардним и поставангардним музичким материјалним праксама 20. века” (исто, 176–177). Први тип је интерпретација музичког дела, док други тип представља перформативно извођење, нпр. музички хепенинг, перформанс, итд. (исто, 177). Ауторка инсистира на отклону од 'музичког дела' „као нужног и онтолошки центрираног извора музике ка 'музици' као материјалној перформативној пракси која се тек индексира појединим делима” (исто). Ла Монте Јанг и Џон Зорн су аутори које уједно идентификујемо и као „извођаче” својих дела, а затим и као радикалне вишемедијске уметнике (исто, 178).

¹¹³ Колаж се јавља већ у кубизму.

¹¹⁴ Појам монтаже се најпре појављује у филму, код руских авангардних и соцреалистичких филмских редитеља, пре свега Сергеја Ајзенштајна (рус. Сергей Михайлович Эйзенштейн, 1898–1948).

¹¹⁵ Више о овоме у Бојана Цвејић, *Изван музичког дела: Перформативна пракса Ерика Сатија, Џона Кејџа, Флукуса, Ла Монте Јанга, Џона Зорна*, Сремски Карловци–Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 2007. (Цвејић 2007).

4.8.3 У прилог 'делу'

Владан Радовановић инсистира на постављању јасних граница између менталистичког и уметничког стваралаштва (Радовановић, Пројектизам 2009). Менталистичко, тј. речено Радовановићевим неологизмом – умника, је артифугално, те представља кретање од уметности, док је уметност артипетална тј. традиционално објектна. Уметност је, у оквиру визуелне уметности, била фигурација. Она је имала и значење и анегдотско. Импресионисти, окупљени под заједничком платформом од 1874. то анегдотско одбацују. Тема престаје да буде важна и постаје важна сама слика и оно чиме се слика износи. Њихова уметност представља, односно подражава природне призоре. Монеова Руанска катедрала, сликана у различита доба дана, састављена од пиктуралних мрља, такође није веома дефинисана али је, још увек, слика једног „предмета”. Последње слике Монеа Бели локвањи такође имају своју тему, мада се слика „растаче”, те је потоњи енформелисти узимају као претечу и узор. Настанком првог апстрактног акварела Василија Кандинског 1910. у коме је видно одсуство тематике и подражавања, поставило се питање „шта то дело значи”. Питање није добро постављено, већ се треба запитати какво је његово дејство на основу неких својих визуелних елемената и квалификатива. Према томе и оно делује као слика, још увек је посредни уметност. Све то се може применити на разини текста и звука, из чега произилази да је све то уметност до појаве концептуалне уметности, где се оно што је недвосмислено уметност, не прекида, већ се наставља и даље, али се појављује једна идеја (*Sol Le Wit*), ниче некакав концепт. Када Кошут у свом раду из 1965. *Једна и три столице* даје дефиницију столице и даје реалну столицу на нама није да констатујемо fine односе у погледу форме или заступљеност форме у различитим медијским нивоима, нити усклађивање свега тога у неком формалном, значењском смислу, нити однос те форме према значењу. Битно је да схватимо концепт столице која се појављује у различитим видовима, али сви ти видови указују на једну идеју, идеју столице. Важно је да то схватимо, а не да нам се допадне како је то приређено.

Таутологија се схвата као једна од најважнијих обележја концептуалне уметности, затим битност концепта испред његове физичке манифестације, поклапање између функције и начина представљања. Такође, важно обележје концептуалне уметности представља његова метајезичност, тај други језик који говори о предмету. Иако је одређени предмет изложен, није важан његов изглед, него који се концепт крије иза тога. Покушавамо да извучемо неки концепт из фотографије или елоксиране

хартије, тј. површине, односно из било чега што је материјално дато. Радовановић пориче значај истраживања, као једно од важнијих карактеристика концептуалне уметности, због сталних понављања таутолошких модела. То је једно пуко формално испуњавање извесног модела који је већ дат на самом почетку и који је једини. Радовановић спомиње и извесну испразност, празност као карактеристику, заправо сам формални моменат који је изражен у концепту о извесном моделу. Концептуална уметност погрешно тумачи формално и одбацује га као формалистичко. Концептуална уметност не тражи и не уноси причу или некакав садржај који привлачи пажњу, односно призоре или изгледе. Важно је само поставити ту форму да је нешто = уметност, и да оно дефинише уметност, као што уметност дефинише то. То је корак од објекта који је уметност, ка извесном концепту, теорији односно поставци о том објекту који се уопште не разликује од објекта који је исто уметност. На крају, Радовановић показује да то што се представља као концептуална уметност, нелегитимно присваја један термин нечега што је заиста било уметност. А заиста је било, јер је рођено истовремено као појава, као појам и као назив. Пошто је оно старије у погледу коришћења тог термина, оно има апсолутно сва неприкосновена права да буде права уметност. Ако се уклапа у уметност, то ће бити само још један вид, још једна уметничка појава у оквиру уметности. Али не може да представља род, категорију или врсту неких појава које ће се сад тек звати уметност. Радовановић закључује да се концептуална уметност не може називати уметношћу, јер нема својства онога што је до тада уметност била. С обзиром да је област концептуалне уметности везана за ум, његове радње односно разумевање, Радовановић је назива умником. Минимумом материјала преноси се извешан концепт, као оно што је најбитније и тај концепт не дејствује на осећања, већ само на разум. По Радовановићу, његови пројекти представљају производ ума, где је важно схватање, а не естетски моменат. Ум – *mens, mentis* односи се на менталистички моменат, односно ум који схвата и склапа ствари, јер је за једно концептуално дело довољно управо схватање ствари.

Када стварамо одређени дискурс о духотворству и у оквиру њега – уметности, покушавамо да систематизујемо односно мислимо, ми морамо то да чинимо на најкоректнији могући начин. Тај начин мишљења је већ добрим делом изграђен и постављен, односно класично дефинисан, што је карактеристично за западноевропски начин мишљења, менталитет, културу и он је хијерархизован. Можда је то пресликовано, током векова, из разних управљачких система у системе мишљења. Али, Радовановићу се то чини врло корисним. У недостатку овакве хијерархизације, настају

лоше расправе које не воде ничему услед тога што сви употребљавају један термин а истовремено га, потенцијално, различито дефинишу. Када Радовановић говори о уметности, увек узима у обзир постојање тог простора где се нешто „претапа”. Једна појава не мора да се налази само између два концентрисана извора неких појава. Чест случај представља поступно претапање уметности са умником, науком, дискурсом о уметности, филозофијом итд. Радовановићев циљ је да направи разлику између тементалистичке појаве која се погрешно назива концептуална уметност, да уочи њене зачетке у дади, затим посредно код Дишана, у његовим редимејдима, и да покаже како се та извесна ментализација приближавала од тих првих ступњева, па до концептуалне уметности. Концептуална уметност није ни филозофија, односно наставак филозофије. Она се налази у оквиру једне шире области, што би било корисно дефинисати. Ми сада имамо једну веома широку област коју Радовановић назива духотворством, у коју спадају и наука и филозофија, а да то још увек одржава њихов идентитет. А ту постоји још и не само уметност већ и умника. Нпр. продукте машина које нешто стварају, односно генеришу без уплива људског фактора, не сматрамо ни уметношћу, ни умником, ни духотворством. За ову област је потребно наћи посебан назив, за који Радовановић сугерише да је гештална.

Левитов приступ о концептуалном као о неиспољивом, Радовановић сматра погрешним, тј. „нефеноменолошким” (исто, 13), а најважнији „преседан” ултра-концептуалне уметности Радовановић не налази у „дематеријализацији” уметничког објекта, већ у његовој деестетизацији, зато што и концептуална уметност има свој медиј – семантички текст. Кратким историјским освртом на концептуалну уметност, Радовановић нас наводи на своју премису – да је концептуално неуметност (исто, 11–12). Под овим, Радовановић искључиво подразумева генеричко разликовање менталистичког од уметничког стваралаштва, а не њихово аксиолошко разликовање, односно вредновање.

Концепт-арт Флинта из 1961, припада америчком флуksусу, затим први примери праксе, којима припада Јапанац Он Кавара (On Kawara), *Обавештења*, немају ничег естетског, крајње су минимализовани у погледу технологије, технике и неке осећајности. Обавештења су заправо телеграми, које Кавара шаље, са назнаком да је још жив (*I am still alive*, 1964). На овим просторима такав степен менталности испољен је 1961. у групи Горгона. По степену менталности, Радовановић истиче Кошутове радове *Нагнуто стакло*, *Једна и три столице* (1965). 1967. Сол Левит у својим исказима говори о карактеристикама концептуалне уметности и уводи термин

„концептуална уметност”. Радовановићеви радови претходе наведеним радовима шест година.

4.9 Тумачење симбола

По швајцарском психоаналитичару Карлу Густаву Јунгу (Carl G. J. 1875–1961) човек је одувек за одређене појаве употребљавао симболичке називе; појаве које није могао у потпуности одредити или рационално обухватити и спознати. Човек својим чулима види, чује, додирује и проба али је њима истовремено и ограничен за целокупну спознају света који га окружује. Својеврсан праг извесности свесно знање никада не прелази, мада му савремена техничка помагала чулна сазнања у многоме проширују (Jung, et al. 1987, 21). Осим овог рационалног опажаја света, човек опажа свет и несвесно. Када реч или слика садржи више него што је то очигледно и разумљиво, оне добијају на симболичкој равни (исто, 20). Тако и интуитивни поступци навиру из несвесног – налазе се „испод прага свести”. Јунг снове тумачи као ’симболичке слике’. Они су психолозима омогућили проучавање несвесног вида свесних психичких догађаја (исто, 23). „Природним” симболима се бави медицина, док се „културним” симболима изражава „вечна истина” (исто, 93).

5 МЕТОДОЛОШКА РАЗМАТРАЊА

Истраживање методских поступака је подељено на два дела. Оба дела у збиру дају методске поступке, који су промишљани а већим делом и употребљени при планирању и стварању докторског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*. Први део обухвата оне уметничке дисциплине и форме које се исказују временски: књижевни текст – предложак, музика, покрет и плес, театар и видео уметност. Други део истраживања односи се на методске поступке везане за сценографију, ликовне елементе и костимографију.

5.1 Дефинисање метода уметничког истраживања

При дефинисању метода уметничког истраживања, узети су у разматрање: 1) стратегија, односно како применити решења да би имала одређено дејство; 2) употребљени медији: плесни, звучни, музички, визуелни, светлосни, анимирани, сценски; 3) у одређеном медију: нпр. звук – амбијентални, електронски или музички; 4) организација: музике, видеа (анимација силуета музичара), светла, режије и кореографије.

Стратегија стварања вишемедијске форме започета је истраживањем и развијањем два методска поступка: 1) остваривање континуалне линеарне медијске трансформације, 2) полифоно уодношавање различитих медијских гласова.

По Радовановићу, кретање је присутно у свим уметностима на извешан начин, мада „уметност чистог кретања не постоји” (Радовановић, Покрет 2009, 1). Радовановић разликује два основна вида кретања: фиктивно и реално. Фиктивно кретање је присутно у свим уметностима. Радовановић прави разлику између ’правих’ једномедијских уметности, и дуалних, у којима је присутан други медиј али је неодвојив од примарног. Овим другим, дуалним уметностима, припадала би и (моно) музика. Доживљавамо је чулом слуха, али у њој егзистира и фиктивни покрет; нпр. у мелодијском кретању од једног тона ка другом, покрет је неодвојив и дешава се унутар самог, звучног медија. У замишљеном простору доживљавамо пројекцију висина звукова „као некакве мрље или линије постављене више или ниже у томе замишљеном простору” (Радовановић, Покрет 2009).

Поступци редукције извођачких медија представљали би један од могућих начина остваривања праксе вишемедијског извођаштва које бих желео да истражујем.

Медиј музичког извођаштва подразумева да звук не постоји без покрета, затим, плесни/кинетички медиј, који не постоји без визуелног (за разлику од кинестетског) или видео медиј, који не постоји без покрета.

У току музичког извођења звук и покрет су јединствени, хомогени и одвијају се симултано и синхроно у датом времену. Давањем одговарајућих режисерских и/или кореографских упутстава, утичемо на мотивацију извођача, како би се постигла уметнички убедљива медијска трансформација, односно прелазак из једног у други извођачки медиј. Редукцијом звука, музичког извођача трансформишемо у плесног или кинетичког. Али самим поступком укидања једног медија, у овом случају звучног, губимо интензитет и експресивност одређене радње, као и медија. Због тога је потребна ремедијација другог, достигнутог медија. Када плесни/кинетички медиј ремедијализујемо у визуелни, задржавамо и потенцирамо интензитет и израз, те остварујемо континуитет линеарне трансформације медијског гласа. Нпр. покрет музичара који изводи *вибрато* артикулацију акцентујемо, односно истичемо и наглашавамо крупним кадром шаке у видео-пројекцији. Исто тако, употребљени поступци ремедијације могу али не морају да укључују редукцију медија.

Приказао бих могући циклус линеарне трансформације медијског извођача: 1) музички мотив у вокалном/инструменталном гласу/линији редукцијом дуалног медија (одузимањем звука) трансформишем у покрет/плес, а поступком ремедијације овог медија акцентујем експресију израза кроз 2) видео-пројекцију; напоследку укидам достигнути, трећи медиј и 3) репризирам почетни медиј – вокално/инструменталну линију.

Други методски поступак би представљао полифонизацију вишемедијске фактуре, која укључује приближно истовремено развијање свих употребљених медијских линија. Композициона техника полифоне музичке фактуре истиче комплементарност и делимичну самосталност гласова као одлику полифоне музичке фактуре. Имплементација ове композиционе технике резултовала би међусобним допуњавањем/подржавањем и местимичним надомештавањем различитих медијских линија ове или било које друге вишемедијске синтетичке уметничке форме.

Планирање метода, односно начина реализације вишемедијског пројекта и изучавање наведеног мита навели су ме да их повежем на два нивоа: 1) метаморфоза као константа старогрчких митова одговара методи трансформација појединачних медијских линија, а 2) полиперспективност тумачења митске приче одговара

полифоном методу паралелног и антипаралелног усаглашавања и уодношавања употребљених медијских гласова.

Основна претпоставка ове теоријске експликације је да су мит и вишемедијска уметност повезани на следећи начин: а) методе уметничког истраживања садрже два поступка – 1) трансформацију медија и 2) полифонизацију вишемедијске фактуре – што резултује аутентичним вишемедијским уметничким делом; б) поетски оквир обухвата – 1) метаморфозу као константу мита и 2) полиперспективност мита – што представља тумачење и истраживање мита.

5.2 Опште одлике вишемедијског сценског облика

Између осталог, вишемедијско уметничко дело треба да поседује и квалитет једноставности. Екстремне промене форме у односу на очекивано, највероватније ће изазвати гротеску (пародију) а не изненађење. Према томе, јединство форме уз варијације, такође је одлика оваквих форми. Варијацијама, унутар целовите вишемедијске форме, задржавамо и ангажујемо пажњу реципиента (García 1954, 157). По речима Шуваковића „форма је суштински везана за чулност, за чулну појавност којом ми желимо дело да опишемо.” (Шуваковић, Испитна питања 2010, 12а).

Важна одлика вишемедијског облика би претпостављала постојање полифоних медијских фактура, сачињених од три или више медијских линија које мање-више симултано наступају. Усклађивање, односно уодношавање медијских гласова би се спроводило по тзв. плановима, као што је то случај у музичкој оркестрацији. Полифоне музичке текстуре садрже предњи, средњи и задњи план (Adler 2002, 578). На овакав начин би поједини медијски гласови мењали своју улогу – од доминантне, преко комплементарне, па до пратеће или позадинске улоге. Анализом првог става *Пасије по Јовану* Ј. С. Баха – *Господе, владару наш*¹¹⁶ – уочава се оваква фактура првог одсека става. Овај став у формалном смислу представља инструментални увод пред наступ мешовитог хора, а организован је управо на ова три плана. У предњем плану (*foreground*) налазимо инструменталну тему,¹¹⁷ дату у два гласа у неимитационом, односно слободном контрапункту. Тема је у дугим, издржаним тоновима са карактеристичним дисонантним синкопама. Изводе је две флауте и две обое. Средњи план (*middleground*) овог става представља хармонску пратњу, са карактеристичним

¹¹⁶ *Parte prima, Chorus: Herr, unser Herrscher.*

¹¹⁷ Ова 'тема', у смислу макроформалне анализе, представља заправо инструментални увод пред наступ хора, као што је већ речено.

хармонским фигурацијама у шеснаестинским нотним вредностима. Ове разлике између 'две' линије (пре свега у нотним вредностима) чине контраст још упадљивијим, а међусобно се допуњују (комплементарне су) услед својих различитих карактера. Средњи план изводи део гудачке секције, тј. прве и друге виолине и виоле. Задњи план (*background*) доноси карактеристични барокни моторични пулс (у осминама) а у хармонском смислу има улогу резонанце. Изводе га инструменти басо континуа (итал. *basso continuo*) у саставу: виолон, виолончела, фаготи, контрабаси и оргуље (Bach 1984, 3).

5.3 Методски поступци у стварању вишемедијског уметничког дела

Полифона синтеза медијских линија подразумева извесну „једнакост” употребљених медија. При планирању вишемедијског уметничког дела полази се од формалног методског поступка који подразумева паралелно и антипаралелно уодношавање најмање три различита медија. У вишемедијском уметничком делу *ГАЛАТЕА* уведен је и додатни поступак – линеарно претапање појединачних медијских линија. Континуалне линеарне трансформације и претапања појединачних медија у самим извођачким гласовима, представљају резултат медијалног испитивања природе вишемедијске уметности. Први поступак је аналоган са музичком дисциплином – науком о контрапункту, и представља паралелно и антипаралелно уодношавање медија кроз својеврсну полифонизацију медијске фактуре вишемедијског уметничког дела. Други поступак, линеарна трансформација појединачних медијских линија, упоредив је са композиционим поступцима познатим из науке о оркестрацији и, у ужем смислу, поступком оркестрирања мелодијске линије. У музичкој пракси се са оваквом оркестрацијом сусрећемо од епохе романтизма. Једну мелодијску линију, коју изводи нпр. флаута, преузима други инструмент, из исте или различите групе инструмената. Овакав начин промене музичког тембра несвојствен је претходним епохама, у којој мелодијску линију у целости износи један инструмент. До епохе романтизма, излагање мелодијске линије никада није било „испрекидано” на овај начин – променом тембра – нарочито у полифоној фактури.

Различите уметности, као и медијске линије, нису међусобно замењиве. 'Преображај медијских линија' не би требало дословно тумачити као промену или

трансформацију самог медија¹¹⁸ – јер је то и немогуће – већ као стваралачки поступак који предвиђа линеарни и постепени¹¹⁹ прелаз из једног медијског гласа у други медијски глас, при чему би пожељно било да сам прелаз, назовимо га „чвориштем”, буде транспарентан, логичан, „читљив”, односно разумљив. Овај методски поступак, између осталог, намеће аналогију са нпр. музичком полифоном техником ’имитације’, познатом из науке о контрапункту. Имитација представља „понављање исте мелодијске идеје (теме, мотива) у другом гласу (односно другим гласовима)” и постала је, почевши од ренесансне вокалне полифоније, „најважнији поступак контрапунктског рада” (Перичић, Контрапункт 1998, 153). Методски поступак „претапања” медијских линија би представљао сукцесивну, односно накнадну, смену паралелно уодношаваних медијских гласова, уз задржавање ’основног тематског тока’ у различитим употребљеним медијима. Један од начина који би то омогућио је, између осталог, претходно дефинисана техника имитације, у смислу да се одређена „тема” или „мотив” преноси, односно имитира, из једног медијског гласа у други медијски глас. Закључак следи да би, због наведених разлога, за претходно појашњен методски поступак – приликом стварања вишемедијског дела – примеренији израз био ’имитационо преплитање медијских гласова’.

При уодношавању медијских линија могуће је увести и поступак микрополифонизације медијске фактуре. Дејство овакве вишемедијске фактуре најчешће резултује „хомофоном” медијском фактуром. Интересантна је изјава мађарског композитора Ђерђа Лигетија о својој композицији *Лонтано* (1967): „писано је полифоно али се перципира хармонски”¹²⁰ (Roig-Francolí 1995, 243).¹²¹ Могли бисмо извући паралелу са претходно реченим и закључити да у случају екстремно сложених медијских структура, као што је случај у нпр. микрополифоној медијској фактури, неминовно долази до доминације једне медијске линије. Исто тако, мора се обратити пажња и на „читљивост” медијске линије. Појава текста, у оваквим формама, неминовно привлачи највећу пажњу реципиента, што значи да је једнакост медијских линија релативна и условљена самом формом. Како би се успоставила једнакост

¹¹⁸ Наравно, потребно је узети у обзир и теорије уметности у којима се полази „од критике формалистичких концепата [...] материјалне специфичности медија [...] у контексту постмедијског света уметности” (Матејић 2013, 44). Ова теоријска промишљања потичу од Розалинд Краус (Rosalind Krauss) која је појам ’медија’ изнова критички деконструисала као „контраминиран, превише идеолошки, превише догматски, превише набијен значењима” (Krauss 1999, 5).

¹¹⁹ Такорећи „нечујни”, условно речено не приметни, прелаз из једног медијског гласа у други медијски глас.

¹²⁰ Превод аутора.

¹²¹ “Polyphony is written, but harmony is heard.”

медијских линија, она мора бити мотивисана одређеним формалним решењима на нивоу целокупног вишемедијског облика.

5.3.1 Аналогија са методским поступцима из науке о оркестрацији

Шта би подразумевало „оркестрацију”¹²² вишемедијског уметничког дела?

Медијске линије нису замењиве, што значи да методски поступак трансформације не подразумева смењивост медијских линија, већ њихов формалан медијски преображај. Постизање већег дејства и изражајности вишемедијског уметничког тумачења се не ограничава на сукцесивно смењивање медија или на њихово паралелно и антипаралелно уодношавање, већ се трансформацијом медијске линије оно проширује и обогађује (Belkin 2001, 4–5). Поједине текстуре су подложне драматичној промени, нпр. од медија светла ка медију покрета. Мање уочљиве промене подразумевају сродније медије – нпр. од светла ка видео пројекцији и обрнуто (*vice versa*).

Избегава се монотono уодношавање медија, нпр. употреба искључиво паралелног медијског уодношавања (Belkin 2001, 9–10). Употреба тутија (*tutti*), односно свих употребљених медијских линија, мора бити економична и планска.¹²³ Потребно је разнолико надовезивање и вишеслојност медијских линија („сува” употреба медијских линија насупрот резонанци). Нужни су јасни медијски планови, насупрот конфузне вишемедијске фактуре, јер са таквом конфузијом темброва, или промена и преображаја медија, стварање концизне вишемедијске форме није могуће и није у складу са пожељним контрастом.

Уодношавање медија мора бити опажено као део вишемедијске форме (Belkin 2001, 11). То значи да је неопходно планирање: а) акцената, тј. додавање једне или више медијских линија на већ постојећу медијску линију; б) каденца – артикулација структуре која подразумева смењивање комбинација медијских линија; ц) прогресије – оне које усмеравају реципиента (Лутославски, Напомене 1970, 1), диминуендо или крешендо фактуре, преузимање или преображаји медијских линија, масивна или прозачна текстура; д) градација више различитих кулминација – непоновљивост појединих кулминација и комбинација медијских линија које вишемедијски облик чине јасним и „читљивим”, прегледним; е) преклапање медијских линија и њихов постепени

¹²² Или нека врста „медијализације” вишемедијске форме.

¹²³ Као и у оркестарској музици, можемо разликовати парцијални тути од потпуног тутија (*full tutti*) (Adler 2002, 548).

нестанак, крај, фејдаут (*fadeout*) преображаја линија, са јасном и дефинисаном мотивацијом.

Линеарни преображаји медијских линија мењају тембр, колор (Belkin 2001, 12); то се мора углавном радити у односу на формалну или наративну структуру, унутар „фразе”; промене мотива, кулминација и каденци, тј. закључака.

Вредновање промена оркестрације вишемедијске форме (Belkin 2001, 12): промена може бити ако једној медијској линији додамо другу у паралелном уодношавању – напетост, односно тензију или опуштање постижемо мањим или вишеструким наслојавањем медијских линија.

Градација (степеновање) – континуитета насупрот контраста (Belkin 2001, 12–13): ниво промене тембра, колора, мора да кореспондира са пожељним контрастом унутар форме. Смена различитих одсека захтева већи контраст; исто тако, нагла промена медија, уколико је и динамичка разлика већа, захтева тренутак психолошког прилагођавања: ако након тути (*tutti*) дела наступи слабије уочљива медијска линија, могуће је да ће њен почетак промаћи реципиенту.

Фразирање медијским уодношавањем: једна медијска линија ће смислени ток изнети јасно и, условно речено, разумљиво (Belkin 2001, 13). Међутим, то је могуће постићи и трансформацијом медијске линије акцентовањем, односно, истицањем – додавањем медијске линије, паралелним или антипаралелним уодношавањем – уз поштовање опште динамике и карактера. Крешендо и диминуендо би, у овом смислу, подразумевао додавање или одузимање медијских линија. Примењено на практичан поступак паралелног уодношавања, то би подразумевало постепено „гашење”, нестајање, растакање односно ерозију различитих медијских линија истовремено или релативно истовремено.

Потребно је уочити разлику између апсолутне и релативне динамичке вредности појединих медијских линија, приликом њиховог уодношавања (Belkin 2001, 13–14). Нпр. гласна музика ће однети превагу над видео пројекцијом ма колико она садржала висок динамички набој типа – кратки резони, тотал, шаролик и засићен колорит итд. Исто тако, одређени медији немају подједнак динамички интензитет у свим својим регистрима, нпр. пригушено светло смањује видљивост сцене, па тако одређени суптилнији покрети извођача на сцени неће доћи до пуног изражаја. Један рефлектор, ма колико велику луминозност имао, неће осветлити комплетну сцену, аналогно једном дувачком инструменту који неадекватном оркестрацијом може звучати „усамљено”, нпр. фагот у високом регистру не може бити екстремно гласан. Закључак следи да –

медије треба уодношавати на основу свих њихових динамичких карактеристика и могућности. Морамо, пре свега, знати чиме располажемо – нпр. планирање осветљења би најпре требало започети дефинисањем нпр. четири главна нивоа осветљења сцене (најслабије, средње, јако, најјаче), а нијансе и прелазе планирати у односу на ове унапред задате и утврђене вредности; даље, главна кулминација, највеће осветљење сцене била би полазна тачка у даљем планирању осветљења. Такође је потребно избегавати нејасне почетке излагања медијских линија, као што је нпр. средња динамичка вредност (слабије, не превише јако).

С обзиром да је промена регистра веома уочљива, излагање медијског материјала у уобичајеном регистру медијских линија, који је уједно и најизражајнији, представљало би есенцију успешног медијског уодношавања (Belkin 2001, 14–15). Ово можемо упоредити са оркестрацијом акорада по узору на аликвотни низ, што је правило „добре” оркестрације. Пример паралелног уодношавања различитих медија: нижи интензитет светла = сведени покрети на сцени = дубок регистар и спор темпо музике и вице верса; примери антипаралелног уодношавања: нижи интензитет светла ↔ јарка, упадљива боја сценографије и вице верса; нижи интензитет светла ↔ гласна музика и *vice versa*; итд.

Пожељне су промене у комбиновању медија и њихових регистара с обзиром да би стална заступљеност свих медијских линија довела до општег засићења (Belkin 2001, 15). Екстремне регистре не би требали да употребљавамо константно, зато што у дужем излагању доводе до презасићености и замора реципиента. У науци о оркестрацији су то тути (*tutti*) одсеци, са дубоким регистром који даје на снази, средњи регистар који даје пуноћу, и високи регистар који осветљава и даје колорит, „сјај”. Овакав пун, тути одсек у вишемедијској форми представљала би следећа паралелна комбинација медија и њихових регистара: комплетан вокално-иструменталан ансамбл = блиставо осветљена сцена = богата видео пројекција = изразити и енергични сценски покрети или кореографија = употреба атрактивног реквизита = понављање краћег дела текста, велике разумљивости. Исти пример али са линеарном трансформацијом медијских линија представљао би: јарко осветљење се претапа у → енергичан сценски покрет, који се претапа у → гласан електроакустички шум.¹²⁴

Непотпуна текстура са „цеповима”, „рупама” (*gaps*) спорадично може да буде и ефектна, међутим, у дужем следу брзо замара. Интензитет оваквих одсека требао би да

¹²⁴ Анализа овакве линеарне трансформације појединачних медија налазе се у потпоглављу II Свечаност, стр. 77.

буде низак; пример: ефекат комбинације рефлектора са екстремним интензитетом и тихим шумовима постао би врло брзо незадовољавајући.

На шта би требало обратити пажњу при удвајању медијских линија? Потребно је правити разлику између волумена и гласноће (Belkin 2001, 17). Удвајање медијских линија сличног квалитета по правилу даје волумен, пуноћу, а не снагу. Са удвајањем медијских линија различитог тембра, спектра, постижемо нове боје, чија успешност зависи од контекста који желимо да постигнемо. Претерана удвајања представљају погрешан начин грађења вишемедијске форме. Удвајања треба употребљавати у случају да нам је потребан волумен или када је потребан посебан тембр у постизању одређеног карактера или ефекта.

Вишемедијска форма захтева две врсте баланса медијских линија: а) тренутни или симултани и б) сукцесивни, односно накнадни. Прва врста, тренутни или симултани баланс, представља уодношавање медијских линија у оквиру одсека, где најчешће постоји један, доминантни, водећи медијски глас. Друга врста, сукцесивни или накнадни баланс, односи се на проналажење баланса између два или више различитих одсека, нумера, чинова, сцена... Нпр. након одсека у којем су били заступљени сви медији (*tutti*), наступ само једне медијске линије може да делује прилично неубедљиво (Belkin 2001, 18).

5.3.2 'Сложене текстуре' – елементи вишемедијске форме

Шта представља методски поступак паралелног и антипаралелног уодношавања 'сложених текстура' и линеарних трансформација истих? 'Сложене текстуре' су елементи вишемедијске форме, који су сачињени од две или више медијских линија. Ови елементи се такође могу уодношавати паралелно и антипаралелно. Исто тако, такве 'сложене текстуре' можемо и линеарно трансформисати, што значи да методски поступак линеарне трансформације не искључује могућност преображаја таквих комплекснијих елемената вишемедијске форме, односно 'сложених текстура' (Piston 1969, 462).

У венецијанском вишехорском стилу (*cori spezzati*), током XVI века, присутан је процес хомофонизације контрапунктске фактуре „где алтернирање хорских група неретко доводи до тога да су поједине групе конципиране као мање-више хомофони 'блокови', а својеврсни полифони однос успоставља се не између појединих гласова, већ између читавих таквих гласовних група" (Перичић, Контрапункт 1998, 13).

5.4 Визуелни елементи вишемедијског сценског дела

5.4.1 Методолошка разматрања боја¹²⁵

Методолошка природа истраживања статуса и функција боје на слици, на објекту, на/у уметничком делу наводе нас на то да се сви проблеми везани за изучавање боја – материјални, технички, хемијски, иконографски, уметнички, симболички – појављују истовремено. У писаним документима означавање боје увек је и идеолошко и означава економске, политичке, социјалне или симболичне улоге (Пастуро 2010, 10–11). Нпр. у античко доба, пурпурна боја је ознака богатства и моћи.

Употребљене боје – црна, бела, сива, црвена, плава и пурпурна – у сценографији, видео радовима, костимима и реквизиту вишемедијског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА* нису плод анахронистичког методолошког приступа. Боје се не могу проучавати изван времена и места и специфичног културалног контекста, а посебну потешкоћу представља управо потсвесна тенденција ка њиховом културалном релативизовању. Због тога се оне, пре свега, морају изучавати из угла социјалне историје. У области бојења тканина, материјала и одевних предмета улога боја је, у сваком друштву, да класификује, обележи, објави, комбинује или супротставља. Јер, пре свега, друштво ствара њену дефиницију и значење, конструише њене кодове и вредности, организује њене обичаје и одређује њене улоге (исто, 12–13).

Црна представља примордијалну боју, која је од давнина често имала негативну конотацију. Тама или бескрајна ноћ, у којој никакав живот није могућ, није везана само за Библију или астрофизику, већ је присутна у већини митологија које се на њу позивају у објашњењу порекла света. Никс,¹²⁶ богиња ноћи код Старих Грка, појављује се кроз многобројне ентитете повезане с црном бојом: „спавање, снови, брига, тајна, неслога, несрећа, старост, зла коб и смрт”. Међутим, није црна увек повезана с негативном симболиком. Између осталог, египатска црна симболизује плодан муљ који наносе воде Нила. Када Аристотел уводи симболички систем боја, у којем црвену, зелену, белу и црну боју повезује са четири елемента – ватром, водом, ваздухом и земљом – црна постаје симбол плодности. Ово значење задржаће све до средине хришћанског средњег века, уз наглашену повезаност са виталном снагом црвене боје –

¹²⁵ У даљем тексту су разматране следеће боје: црна, бела, сива, црвена, плава и пурпурна.

¹²⁶ Wikipedia contributors, "Nyx," Wikipedia, The Free Encyclopedia, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Nyx&oldid=1045396671> (приступљено 25. септембра 2021).

симболом ватре и крви (исто, 17–18). У сваком случају, амбивалентност симбола повезаних с црном бојом остала је до данашњих дана.¹²⁷

Црна је, осим симбола плодности у фараонском Египту, била и боја смрти. Па ипак, она није носила негативно значење (исто, 26). Зло и тама, на супрот добра и просветљења – негативан симболизам боје, црна коначно добија тек код аутора хришћанског средњег века; пакао је црн и црвен. *Hora nigra*, црни час, представља фигуративан израз у поезији аутора хришћанског средњег века (исто, 31).

Хлорида је женска богиња коју налазимо у античким митолошким причама као заштитницу младих биљака, односно вегетације. Бело, бледо, а најзад и сиво уклапају се „са значењима зелено, светлозелено, жуто, изданак биљке” (Слапшак 2013, 113).

5.5 Звук у вишемедијском делу

Реализација звучног слоја у вишемедијском делу *ГАЛАТЕА* планирана је на више начина. Разматрани су и истраживани методски поступци који подразумевају следеће музичке садржаје:

- 1) Музички садржај који би се „живо” изводио „у времену одвијања вишемедијског уметничког догађаја” (Хофман 2011, 4). Ове „акције” се унапред припремају и записују у виду партитуре, а изводе инструментима, гласовима, предметима или генерисаним звуковима;
- 2) Музички садржај који је унапред снимљен на носач звука, а емитовао би се у реалном времену током одвијања вишемедијског уметничког догађаја (исто);
- 3) Комбинацијом претходна два поступка.

По В. Радовановићу „веома упадљиво својство електроакустичке музике је увођење нових звукова и, једнако важно иако мање упадљиво, омогућење формирања других тонских система сем темперованог” (Радовановић, Музика 2010, 394).

Радовановић даље тврди да „ако експресивност музике значи изражајност, дејство које чини композицију упадљивом, дејствујућом, онда електронској музици, у принципу, не треба приписивати мању изражајност него вокалноинструменталној, јер она може бити "изражајна" једнако као ова друга” (Радовановић, Музика 2010, исто, 399–400).

¹²⁷ Није искључена амбивалентност свих боја, само је израженија код тамнијих и, посебно, црне боје.

6 АНАЛИЗА ПРАКТИЧНОГ РАДА

6.1 Предмет и уметнички циљ рада

ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело је докторски уметнички пројекат у којем су употребљене четири медијске линије: текстуелно/језичка, визуелна, звучно/музичка и кинетичко/плесна. Циљ рада је вишемедијско уметничко тумачење митског обрасца о преображају. Запажање римског песника Овидија, да је једина константа свих митова преображај (Овидије 2013, 2), подудара се са мојим виђењем вишемедијске уметности, која се, пре свега, остварује медијским трансформацијама, уз истовремено паралелно и антипаралелно уодношавање медијских линија. Дакле, медијално испитивање природе вишемедијске уметности остварићу кроз континуалне линеарне трансформације и претапања појединачних медија у самим извођачким гласовима, као и кроз полифону синтезу употребљених медија, с обзиром на плурализам истих. Методолошки поступци су засновани на поетском оквиру истраживања мита.

У ширем смислу, основна идеја рада подразумева неговање транспарентности медија и вишемедијске комуникације путем остварених чулно-естетских доживљаја; затим, уметничко испитивање простора, времена, текста, људског тела и гласа, ритма, покрета, звука и светла, у смислу проширивања и обогаћивања уметничког израза вишемедијске синтезе, са нагласком на истраживању и критичком преиспитивању вишемедијског уметничког потенцијала планираних сценских извођача, у овом случају музичара. Полазим од музичких и музичко-сценских облика, гезамткунстверка (*Gesamtkunstwerk*), преко театра, филма, визуелних уметности, перформанса, до интердисциплинарних вишемедијских облика.¹²⁸

6.2 Основне поставке рада

ГАЛАТЕА је вишемедијски уметнички пројекат за групу извођача вокално-инструменталног састава, електроакустичку музику и видео-пројекцију. Сценски извођачки ансамбл је следећег састава: флаута, кларинет (у бе),¹²⁹ фагот, труба (у бе), хорна (у еф), електрична гитара, хармоника дугметара, сопран (солисткиња), виолина,

¹²⁸ Подразумевам истраживање следећих форми, врста, жанрова: соло песма, пост-опера, постдрамско позориште, позориште мешаних средстава, видео-уметност, пост-плес, вишемедијске инсталације, хибридне форме итд.

¹²⁹ За премијеру дела кларинет (у бе) је замењен алт саксофоном (у ес). Саксофон је остао и у коначној верзији вишемедијске партитуре.

виолончело, контрабас и клавир. Предвиђени простор за извођење вишемедијског уметничког пројекта је позоришна сцена, због могућности коришћења специфичности позоришне сцене – звучних ефеката, видео-пројекције, осветљења и сценографије. Сцена је мапирана, са приложеним тлоцртом и распоредом извођача и технике у простору¹³⁰ (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021, 1–2).

Извођење овог вишемедијског пројекта је своју полазну и обједињујућу тачку имало у партитури која садржи диригентска (*Timeline*) и режисерска упутства, употребљене медијске линије (видео пројекцију, кореографију и мизансцен, светла, електроакустичку музику, вокално-инструменталну музику), технички захтеви и упутства са скицом сценографије.

Вишемедијски уметнички пројекат *ГАЛАТЕА* премијерно је изведен 30. јуна 2021. године са почетком у 19.00 часова, на сцени Позоришта Деже Костолањи у Суботици (Kosztolányi Dezső színház Szabadkán). Представа је полувечерња са трајањем од приближно двадесет и пет (25) минута.

6.3 Организација вишемедијске партитуре

Вишемедијско дело је најпре скицирано и планирано кроз текстуелна, графичка и музичка упутства, фотографије и видео радове, који су постављани на гугл драјв (*Google Drive*). Приступ ка овом фолдеру су имали сви извођачи и учесници уметничког пројекта, као и ментор и коментор. Овај начин организације материјала се показао као одлична логистичка алатка у креирању и спровођењу и, на крају, извођењу уметничког пројекта. При финализацији пројекта, упутства и скице су дорађени и обједињени у коначну верзију вишемедијске партитуре (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021).

Музичка партитура „мора да има свој ’хоризонтални и вертикални’ ред” (Обрадовић 1997, 22). По Драгутину Гостушком „У извесним методима оркестрације, као што је метод Римског-Корсакова¹³¹, графичка слика партитуре врши снажан притисак не само на представу звучног ефекта комбинација, већ и на представу о техничкој коректности поступка“ (Гостушки 1968, 283). Овакве закључке можемо применити и на вишемедијску партитуру.

¹³⁰ Технички захтеви (енг. *technical rider*).

¹³¹ Рус. Николай Андреевич Римский-Корсаков (1844–1908).

Партитура је писана у програму за музичку нотацију (*Avid Sibelius*).¹³² Мада је програм намењен за писање музичке партитуре, током докторских студија, а посебно на предмету *стварање вишемедијског уметничког дела*, дошао сам до закључка да је програм погодан и за планирање и писање вишемедијске партитуре. Тачније, за организацију свих медијских линија које се, између осталог, исказују временски. Графизми и оригиналне ознаке су рађени у програму за дизајнирање векторске графике Adobe Illustrator.¹³³

Партитура се састоји из следећих организационих и медијских линија, од навише ка наниже: 1) временска линија (са диригентским упутствима); 2) режисерска упутства (текстуелна упутства); 3) кореографија и мизансцен (алгоритми/процеси, графичка и текстуелна упутства); 4) видео пројекција (са приказом кључних кадрова, тзв. *key-frames*); 5) Светла; 6) електроакустичка музика; 7) вокално-инструментална музика (музичка партитура). План и скица сценографије укључени су у вишемедијску партитуру и налазе се на почетку, као и технички захтеви (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021, 1–3).

Партитура је оптимизована,¹³⁴ због прегледности и економичности али је временска линија (енгл. *timeline*) увек приказана. Важно је напоменути да нису сви одсеци или нумере издељени на музичке тактове. Због потребе за прецизном синхронизацијом свих медијских линија временска линија је, на одређеним местима, подељена на секунде. То је, по правилу, у нумерама са електроакустичком музиком, на рацијом и видео пројекцијом али и у кореографској нумери *Силовање* те у уводу и крају последње нумере *Рођење*. Према томе, временска линија је означена на два начина – поделом на секунде и музичком поделом на тактове. Исто тако, из разлога практичности, само су у *временској линији* уписане темпо ознаке као и одређена заједничка, диригентска упутства. Према томе, осим ознаке такта или поделе на секунде у *временску линију* уписани су и карактер, диригентске ознаке и упутства, заједничка динамика, итд. Потребно је нагласити да се диригентске ознаке и упутства не односе искључиво на музички медиј, већ и на остале медијске линије. Све ове заједничке ознаке и упутства се такође појављују у појединачним деоницама (штимовима) свих сценских извођача. Дизајнер светла, који уједно и синхронизује

¹³² Програм за музичку нотацију *Avid Sibelius*, <https://www.avid.com/sibelius>.

¹³³ Програм за дизајнирање векторске графике *Adobe Illustrator*, 2022, <https://www.adobe.com/products/illustrator.html> (приступљено 7. јануара 2022.)

¹³⁴ У партитури су, сходно факури нумере, одређене медијске линије или инструменти „сакривени“.

видео-пројекцију, дизајнер звука и диригент учествују у извођењу вишемедијског сценског дела читајући вишемедијску партитуру.

Режисерска упутства дата су искључиво текстуелно. У њима се налазе сажета упутства која се тичу свих употребљених медијских линија.

Кореографија и мизансцен приказани су графички и/или текстуелно. Нпр. прецизна путања уласка и изласка извођача са сцене приказана је у виду тлоцрта и криве са стрелицом. Остала упутства, једноставније садржине, дата су текстуелно.

Видео медиј је представљен кључним кадровима видео радова (*keyframes*), са називима видео радова. Синхронизација видео пројекције са другим медијским линијама решена је тако, што је уз кључни кадар уписана и диригентска ознака (као број такта или тачан минут и секунда).

Упутства за најважније промене светла и посебне светлосне ефекте дата су на медијској линији *светла*. Осим текстуелног упутства, ритам или тачан временски наступ појединих рефлектора забележен је ритмичким нотним записом. Распоред рефлектора налази се на почетку партитуре, у техничким захтевима.

У делу постоје два жанра електроакустичке музике који се сукцесивно смењују или се комбинују: 1) снимљена (*tape*) и 2) жива (*live*) електроакустичка музика. Оба жанра су, по потреби, записана ритмичком и графичком нотацијом. Све снимљене електроакустичке нумере су насловљене и убележен им је почетак и крај. Такође је уписан целокупан текст обрађеног снимка на рације (женски глас).¹³⁵ Ритам обрађеног снимка гласа је, у већини случајева, графички приказан.¹³⁶ Запис уживо изведене електроакустичке музике (*live electronic*) је ритмички, с обзиром да је планирана синхронизација одређених ефеката и процесора са сценским извођачима.

Вокално-инструментална музика је у вишемедијску партитуру укључена као комплетна музичка партитура.¹³⁷ Објашњења за евентуалне неуобичајене артикулације, дата су на местима где се исте и појављују, чиме је избегнуто писање легенде, тј. објашњења на почетку партитуре.¹³⁸

¹³⁵ Због недовољног времена за пробе извођача, сва на рација је снимљена, мада је било предвиђено да се део текста изговара уживо.

¹³⁶ Велики број понављања делова текста, записан је графизмима. Нпр. ако је изговор гласнији – слова су крупнија; ако је тише изговаран – слова су ситнија; ако је текст спорије изговаран – већи је размак између појединих слова; итд.

¹³⁷ Првобитна замисао је била да вокално-инструменталну музику треба приказати сведено (у виду партичела) као један медијски глас, ради веће прегледности вишемедијске партитуре. Међутим, током рада се испоставило да је практичније укључити музичку партитуру интегрално у вишемедијску партитуру, с обзиром да је на заједничким пробама закључено да се дело тешко изводи без диригента.

¹³⁸ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Развој савремене графичке нотације*, стр. 41.

6.4 Синописис

У предговору превода Овидијевих *Метаморфоза*, М. Попадић закључује како је Овидије уочио да је мотив који обједињује све митове преображај – метаморфоза неживог у живо или обратно (Овидије 2013, 2). Тема мита о Пигмалиону је кипар Пигмалион, несретни и усамљени уметник, који је направио статуу у коју се заљубио. Венера статуу оживљава па му она, оживљена статуа, постаје жена.

Тема вишемедијске представе је Галатеа, оживљена статуа, жена којој је Пигмалион „наметнут” као муж. Перспектива мита је обрнута, мит се тумачи кроз доживљај оживљене скулптуре, Галатеје. Пошао сам од идеје да већина људи има потребу да у одређеном тренутку у животу, а то су најчешће тренуци одређене личне кризе, поново „започну” свој живот неукаљан и неоптерећен бремени сопствене прошлости.¹³⁹ Нпр. када се стицајем околности нађемо у непознатој средини, углавном се трудимо да се прикажемо у што бољем „светлу”. Тако је и у новим емотивним везама које започнемо. Партнери се увек труде да се прикажу „бољи”, другачији и интересантнији него што заиста јесу. На овакво тумачење подстиче понашање Пигмалиона. Он није задовољан женама са Кипра, пропоетидама.¹⁴⁰ Не жели да се ожени, заљубљен је у скулптуру коју је направио и која је „невина”, тј. нема никакву прошлост. Вергилијев препев мита показује да је Пигмалион заправо заљубљен у богињу Венеру, која представља идеал лепоте и љубави. Таква љубав не може да се жели, она је недозвољена, представља табу; обичан човек се не венчава боговима.¹⁴¹

6.4.1 Анализа синописиса

У представи практично постоје само две улоге: 1) Галатеа – главна улога, оживљена статуа и 2) Пигмалион/и – сви остали сценски извођачи, њих једанаесторо, као споредне неме улоге.¹⁴² Ипак, улога сопранисткиње је двострука, она је уједно и Наратор. Нарација се појављује искључиво као снимак у електроакустичким нумерама.

¹³⁹ Ранија верзија синописиса: музичари причају причу; као да присуствујемо радио-драми односно мултимедијалној представи. Театралност и драматизација текста није приказана кроз телесну појавност, већ више кроз гласове. Сваки извођач користи по један динамички микрофон за инструмент, говор или певање. У представи користити пиано а не електрични клавијатурни инструмент.

¹⁴⁰ Блуднице, проститутке.

¹⁴¹ Не бих улазио даље у старогрчке митове, по којима се из веза богова и људи рађају хероји али увек и искључиво по жељи богова.

¹⁴² Уметник Пигмалион је *мртав* и зато је нем; његово дело је *живо* јер његова уметност и даље „комуницира“ са нама.

Међутим, улога наратора је „активна”; наратор „себе” успоставља причајући причу.¹⁴³ Ова двострука улога је, условно речено, једна од могућих медијских трансформација, која извориште налази у самом миту, неживо које се трансформише у живо.¹⁴⁴

Пигмалиона је, условно речено, много али су они „једно тело”, хор, група, табор, племе или руља.¹⁴⁵ Једанаест Пигмалиона Галатеу такође „ствара” и „надограђује” музиком, покретом, акцијом... Они су неме улоге, у смислу певања или изговорања текста, и због тога би се чак могло рећи да је представа нека врста вишемедијске моно-драме, моно опере.

Време одвијања радње обухвата распон цикличног периода: пролеће, лето, јесен, зима; рођење, младост, зрелост, старост. Места догађања се смењују сукцесивно: унутра – напољу; ка себи – од других; у слици (видео-пројекција) – живи наступ итд. Синопис се састоји из четири сцене и девет нумера. Четири сцене су: Хад,¹⁴⁶ Свечаност, Силовање и Рођење. Сцене се састоје из различитог броја нумера. Прва сцена се састоји из једне (истоимена нумера Хад), друга од три (Славље, Жртвовање, Знамење), трећа од четири (Преображај, Вечерњој звезди, Силовање, Фуриосо) и четврта од једне нумере (Вокализа). Свака нумера је медијски другачије обрађена. Прва нумера Хад је аудио-видео рад, приказан у условима биоскопске пројекције. У осталим сценама смењују се вишемедијске нумере, музичке, кореографске итд.¹⁴⁷

У наставку је дат кратак преглед синописа са анализом и тумачењем.

6.4.1.1 I Хад

Након уласка публике техничка светла искључити. Сцена и сала остају у потпуном мраку.

Сцена *Хад* се састоји од једне истоимене нумере, у форми аудио-видео рада.¹⁴⁸ Текст је снимљен а изговара га солисткиња пројекта Ружица Инић (сопран). У обради

¹⁴³ „Ако нема оног ко прича причу, нема ни догађаја”; разговор са Хени Варга, *Caffe Borsalino*, Суботица, јул 2021.

¹⁴⁴ Гледајући позоришне представе и учествујући као композитор музике за позоришне представе, музика, звуци или шумови из 'офа' (*off*) су ми се често чинили „мртви“, немотивисани. То је један од разлога што сам се одлучио да нарација не буде изведена у реалном времену, на сцени, већ снимљена (*tape music*).

¹⁴⁵ Више о овоме прочитати у потпоглављу III *Силовање*, стр. 79.

¹⁴⁶ Подземље.

¹⁴⁷ Размислити о формулисању текста: „смењују се вишемедијске форме са доминацијом различитих медијских линија: кореографске, музичке, видео пројекције итд.“

¹⁴⁸ Претходна верзија синописа: Овидијеве *Метаморфозе*; звучно дочарати полетање свемирског брода; Дејвид Боуви (David Bowie); *Craftwerk*; 70-те године XX века, опчињеност космосом и звездама; асоцијације: „одлазак у даљину“, путовање, нестанак, ходање уназад, минула времена, архаично, старо, давно.

текста је примењено пуно понављања, по узору на савременог аустријског писца Томаса Бернхарда (Бернхард 2001).¹⁴⁹ Сврха понављања појединих речи или делова текста је постизање карактера магичности, онеобичавања и стварање атмосфере успаваности... У наставку је дат пример кратког сегмента оригиналног текста, у преводу Милосава Попадића (Овидије 2013, 243–297):

[...]или сузе смоле са дрвећа.

Следи пример из синопсиса, где је сегмент оригиналног текста проширен и обрађен понављањима, која не утичу на разумљивост текста, али га додатно поетизују:

Сузе. | Са дрвећа. | Сузе смоле. | Сузе дрвећа.

Сцена је у форми биоскопске пројекције, са намером да аудио видео пројекција постане доминантни медиј прве сцене. Можемо закључити следеће: кад на сцену ступи први извођач, видео пројекција тренутно престаје да буде доминантни медиј. При уодношавању медија треба имати на уму да је живо извођење најсугестивније, па тако извођач намеће медијску доминанту.

6.4.1.2 II Свечаност

Почињу Венерине свечаности; личности: свештенице, пропоетиде (у видео-раду приказане као каријатиде); место: Венерин фестивал; карактер: егзалтирано, екстатично.

Сцена *Свечаност* почиње другом нумером *Славље*, у тренутку када се појави силуета Галатеје. Солисткиња је осветљена рефлекторима и налази се иза пројекционог платна. Почине да изводи задату кореографију, креће се у умереном темпу напред-назад, по седам корака и подиже и спушта руке. Осветљена је са три рефлектора у

¹⁴⁹ Одломак из романа Т. Бернхарда *Стари мајстори* (превод Јовица Аћин):

„Држава мисли деца су деца државе, и ради у складу с тим и већ столећима изводи своје пустошење. Држава заиста рађа децу, рађа само децу државе, таква је истина. Не постоји ниједно слободно дете, постоји само дете државе, с којим држава може да ради шта год хоће, држава доноси дете на свет, мајке су само наговорене да верују да оне доносе децу на свет, а државни стомак је онај одакле долазе деца, таква је истина. У стотинама хиљада сваке године из стомака државе излазе деца државе, таква је истина.“ (Бернхард 2001, 45).

Овај краћи одломак одабран је мање-више насумично. Састоји се из 89 речи у којима је реч „држава“ поновљена 10 пута; „деца“ такође, 10 пута; „рађа“ двапут, а „доноси“, „долазе“ или „излазе“ по једном (као еуфемизми за „рађање“); интересантан је и акценат на следећим речима или фразама: „мисли“, „таква је истина“, „верују“, „таква је истина“. Писац постиже градацију и крешендо изрази техником варираних понављања, што је најсличније композиционим поступцима музичке уметности али и плесне. Када спојимо текст у италику у једну реченицу, добијамо следећу таутолошку фразу: „деца су деца државе, држава рађа само децу државе, а државни стомак је онај одакле долазе деца“ (исто). Могуће да је пишчева мисао кренула од ове реченице, те ју је проширивао варираним понављањима. А могуће је и то, да писац сугерише читаоцу сажет исказ, подстичући га на активно „слушање“ и промишљање претходно прочитаног текста.

црвеној боји. На хаљину су додати рукави због визуелне атрактивности. Нумера се наставља вокално-инструменталном формом, аријом. Искључују се три рефлектора иза пројекционог платна, након чега солисткињу више не видимо. Она скида рукаве и одлаже их на под, док се истовремено укључују четири контра рефлектора. Ови контра рефлектори су постављени на под сцене, испред платна за пројекцију. Усмерени су ка публици, благо навише, како не би дословно заслепљивали публику, док драматично мењају простор сцене. Кроз „ходник” па на сцену улази клавиристкиња, гласно куцкајући потпетицама, смело и одлучно, скоро „дрско”. Звук потпетица треба да симболизује матријархат, доминацију жена. Клавиристкиња сѐда за инструмент, засуче рукаве и почиње да свира. Након ње, боси,¹⁵⁰ на сцену улазе сви остали мушки извођачи, појединачно или у групама. Редослед је следећи: 1) гитара, 2) група од три дрвена дувачка инструмента (флаута, алт саксофон и фагот), 3) хармоника, 4) два лимена дувачка инструмента (хорна и труба) и 5) група од три гудачка инструмента (виолина, виолончело и контрабас). Знак за улазак извођача представља тренутак када један или више извођача стигне на сцену и заузме своје предвиђено место, те почну са извођењем задате музичке деонице.¹⁵¹ Путање извођача су прецизно уписане у партитуру, у виду тлоцрта сцене, са стрелицама које означавају смер и кривом која означава правац кретања. Солисткиња улази последња, док диригент истовремено устаје и прилази свом нотном пулту (такође је означено у партитури). Диригент је смештен ван сцене, на столицу у центру гледалишта, у првом реду до сцене. Са уласком солисткиње пројектује се видео рад *Каријатиде*. Солисткиња изводи арију на одломак текста Ксенофанове песме *Славље*, у преводу Александра Гаталице (Маричић 2005, 48). Крај нумере је када гудачки инструменти заврше своје извођење на знак диригента, након чега се солисткиња окреће, одлази ка трonoшцу – смештеном непосредно испред пројекционог платна – и седне на њега. Након овога се сцена нагло замрачује.

¹⁵⁰ Клавиристкиња је једина обувена, од свих извођача. Њен улазак на сцену је праћен звонким звуком куцкања потпетица, те је аудитивно истакнут и атрактиван. Сви остали извођачи су боси, укључујући и Галатеу, па захваљујући томе нечујно улазе на сцену. Ово можемо, на неки начин, повезати са једним тумачењем мита о Пигмалиону, по којем је Пигмалион направио преврат на Кипру и срушио матријархат, тако што је силовао Афродитину свештеницу, а након тога прогласио себе за краља Кипра, те тако насилно успоставио патријархат (Гревс 1974).

¹⁵¹ По речима Ивана Бркљачића „антипод Хајдновој Симфонији одласка, представља Симфонија доласка Јохана Матијаса Шпергера (Johann Matthias Sperger). Дело је настало 1801. године и почиње наступом две виолине које су саме на сцени, а оркестар се, како остали учесници улазе, укључујући и диригента, проширује до пуног симфонијског звука” (Бркљачић 2012, 14–15).

Трећа нумера носи назив *Жртвовање*. Нумера је у форми видео пројекције, електроакустичке и инструменталне музике. Видео рад *Кати у боји* подсећа на експерименталне видео радове; видео радовима из периода авангарде. У белу керамичку посуду, која се појавила у претходном видеу *Каријатиде*, сипана је вода и додато је мало брашна, због густине и боје. Пипетом је накапана плава а затим и црвена акрилна боја, тако да је мешањем ове две боје добијена нека врста пурпурне. Видео рад је сниман у екстеријеру, под ведрим небом. У течности се огледа крошња дрвећа. Наратор из офа (off) непрекидно изговара текст, односно причу.

Четврта нумера *Знамење* је соло песма, вокално-инструментална музичка форма. У претходној нумери се текст, који изговара наратор, завршава тиме што Венера даје знак Пигмалиону, односно знамење – *ватра три пута блесну пламеним језицима* – да ће му молитва бити услишена. Ово је додатно подвучено музичким мотивом, трипут поновљеним двозвуком у интервалу велике септима (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021).

6.4.1.3 III Силовање

У петој нумери *Преображај* доминантна је визуелна медијска линија – видео рад. Снимак се пројектује на платно за пројекцију и извођаче, који су на сцени. Извођачи су „замрзнути” и представљају „живе објекте” на сцени, у смислу површине на коју се снимак пројектује. Видео чине четири сегмента. Први сегмент почиње крупним планом, у којем се виде детаљи – брада, уста и нос глумице офарбане у белу боју. Она приноси црну јагоду устима, након чега је загризе и жваће. Ово представља најаву силовања и жртвовања „крви”. У следећем сегменту су приказана торза четири актерке, од којих је једна она коју жртвују. Прљају је рукама, меша се бео пудер са угљеним прахом, при чему се мења текстура боје на кожи. У трећем сегменту се две глумице „купају у крви” сока од јагода. Четврти сегмент видео рада је статичан, са крупним планом јагода, а тежиште је на тексту, где се више пута понавља питање „Је ли топла?”.

Шеста нумера је соло песма *Вечерњој звезди* на текст старогрчке песникиње Сапфе. Галатеа устаје са трonoшца и прилази црвеном тепиху. Осветљена је спот светлом, атмосфера је камерна – топла и интимна. Текст говори о љубави младих, чежњи мајке, о ноћи у којој ћерка одлази за својим љубавником, о страсти због које се, сви ми у одређеном тренутку, одвајамо од својих родитеља. Нумера, у музичком смислу, почиње као соло песма за глас и клавир. Овде клавир, чија фактура се састоји

од паралелних медитативних акорада „запрљаних” дисонантним сазвучјима, блиским Месијановом стилу писања, подржава сопран у горњем гласу, крећући се силазном октатонском лествицом у умереном темпу. Затим клавир наставља самостално кретање у акордским „блоковима” према вишим регистрима, припремајући нови улазак сопрана, који након изведене краће фиоритуре на речи „вечерња”, досеже високо це (с3), на речи „звездо”. Следећи одсек се супротставља нежном првом делу, а карактерише га тзв. „говорно певање” (нем. *Sprechgesang*). Певачица изговара поједине речи, пева, шапуће, интонира... Оркестар се укључује са нестандартним начинима артикулација тонова на инструменту, тачније тзв. ’проширеним техникама’: пискавим и ваздушним звуцима, флажолетима, глисандима, дувањем ваздуха кроз цев инструмента без интонирања тона, певањем у цев инструмента, мултифониксима (енг. *multiphonics*), чупкање жица прстима, гудалом испод кобилице, дрвеном страном гудала по жицама, куцкањем о дрвено тело инструмента, перкусивни ефекат тапкања клапнама у дрвеним дувачким инструментима (енгл. *slap tonguing*), фрулато (итал. *frullato*), микрофонија на електричној гитари, итд. Карактер одсека је налик „ноћној музици” мађарског композитора Беле Бартока (Bartók Béla, 1881–1945).¹⁵² Када и оркестар потпуно замре и „нестане”, почиње клавирски соло одсек. Почетак одсека је у дисканту, високом регистру, а касније се постепено спушта ка средњем регистру и басу. Атмосфера овог одсека, посебно на почетку, асоцира на репродукцију музике са механичких музичких кутија.¹⁵³ Метрика овог одсека је променљива,¹⁵⁴ са тзв. „додатим вредностима” налик Месијановим композиционим техникама (Messiaen 1956, 16).¹⁵⁵ На крају нумере се укључује певачица и каденцира у високом регистру, подржана акордима у клавиру, поново у дисканту.

Седма нумера *Силовање* почиње када солисткиња искорачи и стане на црвени тепих, погледа упртог у публику, као да је „замрзнута”. Два извођача – Пигмалиона –

¹⁵² Пример Бартокове „ноћне музике“ је, између осталог, почетак првог става *Концерта за оркестар* (1943) (Bartók n.d.).

¹⁵³ У Европи су механичке музичке кутије настале крајем XVIII и почетком XIX века. На подручју данашњег Ирака постоје већ од IX века. Извор: Wikipedia contributors, "Music box," Wikipedia, The Free Encyclopedia, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music_box&oldid=1039252756 (приступљено 28. септембра 2021).

¹⁵⁴ Музичке кутије су имале механизам који су покретале металне опруге, слично часовницима, које су се навијале. Како се опруга постепено враћала у првобитан положај, тако се и темпо успоравао, а ритам је често, услед тога, „замуцкивао“.

¹⁵⁵ „Додате нотне вредности“ представља композициони поступак француског композитора Оливије Месијан (Olivier Messiaen, 1908 – 1992), по којем додавањем тачке на одређену нотну вредност, композитор мења врсту такта и, на тај начин, проширује, варира и обогаћује постојећу метричку и ритмичку палету. Више о овоме прочитати у: Olivier Messiaen, *Technique de mon langage musical*, Paris: Alphonse Leduc, 1956.

обилазе је и стају са по једном ногом на руб платна. Након овог, следећа два извођача излазе на сцену планираном путањом и сваки цепа по једну траку платна и односи је назад на своје место. На сличан начин излазе и остали извођачи, осим клавиристичке која остаје на свом месту посматрајући акцију.¹⁵⁶ Последње цепање платна у траке дешава се када платно цепају двојица извођача који су први ушли на сцену и ногама придржавали платно. Извођачи на гудачким инструментима (виолина, виолончело и контрабас) одлажу своје црвене платнене траке на висеће сталке од микрофона, док остали извођачи припремају траке за музичко извођење. Траке се „претварају” у музички перкусивни инструмент.¹⁵⁷

Осма нумера је музичка, инструментални комад *Фуриозо (Furioso)*. Седам извођача изводи задати ритмички мотив са платненим тракама док их гудачки инструменти прате са следећом артикулацијом – ’дрвеном страном гудала близу кобилице’ (*col legnio, sotto ponticello*).¹⁵⁸ Након овог, на диригентов знак седам извођача одлаже, односно пребацује, платнене траке преко сталака за микрофоне.

6.4.1.4 IV Рођење

Девета нумера *Вокализа* почиње пројекцијом видео перформанса Х. Варге *Рођење*. Убрзо почиње и последња музичка нумера *Вокализа*. Музичку нумеру представља форма од осам тактова који се понављају. Вокал и различите групе инструмената се постепено укључују задатим редоследом. Најпре почиње електрична гитара, затим се укључују клавир и хармоника, гудачки инструменти, дрвени дувачки инструменти и, на крају, лимени дувачки инструменти. Диригент се шета лево-десно у простору просценијума док диригује.¹⁵⁹ Женски глас нумеру изводи без текста, на самогласник „а” а осмотактну фразу завршава певачком техником по којој се пева ’затворених уста’ (*a bocca chiusa*), на сугласник „м”. Форма нумере достиже врхунац и кулминацију постепеним оркестрираним крешендом (*crescendo*) у тренутку када се у видео-перформансу појави глава глумице која израђа из јагода које „прождире”. Ова нумера симболизује „излазак” или „рођење”. Након тога диригент даје знак солистички да изађе са сцене. Она одлази са сцене певајући (озвучена је бубицом) и заузима

¹⁵⁶ За разлику од музичке извођачке уметности у којој је релевантна врста инструмента а не пол извођача, представа изискује поделу улога на женске и мушке извођаче, тако да је нужно да извођач на клавиру буде женског, гитариста мушког, док је осталих девет извођача пожељно да буду мушког пола.

¹⁵⁷ Више о овом – „претварању” елемента сценографије у реквизит, па у музички инструмент – прочитати у потпоглављу Линеарно претапање медијских линија на примеру сценографије, стр. 85.

¹⁵⁸ Погледати у партитури деонице виолине, виолончела и контрабаса, нумера бр. 8 *Фуриозо*, т. 1, (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021).

¹⁵⁹ (Динуловић, Типологије позоришног простора 2016).

позицију иза платна за пројекцију. Из публике више није видљива с обзиром да пројекција видеа (видео-перформанс *Рођење*) на пројекционо платно још увек траје. Након изласка солисткиње са сцене диригент даје знак за излазак и осталим музичарима. Крај видео-перформанса је три пута поновљен (*loop*); то је тренутак у којем глумица „пада” назад на подлогу, љуљајући се налик новорођенчету које породиље порађају у води (кади, базену, језеру). Ово је једина интервенција, односно монтажни поступак урађен у целокупном видео-перформансу. Ова монтажа, на крају видео-перформанса, представља преображај жанра, полижанровска – из документарног жанра, који представља видео запис перформанса, до филмског, где је кадар обрађен у постпродукцији. Након изласка осталих извођача, на сцени остаје само извођач на електричној гитари. Музичко извођење завршава изводећи почетну музичку фразу коју завршава дугим издржаним тоном, затим устаје и одлаже инструмент на сталак те излази са сцене задатом рутом.¹⁶⁰ Док излази са сцене већ се чује снимак претходне двотактне фразе (*loop*) на гитари, који „одзвања” још неколико пута. За то време се остали извођачи шетају иза платна за пројекцију, кореографија је слободна, импровизирана. Осветљени су рефлекторима у боји и видљиви као силуете. Ово траје још пар тренутака, након чега се сва светла гасе и прекида се снимак гитаре.

Крај представе.

6.5 Сценографија

Сценографију је, по скицама аутора,¹⁶¹ израдио и поставио суботички скулптор Арпад Сланчик.¹⁶² У односу на димензије сцене планирано је место и положај инструменталних извођача, столица, нотних пултева и сталака са микрофонима као и платна за видео пројекцију. Сцена суботичког позоришта Деже Костолањи је ширине 10, дубине 15 и висине 7 метара.

Употребљени су следећи материјали при изради сценографије: 1) челичне сајле (око 18*12 = 216 метара, дебљине 3 милиметра), 2) жабице, 3) гвоздене квадратне цеви

¹⁶⁰ У последњем ставу четвороставачне *Симфоније бр. 45* (1772) Јозефа Хајдна, тзв. *Опроштајне симфоније*, чланови оркестра, постепено по групама напуштају концертни подијум да би на крају остао само први пулт виолина, у потпуном антиклимаксу. Овај излазак музичара је додатно театризован Хајдновим упутством, по којем су музичари требали да угасе свеће за пултевима, пре него што напусте сцену. Иако је Хајдн на хумористичан начин дао до знања свом послодавцу, Грофу Естерхазију, да су музичари исцрпљени и да им треба одмор, ово остаје као први пример у историји музике где се поље „чисте” музике и театра преплићу (Haydn 1966).

¹⁶¹ Видети у прилозима скицу сцене, на стр. 119.

¹⁶² Онлајн магазин *Urban Bug*, „Арпад Сланчик: Моја мрачна уметност говори јако и гласно!”, (интервју водила Марија Јоксимовић), 25.07.2016. <http://www.urbanbug.net/magazin/vest/arpad-slancik-moja-mracna-umetnost-govori-jako-i-glasno-> (приступљено 7. јануара 2022.)

(ширине 2.5 цм, дебљине 2.5 милиметра), 4) црвено платно, 5) дрвене даске дебљине 2.5 цм, 6) подлога и мат црна боја за дрво, мат црна боја за метал. Од алата су коришћени: маказе за сечење челичних сајли, за навртање матице на жабице итд.

Сценографија се састоји из следећих елемената: 12 комада треножаца-постамената (један је виши због извођача на контрабасу),¹⁶³ 12 ком. сталака за микрофон (црне боје) са микрофонским држачима, 12 ком. микрофона (динамичких и кондензаторских), 12 ком. XLR каблова, мултикабел, бежични микрофон - бубица,¹⁶⁴ 12 пултева за ноте са штимовима у белом омоту, 4 практикабла (3 ком. висине 25 цм, 1 ком. висине 40 цм), 1 ком. платна за видео пројекцију.

За сценографију су изабране следеће боје: црна, бела, црвена и металик, односно, челично сива. Контраст бело-црно спаја прелаз металик сиве (челичне сајле и жабице), док је црвена боја акценат, „ватра”. Минималистички приступ у одабиру боја је, пре свега, настао како би до изражаја дошла паралела са видео медијем, у којем такође доминирају наведене боје. Формално обједињавање боја присутних на сцени и видео радовима није дословно, с обзиром да у видео радовима доминира светло-црвена боја јагода.

Треношци су наменски израђени за представу. Направљени су од гвоздених цеви квадратног профила, димензија 2.5 цм, а дебљина материјала је 2.5 мм. Гвоздене квадратне цеви исекао је по мери Иван Крецул. Спајање цеви у треножац, варење и фарбање урадио је А. Сланчик.

6.5.1 Постављање сталака за микрофоне

Постављање висећих сталака за микрофоне се одвијало у две фазе. Најпре смо извршили пробно постављање једног сталка за микрофон. Сајле смо качили на спуштене металне рампе. Након успешног постављања првог сталка, утврдили смо да дужина сајле не може бити превелика, одприлике 10 метара највише. Наиме, дугачке сајле, због сопствене тежине, су сувише привлачиле сталке на страну на коју су окачене. Закључили смо да због тога, угао између сталка и сајле мора бити оштрији, скоро вертикалан. Првобитна идеја је била да поједине сајле, по могућству, буду окачене чак и изнад публике, што нажалост није било изводљиво. Након што смо добили задовољавајуће постављен први, пробни сталак, све сајле смо исекли на једнаку

¹⁶³ Видети фотографије у прилогу.

¹⁶⁴ Подразумева се да микрофони не спадају у сценографију; међутим, с обзиром да се монтирају на сталке за микрофоне, који чине важан елемент сценографије, налазе се у овом потпоглављу.

дужину од шест метара и почели да постављамо преостале сталке. Ја сам сео на треножац предвиђен за одређени инструмент, постављао се у положај свирача док свира на инструменту, а сценограф А. Сланчик је намештао и причвршћивао сталак првом сајлом. Затим бисмо учврстили сталак са још две сајле. На крају смо стављали микрофон у држач и додатно дотеривали положај сталка. Посебан изазов је био поставити микрофонски сталак за фагот, хорну и трубу, због положаја свирача.

6.5.2 Сценски дизајн¹⁶⁵

Сценографија је планирана у односу на сценске извођаче, употребљене медије, предвиђене музичке инструменте и аудио-видео опрему и технику. С обзиром да су сценски извођачи музичари узет је у обзир, пре свега, минимум потребне опреме и технике.¹⁶⁶ То су: сталци са микрофонима, столице и нотни пултеви. С обзиром да је у питању вокално-инструментални састав, било је потребно инструменте пажљиво распоредити по сцени тако да акустички задовољавају потребе сценског извођења. Такође, било је потребно одредити тачно место платна за видео пројекцију.¹⁶⁷

Изврнути сталци, окачени о сајле које се простиру по сцени налик пауковој мрежи, захтевали су да се и столице уклопе у овај амбијент.

Нотни пултеви, са треношцима, уклопљени су због својих сличних карактеристика. Са одабиром електроакустичког медија подразумевала се и употреба микрофонских сталака ради озвучавања акустичких инструмената.¹⁶⁸ Накнадним промишљањем сценографије ови технички реквизити су обједињени својом формом и симболизмом броја три.

Сценографијом доминирају треношци – столице са три ногаре, нотни пултеви и сталци за микрофоне.¹⁶⁹ Треножац представља један од најстабилнијих ослонаца уопште. Данашњи свет је, по општем мишљењу, изгубио ослонац и упориште... Окренути микрофонски сталци, окачени на челичне сајле са треношцима увис,

¹⁶⁵ Појам и област сценографије је проширен појмом *сценски дизајн* (Dinulović / Dadić n.d., 1).

¹⁶⁶ Једна од нереализованих идеја је била да се од XLR каблова и мултикабела изведе својеврсна сценска инсталација у облику „дрвета“. Међутим, каблови су привлачили висеће сталке, због своје велике масе, тако да се од те замисли одустало.

¹⁶⁷ У мом претходном вишемедијском уметничком пројекту *Силенциум*, за клавирски квинтет, плесача и видео пројекцију (2014), видео је био пројектован на зид позоришне сцене. Након премијере дошли смо до заједничког закључка да је видео много изгубио на атрактивности с обзиром да је пројекција била прилично некавалитетна, због неуједначене боје и рефлексије самог зида, као и неравнина на зиду. Да бих то избегао, у овом пројекту сам планирао наменско платно за видео пројекцију.

¹⁶⁸ Наравно, то је било могуће избећи постављањем бежичних микрофона „бубица“. Међутим, сталци су у представи постали важан елемент сценографије. С обзиром да свако позориште има микрофонске сталке, то нам омогућава лакше гостовање у другим позориштима.

¹⁶⁹ У прилогу су фотографије сцене са сценографијом, на стр. 120.

симболизују наш преокренут и изврнут савремени „хаотични” свет, свет пост-истине;¹⁷⁰ свет окренут „наопачке”; свет који се стрмоглављује у „хаос”...¹⁷¹

Такође је важно приметити да су на нотне пултеве постављени нотни листови без фасцикли; овакви бели папири су уочљиви и при ниском интензитету сценског осветљења услед велике рефлексije.

Троношци, односно столице, такође су представљали ослонце али и постаменте. За разлику од Овидијевог прпева мита о Пигмалиону, у представи *ГАЛАТЕА* једанаест Пигмалиона седи на постаментима (повремено и Галатеа); они тако, у неком смислу, представљају „скулптуре”.

Исто тако, пролазак извођача кроз сложене структуре разапетих сајли на сцени, неминовно су доводили до „грешака” (*glitch*). Сценографија је постала „замка”. Грешке су се током премијере представе догодиле, између осталог, када су двојица извођача налетели на сајле, па рукама заустављали њихање сталака.

6.5.3 Линеарно претапање медијских линија на примеру сценографије

Анализиран је поступак линеарне трансформације медијских линија на примеру једног од елемената сценографије. То је комад црвеног памучног платна, ширине 140 центиметара и дужине два (2) метра. Овај уметнички поступак преображаја медијске линије уједно представља и најупечатљивији пример овакве трансформације у целокупној представи. Промена се испољава визуелно, аудитивно, симболички и значењски.

Сцена и сценографија су биле у неутралним бојама – црној, сивој и белој. Памучно платно, постављено као тепих, својом јарко-црвеном бојом, обогатило је и оплеменило целокупан визуелни амбијент сцене. Црвена боја произвела је акценат у овом, донекле, суморном сиво-црном окружењу, а истовремено се уклопила и са мотивом јагода у видео радовима. Црвени тепих је постављен између две крајње тачке простора, по којем се солисткиња кретала на сцени по дубини, а које су маркиране са два нотна пулта и столицом.

Преображај овог платна, из елемента сценографије у реквизит, дешава се у Нумери бр. 7 *Силоване*¹⁷² У овој нумери платно симболички доживљавамо као

¹⁷⁰ Намерно искривљена „стварност”.

¹⁷¹ Можемо повући паралелу и са хришћанском традицијом Светог тројства; симболика броја три је богата значењима...

¹⁷² Платно је, на једном свом рубу, засечено маказама на девет места, из разлога како би га извођачи лакше цепали на десет трака.

„територију”. Галатеа је угрожена након што јој Пигмалиони постепено заузму и униште „животни простор”. У том тренутку Галатеа дословно подрхтава стојећи на платну док га Пигмалиони цепају, вуку и разносе, те „губи тло” под ногама. Аудитивни квалитет платно добија са реским звуком цепања платна, који је додатно истакнут и подвучен електроакустичком интервенцијом.

Када те исте платнене траке постану музички перкусивни објекти, у рукама седморице извођача у уводним тактовима осме нумере *Бесно/дивље/бурно (Furioso)*, тада линеарна трансформација медијске линије постаје потпуна.¹⁷³ Након тога, седморица извођача пребацује црвене платнене траке преко микрофонских сталака и оне, својом поновном трансформацијом, постају део сценографије. Међутим, сада платно носи наталожене поруке и симболичку промену.

У последњој нумери, након што сви извођачи изађу са сцене и оду иза пројекционог платна где се виде искључиво као силуете, напуштени простор сцене „одзвања” управо испричаном причом. Визуелни утисак који одају платнене траке, нехајно пребачене преко висећих микрофонских сталака, подстичу нас на промишљање о управо доживљеном чину; трагови извршене акције остају видљиви и „читљиви”.

Према томе, сажета матрица ових трансформација нам показује да: 1) црвени тепих, од 1. до 6. нумере, представља елемент сценографије, где сцену визуелно употпуњује и даје јој колоритни акценат; 2) у нумери бр. 7 тепих постаје „територија” и „животни простор” Галатеје, који Пигмалиони уништавају цепањем и дају му симболички и аудитивни слој; 3) у нумери бр. 8 платнене траке постају музички инструменти; 4) у нумери бр. 9 црвене платнене траке поново постају елемент сценографије, које својом присутношћу носе слојевитост у симболичком значењу.

Дата је сажета матрица ових линеарних трансформација: нумере бр. 1–6: црвени тепих, елемент сценографије (естетски визуелни детаљ, акценат) → нум. бр. 7: „територија” (симболички визуелно-аудитивни реквизит) → нум. бр. 8: музички перкусивни инструмент (аудитивни објекат) → нум. бр. 9: црвене платнене траке (визуелно-симболички елемент сценографије; представљају акценте у простору сцене).

¹⁷³ Важно је напоменути, да је при избору материјала направљен извесан компромис, у смислу да претанко платно није погодно као тепих, с обзиром да се лако набира и губи „држање”; истовремено, тање платно, као музички инструмент у виду платнене траке којом се ритмизује и „пуца”, производи значајно квалитетнији звук.

6.5.4 Третирање музичара као вишемедијских извођача¹⁷⁴

У другој нумери *Славље* и деветој нумери *Рођење* примењена је техника линеарног претапања медијских линија. Друга нумера *Славље*, у музичком медију почиње оркестарским крешендом, тј. инструменти се постепено укључују, појединачно или у групама, у општи музички ток. Истовремено, извођачи на сцену улазе непосредно пре него што почну са музичким извођењем своје деонице. Овај поступак је примењен ретроградно у последњој нумери *Рођење*. Ова нумера се завршава великим оркестарским декрешендом. Инструменталне линије се завршавају појединачно или у групама, након чега извођачи, појединачно или у групама, на диригентов знак напуштају сцену предвиђеном рутом. У обе горе наведене нумере примењена је техника линеарног претапања медијских линија – сценског покрета у музику и обратно.

У претходном одељку *Линеарно претапање медијских линија на примеру сценографије*, описан је још један пример, где у нумерама бр. 7 *Силовање* и бр. 8 *Furioso*, музичари извршавају акције типичне за сценске покрете глумца и перформера (цепање платна и затезање трака по одређеном ритмичком моделу).¹⁷⁵

Такође, по завршетку нумере бр. 9 *Рађање*, односно на самом завршетку представе, музичари одлазе иза пројекционог платна, где постају видљиви као силуете које се шетају тамо-амо, као Пигмалиони чија се индивидуалност губи у људској гомили.

Из свега овде наведеног, може се видети како се главна улога сваког музичара као сценског музичког извођача „измешта”, те трансформише у улогу сценског извођача глумца, односно перформера, па самим тим његова улога добија одлике вишемедијског извођача. На сродан поступак наилазимо већ и раније у делима Мауриција Кагела (Mauricio Kagel, 1931–2008). Начини на које Кагел третира музичког извођача описани су на странама 39 и даље, у виду примера из његових дела *Match* (1964) и *Con voce* (1972). Посебно је занимљиво, сложено и свеобухватно дело Клода Вивиера, опера Коперникус, у којем музички извођачи, који су уједно и протагонисти опере, делају као вишемедијски извођачи.¹⁷⁶

¹⁷⁴ Током рада на сценарију, претпоставио сам да ће највећи изазов музичком извођачу представљати паузе између дефинисаних сценских акција. Могуће решење оваквих ситуација сам видео у стварању одређених 'алгоритмова' које би извођачи тада примењивали (нпр. када клавиристичка не свира, тада вуче четкицом линије на висећим папирним тракама у ритму музике коју изводе остали извођачи).

¹⁷⁵ О овоме прочитати у претходном потпоглављу *Линеарно претапање медијских линија на примеру сценографије*, стр. 85.

¹⁷⁶ О Клоду Вивиеру прочитати више на стр. 37.

Трансформисање музичког извођача у вишемедијског, захтева посебну обуку и припрему, као и сценско искуство. Музичари су увежбавали сценске покрете са кореографом Хенриетом Варга (Henrietta Varga) и то највише у нумерама које се одвијају иза пројекционог платна, где се виде као силуете. Овде се морало водити рачуна о томе да се покрети и кораци прилично успоре у односу на природне свакодневне покрете. Такође, на сценским покретима се посебно радило и у трећој сцени *Силоване*, када извођачи излазе на сцену и цепају црвено платно на коме сопранисткиња стоји.

Мизансцен је планиран при уласку извођача на сцену, на почетку друге сцене *Свечаност*, и њиховом одласку са сцене, у четвртој сцени *Рођење*.

Посебан изазов је представљало то да музичаре навикнемо да све време делују с подједнаком пажњом, односно да на исти начин контролишу своје покрете и радње и када изводе музику и када су пасивни, односно, само присутни на сцени. То је изазов сам по себи, не само за музичаре већ и за глумце о чему говори и Роберт Вилсон, по којем глумци, углавном, највеће тежиште приликом учења улоге стављају на драмски текст и начину изговарања односно артикулисања текста а не обраћају пажњу на своје тело „то можете видети по начину на који ходају; они не разумеју тежину геста у простору. Добар глумац може управљати публиком само покретом једног прста” (Wikipedia contributors, Robert Wilson 2022).

6.6 Видео медиј

У реализацији видео материјала учествовали су: Борис Копиловић, Чонгор Сас – камера, светла, монтажа видеа; Андреа Веребеш (Verebes A.), Чила Памер (Pámer Csilla), Хенриета Варга (V. Henrietta), Карина Нађ (Nagy K.) – глумице, перформери; Тамаш Олах (Oláh Tamás) – драматург.

За снимање видео материјала употребљени су следећи реквизити и материјали: 1) јагоде (10 кг), 2) боје за тело (бели пудер за тело, активни угаљ у праху), 3) акрилне боје (плава, црвена, жута), 4) пипета, 5) две керамичке посуде беле боје, 6) црно платно за позадину, 7) брашно, 8) вода.

Пре снимања видеа морао сам да одредим формат. Било је неколико предлога, нпр. кружна слика, издужена. На крају смо се одлучили за стандардан, високо дефинисани (HD) формат 16:9.

6.6.1 Процес снимања видео материјала

Видео је сниман у затвореном простору са вештачким осветљењем, осим видео-рада *Кати* који је сниман у екстеријеру са природним светлом. За снимање видео радова *Хад*, *Каријатиде*, *Купање*, као и за снимање видео перформанса *Рођење* коришћене су две камере високе резолуције (HD), четири рефлектора и дифузер (*soft diffuser*). Са дигиталним фотоапаратом *Canon* (DSLR) сниман је видео рад *Кати*. Видео је већим делом сниман као импровизација на задате теме и алгоритме. Такође је обраћана пажња на добијање разноликости, кроз карактерно контрастне ситуације, које су накнадно, поступком монаже, усклађиване у одређени вишемедијски 'наративни' ток. Сцене су снимане са различитим бројем извођача, од једног до четири. У појединим видео радовима је електроакустичка музика снимана и синхронизована накнадно (*Хад*, *Купање*, *Кати*). Превладавају крупни планови, детаљи руку, стомака, груди, леђа и глава, средњи планови торза и бисте.

Две глумице су торзо, руке и лица офарбале у црну а две у белу боју. На овај начин је избегнута могућа вулгарна перцепција¹⁷⁷ видео материјала. *Због чега број четири?* Елементи, годишња доба, стране света... Посебан ефекат је представљало сушење пудера за тело. Снимање видеа је подељено на више фаза, које укључују: снимање крупних и средње крупних планова, сола, дуета, терцета и квартета. Видео медиј је на неколико начина уодношаван са звуком, сценом или извођачима. Постоји и као самостална форма, нешто слично биоскопској пројекцији.

6.6.2 Процес монтирања видео материјала и постпродукција

Монтирање и постпродукцију је урадио Б. Копиловић.

На основу димензија сцене и платна за пројекцију планиран је и *ratio*, тј. однос пројекције. Замисао је била да висина пројекције буде једнака или приближна висини сцене. Првобитна намера је била да пројекција буде позадинска. Након консултације са дизајнером светла Б. Буторцем, добио сам формулу за израчунавање потенцијалне величине пројекције. Удаљеност пројектора од платна за пројекцију, исказана у

¹⁷⁷ Фотографије извучене из видео рада послате су административном особљу Позоришта Деже Костолањи у Суботици, као најавна премијере представе. Ове фотографије су, између осталог, желели да поставе и на званичну фејсбук страницу позоришта: <https://www.facebook.com/search/top?q=kosztol%C3%A1nyi%20dezs%C5%91%20sz%C3%ADnh%C3%A1z>. Међутим, нису успели да поставе на *Facebook* ниједан женски торзо са грудима, већ су фотографије обрадили, увећали и поставили детаље леђа, руку, стомака, односно крупне планове. Разлог је тај, што је фејсбук алгоритам оригиналне фотографије препознао и забранио као непримерен садржај (http://www.kosztolanyi.org/sr/predstave/konstantin-stefanovic-galatea-196/?fbclid=IwAR02zU67SKNVX6Nj7Qj6oVwZXBOqYoDcsAtCS_Wv4tB8F_iFrFW53c8qqdM).

метрима, множи се са 0,8 и тако се добија димензија висине пројектоване слике. Нпр. ако је пројектор удаљен од платна 6,3 м, висина пројектованог видеа биће 5,04 м.

6.6.3 Анализа видео радова

Уметнички пројекат *ГАЛАТЕА* садржи четири монтирана видео рада – *Хад*, *Каријатиде*, *Кани*, *Купање* – и један видео перформанс *Рођење*. Учествују четири глумице, два камермана и сарадник на драматизацији.

6.6.3.1 Хад

Прва сцена *Хад* је у потпуности самосталан видео рад. Начин пројекције је најприближнији биоскопској пројекцији филма. На сцени нема ниједног извођача, сала је замрачена, а звук долази из офа (*off-a*).

Видео рад представља неку врсту увертире са антиципацијама, с обзиром да се појављују кратки сегменти целокупног видео материјала који ће се приказати током представе. Видео рад је по форми дводелан. У првом делу доминирају кадрови у којима се појављује глумица чије је тело офарбано у црну боју. У другом делу рада доминирају кадрови са глумицом чије је тело офарбано у белу боју. Преовладавају крупни планови, са појединим извођачима. Ни у једном тренутку се лица глумица не појављују у кадру (осим у кадровима видео-перформанса *Рођење*). Непожељни кадрови су избачени накнадно, у монтажи видеа. На самом снимању је то било немогуће потпуно избећи. На постојећу форму видео рада – мотиви са црним и белим женским торзоима – поступком кратких резова или „флеш” кадрова убачени су кључни елементи свих осталих видео радова.

6.6.3.2 Каријатиде

Други видео рад се пројектује у другој сцени *Свечаност*, друга нумера *Славље*. Пројектује се у тренутку када солисткиња изађе на сцену и почне да пева. Назван је *Каријатиде*, по женским фигурама на старогрчким грађевинама које представљају украсне потпорне стубове. Снимана су торза две глумице,¹⁷⁸ у средње крупном плану. Оне у рукама држе беле керамичке чиније препуне јагода. Лица глумица су обмотана сопственом косом, како би се избегла идентификација и нека врста интиме. Ово уједно и подвлачи паралелу са пренаглашеним фризурама каријатида у класичној архитектури.

¹⁷⁸ К. Нађ и А. Веребеш.

Фигуре су гротескне и безличне. Иначе, ни у једном видеу се лица глумица не виде,¹⁷⁹ осим у последњем видео перформансу *Рођење*. Дакле, у интегралном следу приказивања видео радова присутна је метаморфоза аморфних детаља тела у лик.

6.6.3.3 Капи у боји

Од материјала су употребљене четири акрилне боје (црвена, плава, бела, жута), брашно за згушњавање воде и вода, а од реквизита сламчица, пипета, бокал и бела керамичка чинија. Овај видео је једини рађен у екстеријеру, са природним светлом.

6.6.3.4 Купање

У овом видеу се појављују све четири глумице. Видео је састављен из три сегмента. У првом сегменту, у крупном плану видимо доњи део лица, уста и нос глумице¹⁸⁰ офарбане у бело. Она приноси устима јагоду, обојену активним угљем у црну боју, коју затим гризе и жваће. У следећем сегменту учествују све четири глумице и представља сцену „силовања”. Једна глумица, тела офарбаног у белу боју, налази се у центру кадра.¹⁸¹ Остале глумице је додирују, гњече и окрећу. Она је пасивна, док је врте, додирују, милују и на крају подижу. Њен бели торзо постаје сив и запрљан, услед додир са црном бојом са тела осталих глумица. Трећи сегмент видеа, *Купање*, представља две глумице¹⁸² које гњече јагоде рукама или лактом. Након тога се једна од њих „купа” у њиховом црвеном соку – соком од јагода скида са тела белу боју. Видео рад се завршава статичним кадром из видео перформанса *Рођење*, у којем се види прегршт јагода.

6.6.3.5 Рођење

Од реквизита и материјала употребљени су: 10 кг јагода, црно платно за позадину, бела боја за лице (наквашен дечји пудер за тело), петнаестак комада опеке.

Рад је у форми видео перформанса Хенриете Варге. Глумица је снимана док лежи, са главом положеном у некој врсти „кадице”, од опеке. Лице јој је у потпуности прекривено јагодама. Снимано је камером из руку. Позадина је такође, као и у осталим видео радовима, црно платно, завеса. Перформерка је „непознато створење” које прождире јагоде, док се на крају не укаже лице, односно особа. Створење које ждере

¹⁷⁹ На шта је обраћена пажња при монтажи видеа.

¹⁸⁰ Карина Нађ.

¹⁸¹ Андреа Вереш.

¹⁸² К. Нађ и А. Вереш.

утробу мајке из које се помаља. Крај перформанса је поновљен, „лупован”, три пута, и то онај тренутак у којем се глава помаља из јагода, тј. када се „рађа”. Ту се примећује карактеристичан покрет „њихања”, који подсећа на плутање новорођенчета у води.¹⁸³ Постпродукцијска интервенција је рађена само у овом, последњем сегменту видеа, док је остатак видеа видео документ изведеног перформанса. Јагоде су изузетно нежно и осетљиво воће, због своје морфоанатомске грађе покожице и плода (Албуновић 2021). На неки начин их доживљавамо „голим” и незаштићеним. Такође им је карактеристика да се изузетно брзо распадају и труле. Видео перформанс је алузија на мистерију рађања, *лепоту и ужас рођења*; долазак „на свет”; свеопшту коначност...

6.7 Светла

Технички рајдер

Светло:

1. Светлосни пулт 512 DMX са могућношћу снимања и минимум 20 суб реглера, 1 ком.
2. Димерски канал од 2 kW, 40 ком.
3. Профилни рефлектор 1000 W, 18 ком.
4. Фреснел 1 kW, 18 ком.
5. Циклорама асиметрична, 4 ком.
6. Статив, 2 ком.
7. Дим машина, 1 ком.

Видео:

1. Видео пројектор минимум 7000 Al, 1 ком.

Прва сцена почиње као биоскопска представа, у потпуном мраку, пројекцијом аудио-видео рада на платно за пројекцију. Почетак друге сцене је када се укључе три рефлектора иза платна за пројекцију и угледамо три силуете Галатеје. Светло се током Галатеине кореографије мења али преовладава црвена боја светла. Након овог се ови рефлектори искључују и укључују се четири контра рефлектора, постављена на тло сцене, испред платна за пројекцију.

¹⁸³ Yumama, *Porodaj u vodi*, <https://yumama.mondo.rs/trudnoca/porodaj/a12578/porodaj-u-vodi.html> (приступљено 24. септембра 2021).

Посебна група рефлектора је намењена за осветљавање пултева извођача. На почетку друге сцене кориштена су четири контра-рефлектора постављена на сцени, испред платна за видео пројекцију.¹⁸⁴

6.8 Електроакустички аспекти вишемедијског уметничког пројекта ГАЛАТЕА

Употреба електроакустичких елемената у вишемедијском делу *ГАЛАТЕА* изведена је двоструко: 1) звучања музичких инструмената и женског вокала на позорници била су озвучена специфичним поставкама микрофона, те подвргнута електроакустичкој обради у реалном времену (“жива електроника”) и 2) снимци звукова клавира и вокала који су различитим електроакустичким манипулацијама онеобичајени и репродуковани током пројекције видео радова (“електроакустичке нумере”). Избор и извођење електроакустичких елемената у оквиру вишемедијског дела двојако је одређено: а) техничким питањима и могућностима, односно б) поетско-изражајним интенцијама. Два оквира реализације електроакустичких елемената се нужно преклапају и међусобно утичу један на други, одређујући електроакустичку манипулацију звуком као битан медиј вишемедијског дела.

Музички ансамбл на позорници био је у потпуности озвучен, али са веома нестандартном поставком микрофона. Док у случају традиционалне поставке микрофона главну улогу има однос три критеријума: 1) акустичке особине избора звука, 2) техничке карактеристике микрофона и 3) особине акустичко-амбијентног окружења, у случају овог вишемедијског дела кључни критеријум приликом поставке микрофона био је изглед микрофонских сталака везаних сајлама, који пре свега имају улогу сценографије. У том смислу извођачи су постављани према унапред намештеним микрофонима и избегнута је свака ближа поставка извођача микрофону с обзиром да сами сталци нису били у потпуности фиксирани, већ их је било могуће лако зањихати и померати. У том смислу и сами микрофонски сигнали били су богати амбијентним звуком сцене, те су се звучања различитих инструмената међусобно стапала у већ акустички присутној реверберацији. Изузети од овог звучања богатог реверберацијом су звуци електричне гитаре, звук непомичног пијанина, као и глас певачице која је била

¹⁸⁴ У првобитној верзији сценарија, контра рефлектор је требао да „просветли“, односно да на неки начин „спржи“ видео пројекцију на крају прве сцене *Хад*. Међутим, уз консултацију са дизајнером светла Б. Буторцем одлучили смо да рефлектори буду постављени испред платна из разлога што је платно за позадинску пројекцију полупропусно, тако да контра светло не би пружило жељени ефекат.

озвучена бежичним микрофоном сакривеним у костиму. Због тога је у електроакустичкој звучној слици настао потпуно нов однос перспективе звучних елемената. Било је могуће додавање вештачке реверберације, као и “живо” манипулисање параметра уређаја за кашњење сигнала (*delay*), мењати осећај перспективе унутар звучне слике, итд. На тај начин музика која је уживо извођена, у погледу перцепције просторности звука, добила је нов квалитет који се не може довести у директну везу са акустичким особинама простора. Звук пијанина било је могуће третирати као близак, богат узлазним транзиентима, што репетитивно изражајности карактеристичној за музички минимализам даје појачан осећај механичности. Одсуство или боље речено непоклапање реверберације “сувог” звука пијанина и звучања осталих инструмената ансамбла као да субвертира бењаминовску ауру јединственог простора музике, истичићи улогу микрофона, попут микроскопа, као техничког посредника приликом остваривања вештачке звучне перспективе. Оваква интенција у живој електроници доведена је до врхунца када се на самом крају дела, узорак звука електричне гитаре понавља, уснимљен и репродукован као петља (*loop*). Тада се види извођач који напушта позорницу, док се истовремено чује звук његовог инструмента.

Најбитнији музички елемент за “живу” електоакустичку манипулацију је свакако вокал Галатеје. Њен глас, озвучен скривеним микрофоном, наспрам свих видљивих и упадљиво присутних микрофона сценографије, делује изненађујуће присутно и доминантно у односу на све остале елементе музике. Међутим у последњој сцени када се Галатеа налази иза платна, додавањем вештачког еха, акустички план гласа постаје променљив и у реалном времену се удаљава. Кретање гласа у оквиру звучне слике није банални приказ кретања певачице на сцени, већ се ствара утисак раздвајања гласа и тела. У том смислу акустичка слика је независтан изражајни медиј који појачава виђену реалност управо зато што јој акустички не одговара. Звучна перспектива уживо изведених нумера доводи у питање однос између живог односно виђеног и свега оног репродукованог преко звучника, те на тај начин онеобичава приказ и води пажњу гледаоца. У том смислу, звук поред музике, посредством електроакустичке манипулације постаје активан медиј устројства гледаоачеве пажње.

Електроакустичке нумере репродуковане заједно са видео елементима дела, нису стваране као синхрона звучна слика за видео, већ је синхронитет остварен готово алеаторијски случајно, приликом паралелне репродукције одвојених трака. Звучање пијанина, вокала, као и амбијентно-акустичког окружења на пробама, манипулацијама

карактеристичним за конкретну музику претворена су у целине у којима аутор испитује однос механичког понављања и поновљеног извођења. Док се код “живог” звука ансамбла електроакустичком обрадом остварује утисак артефицијалне звучне слике, у оквиру механичко репродукованих нумера, понављања нису остварена ’delay’ ефектом, већ су монтажно уклопљени парчићи више пута снимљеног истог текста. На тај начин ствара се утисак замуцкивања и понављања карактеристичног за људски говор. Поновљено звучање речи и мисли изведено готово у маниру писања Томаса Бернхарда, остварује утисак “људскости” техничке репродукције звука.

6.9 Вокално-инструментална музика

Вокално-инструментални ансамбл се састоји од дванаест музичких извођача – вокалне солисткиње (сопран) и једанаест инструменталних извођача.¹⁸⁵ Вокално-инструментална музика се, као медијска линија, појављује у пет нумера (од укупно девет) и третирана је као сценска музика (Перичић and Сковран, Наука о музичким облицима 1986, 352). Четири нумере су певане, док је једна нумера инструментални комад (*Furioso*). Од четири певане нумере три су соло песме на поетски текст а четврта нумера је вокализа, за глас без текста (исто, 367). Изабрани текстови старогрчких песника прате драмску логику и обогаћују наративну потку мита.

6.9.1 Избор текстова за вокално-инструменталне музичке нумере

Поетски текстови вокално-инструменталних нумера изабрани су, између осталог, на основу заједничког мотива ’љубави’, која ни код Старих Грка није била само еротска, путена, већ и платонска, родитељска, љубав према уметничком делу, патриотска, итд.¹⁸⁶ Одабрани су текстови следећих песника Старе Грчке: Мимнермо, Сапфо и Ксенофан. Шеста нумера *Вечерњој звезди* је урађена са целовитим (интегралним) текстом песме, док су код два поетичка текста (друга нумера *Свечаност* и четврта *Знамење*) изабрани одломци или поједини фрагменти песме (*Шта је живот?* и *Славље*).

Мимнермо (грч. Μίμνερμος, VII век п. н. е.) из Колофона је песник који је својим стваралаштвом значајно утицао и на Овидија. Мимнермо свој поглед на свет заснива на „антиподима: младост – старост, лепо – ружно, пролазно – вечно” (Маричић 2005, 29). У нумери *Знамење* вишемедијског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА* издвојен је

¹⁸⁵ Списак инструмената се налази у потпоглављу *Основне поставке рада*, стр. 71.

¹⁸⁶ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Разне верзије мита о Пигмалиону и Галатеи*, стр. 32.

први стих песме *Шта је живот?*. Жал за младошћу представља основну нит песме, док се љубав истиче као смисао и разлог бивствовања.

Песникиња Сапфо (грч. Σαπφω, VII век п. н. е.) са острва Лезбос је представница радикалног примера женске сексуалне самодовољности, која је претила да угрози патријархални свет античких мушкараца (Слапшак 2013, 151–152). У томе велику улогу игра и географска одлика острва које својом издвојеношћу „штити патријархални свет од могућних промена важећих модела сексуалних пракси” (исто, 152).

Ксенофан (грч. Ξενοφάνης, VI/V век п. н. е.) је песник који „остаје познат као духовити и оштри критичар хеленских веровања и стварности”. Истицао је „предност ума над телом” и нападао „хеленску теологију (приче о боговима, обреди, митологија)” (Маричић 2005, 48).

6.9.2 Анализа музичког медија

6.9.2.1 Славље

Музика је компонована по узору на амерички минимализам, мада нема једну од најважнијих одлика америчког минимализма – екстремно дуго трајање (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021, 7–13). Мотиви (*patterns*) које изводе клавир, гитара, хармоника, виолина и виолончело увек су исти или незнатно варирани. Они су остината, краћи обрасци који се понављају кроз целу нумеру. Клавир доноси извесну хармонску модалну прогресију, са мотивом који се транспонује. Односи ритмичко-хармонских модела су, између наведених инструмената, полиритмички и полиметрички. Клавир изводи осминску квинтолу над две четвртине у пулсу шеснаестина, тако да се интерпретира као петосмински такт (три плус два), гудачи имају осминске триоле над четвртином, налик шестосминском такту, док хармоника има претежно шеснаестински пулс у двочетвртинском такту. Линија коју изводи контрабас од т. 57, је у дорском модусу (у де), са дугим, издржаним тоновима. Бас линија се такође понавља и осмишљена је тако да пружа варљив осећај промене, у смислу да се фраза као и дуги, издржани тонови изводе слободно, тј. записане нотне вредности није потребно дословно изводити. Диригент диригује двочетвртински такт на један откуцај, а касније у току нумере, углавном показује знаке за наступе солисткиње, поједине инструменте или инструменталне групе.

Обе секције дувачких инструмената (лимени и дрвени) доносе тематски материјал. Најпре су то дрвени дувачки инструменти: флаута, алт саксофон и фагот.

Изводе дванаестотактну фразу, која је слободне полифоне имитационе структуре (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021, т. 17–28, 8). Вишеструки и кратки предудари сугеришу свечани карактер нумере. Наступ лимених дувачких инструмената, хорне и трубе, доноси енергичну четворотактну фразу, која се понавља, у стакато (*staccato*) артикулацији и поновљеним тоновима, техника познатија као дупли и трипли језик.

Крешендо (итал. *crescendo*) форме¹⁸⁷ подвучен је и самом оркестрацијом, на начин да се поједини инструменти или групе инструмената постепено укључују у музички ток. Постепени улазак извођача на сцену доприноси драматизацији свеукупног контекста музике и представља линеарно претапање медијских линија музике и сценског покрета (мизансцена).¹⁸⁸

Дат је формални приказ нумере (облик мале дводелне песме): увод а б ц д ц₁ Д₁.

6.9.2.2 Шта је живот?

Текстуални предложак ове нумере је фрагмент песме старогрчког песника Мимнерма, из Колофона, VII век п. н. е., *Шта је живот?* у преводу Александра Гаталице (Маричић 2005, 30):

Шта је живот? Шта је радост далеко од златне Кипранке?

Песник пева о љубави и немогућности постизања среће без ње. Наравно, љубав персонификује „златна Кипранка”, тј. богиња Афродита.

Нумера је соло песма за сопран и ансамбл, у дводелној форми (Стефановић, ГАЛАТЕА парт. 2021, 15–18). Такт је константан, деветосмински а темпо лаган, *Lamentoso*, са метрономском ознаком четвртина са тачком једнако 60. Хроматизовани уводни мотив доносе флаута и саксофон у унису, у т. 1. Увод траје шест тактова, од поновљеног варираног тротакта. Цео ансамбл (*tutti*) прикључује се у т. 2 и доноси триолски пулс, који представља музичку спону са наративним текстом претходне нумере, у којој сазнајемо да ће Венера услишити Пигмалионову молбу.¹⁸⁹ Хармонија је експресивна, напета, док се акорд постепено наслојава у интервалима мале ноне, у *Ге* (тонови: ге, ас, а). Издржане тонове дрвени дувачи трансформишу у мултифониксе,

¹⁸⁷ У смислу постепеног наслојавања инструмената, не у смислу динамике.

¹⁸⁸ Овакав начин усклађивања медијских линија може се тумачити и као паралелно уодношавање медија; још прецизнија формулација овог поступка би била 'паралелно и сукцесивно (накнадно) уодношавање медијских линија'.

¹⁸⁹ „Ватра три пута блесну пламеним језицима“; више о овоме прочитати у потпоглављу II *Свечаност*, стр. 77.

што се још додатно подвлачи и истиче интервенцијом у електроакустичком медију. Мотив је тротактан и варирано се понавља. Одсек „а” почиње у т. 7 наступом женског гласа. Фраза је двотактна, друго понављање је варирано. Дрвени дувачи настављају са варијацијом првог мотива и полифонизирају музичко ткиво. Остали инструменти настављају са триолским пулсом, хармонски и даље у *Ге*, на лежећем басу. Напетост појачава наступ лимених дрвених дувача, т. 10–12 са општим динамичким крешендом. У т. 13–14 понавља се мотив у триолском пулсу с почетка, сугеришући поновно понављање одсека; међутим, почиње нов одсек „б”, у т. 15. Одсек „б” значајно мења колорит, оркестарску боју. До изражаја долази електрична гитара, чији дуолски пулс, односно мелодију удваја глас а виолина и виолончело драстично мењају артикулацију са ознаком *col legnio, con la punta* (са дрветом, на врху). Нумера се завршава постепеним смиривањем, у последња четири такта, т. 24–27. У басу је тон „гис”. Хармонска структура је терцна, уз наслојавање два прекомерна квинтакорда.

6.9.2.3 Вечерњој звезди

Грчка песникиња Сапфо са Лезбоса, *Вечерњој звезди* (Ђурић 1962, 81):

*Све што зора расејава ти, вечерња звездо, збираш;
козице скупљаш, овчице, а мајци ћерку отимаш!*

Ово је соло песма, у форми троделне песме. У првом и последњем делу глас прати само клавир, док се у средњем делу појављује цео ансамбл, са микро-звучима, тзв. проширеним извођачким техникама који су додатно истакнути у комбинацији са електроакустичким медијем.

6.9.2.4 Фуриозо (*Furioso*)

Ово је једина инструментална нумера. Инструменти су третирани концертантно, односно виртуозно. Темпо је брз, четвртина једнако 130, а метар троделан (3/4).

Почиње ритмизовањем платненим тракама (метаморфоза реквизита) у прва четири такта, који се у слободном, неодређеном броју понављају. Гудачи потпомажу ритам са артикулацијом *col legnio, punta d'arco* у пианисиму. музичари стављају траке на сталке и узимају инструменте у руке.

Остинато се наставља, без промене метра, од т. 5 до 20 као хармонски увод, на фону великог молског нонакорда *це, ес, ге, ха, де* (Стај9). У хармоници је кластер истог акорда, у малој и првој октави, док је у осталим инструментима овај акорд у мешовитом слогу, од велике до друге октаве са октавним скоковима, најпре у флаути а

касније и у виолини. Ово изводе сви инструменти, с тим да лимени дувачи додају на волуминозности, својим спорадичним наступима у првих десет тактова, до заједничких последњих шест тактова. Од т. 13-20 флаута, саксофон и хармоника могу и да импровизију (ознака *As Is or Impro.*).

Одсек "а", т. 21-42

У т. 21 почиње тема, коју унисоно изводе виолина и саксофон са флаутом у горњој октави. Тема је хроматизирана, на основи четворозвука на "це". Метар је променљив, 2/4, 3/4 и 4/4. Форма теме је: тротактни фраза, његово понављање уз варијацију као промену такта у четворочетвртински (то можемо схватити и као такт са додатом вредношћу). Затим имамо дословно понављање ових шест тактова, закључно са т. 32.

Од т. 33 је акордска основа транспонована навише, за малу терцу (ес, гес, бе, де) а мелодија за велику секунду навише, у односу на претходни одсек. Четворотактна фраза, са хоризонталном полиметријом (један двочетвртински и три трочетвртинска такта) се други пут понавља са једним прекобројним тактом. Повратак на осмотактни увод (т. 42–49). Хармонска основа је на фону почетног акорда.

Од т. 50 повратак на тему, али без дословних понављања фразе. Следи транспозиција за малу терцу навише. Фраза је проширена прекобројним тактовима. Акцент је на клавиру и лименим дувачима.

Од т. 67 следи „б“ одсек у којем је фактура разуђена, у лименим дувачима су дуги тонови, док флаута, фагот, виолина и виолончело изводе двотактне секвенце изграђене на прекомерним трозвучима. Остали инструменти паузирају. Од т. 73 клавир улази са плесним мотивом, који звучи концертантно. Долази до преклапања две музичке линије, између клавира и флауте, саксофона и виолине, који и даље изводе разлагања прекомерних трозвука. Фактура се додатно „осипа“, наговештавајући крај нумере, са истим разлагањима датим у инверзији. Динамика се стишава до тренутка када лимени дувачи сигнализирају крај, изводећи секундно сазвучје са јаким акцентом.

6.9.2.5 Вокализа (*Vocalise*)

Такт је константан, шестчетвртински, умереног темпа. Форма је репетитивна, као у случају друге нумере *Славље*. Осам тактова се понавља, док се инструменти или групе инструмената постепено укључују, на сваких осам тактова, градећи оркестарски крешендо. Хармонски језик је модалан (еолски модус, у фис), са квартно и терцно структурисаним акордима. Фактура је хомофона, са осмотактном мелодијском фразом

у женском гласу. Хармоника, виолина и виолончело доносе једнотактне обрасце, хармонске фигурације, који се понављају. Гитара има двотактну фразу која се транспоновано понавља. Лимени дувачки инструменти доносе једнотактну фразу са вишеструко поновљеним тоном, такође транспоновану. Линија дрвених дувачких инструмената је осмотактна фраза, са карактеристичним октавним скоковима навише и наниже. Контрабас је у дугим, издржаним тоновима, мењајући артикулацију између пициката (*pizzicato*) и уобичајеног начина свирања гудалом (*ordinario*).

Крај нумере је оркестриран у *диминуенду*. Представља постепену ерозију, „гашење” појединачних или група инструмената, чиме асоцира на другу нумеру *Славље* те, ретроградном реминисценцијом истог поступка, уоквирује и закључује целокупан облик дела.

6.10 Костимографија

Хаљина за солисткињу је једини оригинално израђен костим. Остали извођачи су обучени у своју личну одећу, у договору са аутором. С обзиром на ограничени буџет намењен представи, морао је бити пажљиво распоређен и осмишљен. Музички извођачи најчешће, током својих наступа, носе црна одела и црне или беле кошуље.

6.10.1 Костим Галатеје

Хаљина Галатеје је израђена од белог лана, са црно-сивим принтом. Материјал је искројен тако да ови црно-сиви принтови визуелно издужују фигуру певачице на сцени.

Материјал: лан, од пет врста узорака (два сликарска, импрегнирана, платна и три ланена материјала који представљају комбинацију лана и вискозе, што је у изради одеће чешћа комбинација); идеја: готову хаљину уронити у течни восак и оставити да се стврдне. Хаљина је израђена у кројачком салону *Мис ексклузив* у Суботици.¹⁹⁰

Хаљина солисткиње је израђена из неколико делова. Са стране је спојена са два велика патентна затварача, те је солисткиња, захваљујући њима, облачи релативно лако и једноставно.¹⁹¹ Украс иза главе може да се скине или постави на саму хаљину. Овај

¹⁹⁰ *Miss exclusive*, <https://www.facebook.com/prodaja.miss.exclusive/>

¹⁹¹ По претходној верзији сценарија нумера *Силовање* је имала другачији концепт. Солисткиња је требала да свуче хаљину и изађе са сцене у потсукњи. Мушки извођачи би тада скинули ципеле и њима гађали хаљину. У каснијој преради сценарија одбачено је свлачење солисткиње а мушки извођачи су од почетка представе боси.

украш подсећа на облик шкољке и представља омаж Ботичелијевој слици *Рађање Венере*.¹⁹²

Рукави су урађени посебно и нису спојени са хаћином. Солисткиња носи рукаве само на почетку друге сцене *Свечаност* када се појављује као силуета, иза платна за пројекцију. Након гашења рефлектора иза пројекционог платна, солисткиња скида рукаве и остаје без њих до краја представе. Предвиђено је да солисткиња буде боса.¹⁹³

6.10.2 Костими Пигмалиона

Клавиристскиња је једина обучена у белу кошуљу дугих рукава и црне панталоне. Овај црно-бели контраст повезује, и визуелно и симболички обједињује, све извођаче; мушке који су у црном и солисткиње која је у белој хаћини. Једини „истински” костим у представи сугерише јасну хијерархију улога. Клавиристскиња је обучена у црне ципелице са потпетицом. Аудитивна природа звука потпетица послужила је, између осталог, како би дочарала матријархат, владавину жена.¹⁹⁴ То додатно истиче и чињеница да је клавиристскиња једина која је обучена, за разлику од осталих извођача, укључујући и солисткињу, који су боси. Свих десет мушких извођача, Пигмалиона, су боси и обучени у црне кошуље дугих рукава и црне панталоне.¹⁹⁵

¹⁹² Више о овоме прочитати у потпоглављу *Симболи, ликови, годишња доба и топографија митова са Пигмалионом и Галатеом*, стр. 32.

¹⁹³ Солисткиња је по првобитној верзији сценарија требала да носи црвене ципеле са високим штиклама. Међутим, то је касније одбачено због тога да не би умањило звучни утисак уласка клавиристскиње на подијум, у другој сцени *Свечаност*.

¹⁹⁴ Више о матријархату, а у вези тумачења митова о Пигмалиону и Галатеи, прочитати у поглављу *Разне верзије мита о Пигмалиону и Галатеи*, стр. 31.

¹⁹⁵ Приликом пробе сценског светла и видео пројекције, извођачи су замољени да дођу у одећи за представу, како би контрасти, нивои и боје (температура) светла били правилно усклађени.

У радној верзији, планирано је да мушки извођачи буду обучени у црвене кошуље дугих рукава и танке црне кравате, налик моди 80-тих година XX века, у стилу музичке електро-поп групе *Крафтверк* (*Craftwerk*).

7 ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Током постдипломских студија, кроз више пројеката сам се враћао мотиву преображаја, метаморфоза, трансформација. Видео-рад из 2014. носи управо назив *Преображај*. То је рад који „говори” о „човеку из блата” и духовној трансформацији коју доживљава, пратећи његов однос према основним природним елементима – земљи, ваздуху и напослетку води, у којој се и одиграва коначни преображај. У мом наредном вишемедијском пројекту *Силениум за клавирски квинтет, плесача и видео пројекцију*, по мотивима Беле Хамваша из есеја *Силениум* (Хамваш, *Silentium* 1994), користио сам снимљен видео материјал горе споменутог видео рада *Преображај*, у виду видео-пројекције,¹⁹⁶ те је он (видео-рад), на тај начин, попримио одлике нове медијске линије у саигри са осталим медијским линијама: музиком и покретом. Наведени поступак подсећа на полифоне технике, које се примењују у музичкој инструменталној форми – фуџи.

Подстрек за даљи рад, нашао сам у Овидијевим *Метаморфозама*, које откривају преображај, као једино исходиште стварања митске структуре – пуку промену облика, где „суштина остаје непромењена.”¹⁹⁷ У самом миту о Пигмалиону, одоносно Галатеи, наилазимо на ту неумољиву људску тежњу ка промени, трансформацији, која је снажна у истој мери, колико и мотиви љубави и смрти – *ерос* и *танатос*, а које А. Ђурић,¹⁹⁸ тумачи као „антрополошке константе”, као „феномен живота који се догађа на људски начин. То догађање обележено је тежњом човека за превазилажењем граница изоловане, индивидуалне егзистенције и опирања претећој тами ништавила” (Ђурић, *Симултано* око 2001). Пигмалиона можемо доживети и на други начин, као уметника, скулптора, у настојању да се очисти и ослободи стега своје егзистенције и своје прошлости, кроз стварање и оживљавање новог „дела”, односно Галатеје, жене без историје и без пупка, налик Еви. Водећи се митом о Пигмалиону, настојао сам да све медијске линије учествују у преображају структуре вишемедијског дела *ГАЛАТЕА*, путем полифоног уодношавања и линеарних медијских трансформација, односно преплитања медијских гласова. Идеја о гезамткунстверку и тотал арту ме је одувек

¹⁹⁶ Роберт Вилсон у *Шекспировим сонетима* (*Shakespeare's Sonnets*, 2009), употребљава одломак из филма *Поглед глувог човека* (*Deafman Glance*, 1981), као видео пројекцију у сонету бр. 29, чиме он поприма потпуно други контекст (YouTube 2009).

¹⁹⁷ Предговор Милосава Попадића за Овидијеве *Метаморфозе* (више прочитати о овоме у потпоглављу *Текстуелни медиј*, на стр. 22).

¹⁹⁸ Више о овоме прочитати у фусноти бр. 5.

веома привлачила, мада по датом тумачењу, оваква уметност претставља синтезу различитих уметности. По Радовановићу, вишемедијска уметност, с друге стране, представља синтезу различитих медија, те долази из јединственог духовног центра.¹⁹⁹ Када говоримо о том јединственом духовном центру, морам споменути Роберта Вилсона, који је заиста зналац на пољу широког спектра позоришних делатности. Његова дела имају снажан визуелни печат захваљујући Вилсоновим бављењем сликарством, као и покретом и плесом.

У другој сцени рада, *Свечаност*, постигнуто је паралелно и антипаралелно полифоно уодношавање свих присутних медија (*tutti*).²⁰⁰ Видео-радом у првој сцени Хад доминирају тамна и безлична женска торза и звук из офа (*off*). Потом се видео трансформише у силуету иза платна, која зрачи оностраношћу. Светло друге сцене Свечаност симболише живот и ствара контраст претходној сцени Хад. Звук потпетица нас „враћа у живот”. Уласком музичара на сцену дешава се трансформација сценског у музичко-сценског извођача.²⁰¹ У тренутку када улази солисткиња²⁰² и почиње емитовање видео пројекције *Каријатиде*, долази до паралелног полифоног преплитања свих медијских гласова и линија: музике, речи, покрета, видеа. Уодношавање видеа са сценским дешавањима постигнуто је статичношћу самог покрета извођача и асоцира на слику као део сценографије.

Када говоримо уопштено о видео медију у овом раду, његова улога је да обogaћује и даје слојевитост изговореној речи и потпомаже наративу, а истовремено се преплиће и линеарно претапа у виртуелну сценографију (видети примере пројекције видеа по музичарима, разапетим сајлама, микрофонским сталцима). У последњој сцени *Рађање* долази до „сусрета” Галатеје и протагонисткиње видео-перформанса (Х. Варга) и на овај начин се остварује паралелно уодношавање живог извођача са видео медијем.

У нумерама бр. 7 *Силовање* и бр. 8 *Furioso*, музички извођач преузима улогу сценског извођача – глумца – чиме се његова улога трансформише и проширује у вишемедијског извођача.²⁰³

¹⁹⁹ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Гезамткунстверк*, стр. 24.

²⁰⁰ Након ове кулминације која је постигнута у нумери Славље, па до краја представе дешава се метаморфоза, односно трансформација, кроз преплитање, растакање, осипање и ерозију свих употребљених медија. Нпр. црвено платно се трансформише из елемента сценографије, у сценски реквизит, музички објекат, да би на крају опет постало елеменат сценографије.

²⁰¹ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Опера*, стр. 37.

²⁰² Погледати снимак представе *ГАЛАТЕА*, од 10:43 мин.

²⁰³ Више о овоме прочитати у потпоглављу *Линеарно претапање медијских линија на примеру сценографије*, стр. 85.

Празна сцена, као празан простор, на крају представе „одзвања” симболима (црвене траке окачене о микрофонске сталке, напуштени постаменти музичара и одложени инструменти), „одзвања” не-акцијом и статичношћу, док се паралелно, у својеврсној полифонији, појављују сенке музичара иза пројекционог платна, који суделују у кинетичкој акцији – самим тим долази до линеарне трансформације акустичког покрета у кинетички покрет, као и трансформације улоге музичког извођача у улогу перформативног извођача. На овај начин постигнуто је претапање сценског, као просторног медија у временски медиј.²⁰⁴

Из свега овог наведеног закључујем да вишемедијски уметнички пројекат *ГАЛАТЕА* формално испуњава следеће, унапред постављене, критеријуме вишемедијског уметничког дела: а) састоји се од најмање три различита медија; б) уодношавање ових медија је паралелно и антипаралелно; ц) постигнуто је линеарно претапање појединачних медијских линија; д) све ово, претходно набројано, гледаоцу (реципиенту) може бити „читљиво”, односно разумљиво, извесно је да оставља естетски утисак и доживљај или претпоставља комбинацију оба.

²⁰⁴ Више о овоме видети у потпоглављу *Кинетички и плесни медиј*, на стр. 24.

8 БИБЛИОГРАФИЈА

8.1 Литература

Adler, Samuel. *The Study of Orchestration*. Third Edition. Edited by Suzanne La Plante. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 2002.

Alsop, Roger. "Compositional Processes in Developing Poly-Media Performance Works." *Lecturer in Sound*. School of Production, Victorian College of the Arts.

Анђелковић, Миљивој. "Простор – време у књижевности." Уредник М. С. Димитријевић. (Публ. Астр. друш. "Руђер Бошковић" бр. 8, 2009) април 2008: 545-554.

Аристотел. *О песничкој уметности*. Превод Милош Н. Ђурић. Београд: Култура, 1955.

Атали, Жак. *Бука*. Београд: Библиотека XX век: Књижара круг, 2007.

Bach, Johann Sebastian. *Johannes-Passion BWV 245*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1984.

Barba, Eugenio. *Papírkenu*. Szerkesztette: György Pálincás. Budapest: Kijárat Kiadó, 2001.

Bartok, Béla. *Concerto for Orchestra*. New York: Boosey & Hawkes.

Бернхард, Томас. *Стари мајстори: комедија*. Прво издање. Уредник Фрања Петриновић. Превод с немачког Јовица Аћин. Нови Сад: Stylos-print, 2001.

Beker, Miroslav. *Suvremene književne teorije*. Zagreb: SNL, 1986.

Belkin, Alan. *Artistic Orchestration*. Vol. III. Document, PDF. Montreal: handwrite, 2001.

Borjev, Jurij. *Estetika*. Urednik Zoran Kolundžija. Prevod: Radmila Mečanin. Novi Sad, Srbija: Prometej, 2009.

Бркљачић, Иван. *ИСТАР - инструментални театар : теоријска студија о истоименом циклусу насцентних музичких карикатура за сценско извођење у позоришном декору*. Докторски уметнички пројекат, Катедра за композицију и оркестрацију, Универзитет уметности у Београду, Факултет музичке уметности, Београд: рукопис, 2012.

Brodsky, Joseph. *The Art of a Poem*. Edited by Lev Loseff and Valentina Polukhina. London: Macmillan Press Ltd, 1999.

Вујаклија, Милан. *Лексикон страних речи и израза*. Четврто. Допуњено и редиговано издање. Београд: Просвета, 1992.

- Garcia, Russell. *The Professional Arranger Composer*. Vol. I. Hollywood: Criterion Music Corporation, 1954.
- Гостушки, Драгутин. *Време уметности (прилог заснивању једне опште науке о облицима)*. Београд: Просвета, 1968.
- Gonçalves, André Pintado Jorge. *A Music System based on Paintings*. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2009.
- Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Друго издање. Уредник Јован Христић. Превод Гордана Митриновић. Прва књига. Београд: Нолит, 1974.
- Grimal, Pierre. *A Concise Dictionary of Classical Mythology*. Edited by Stephen Kershaw. Translated by A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford, England: Basil Blackwell Ltd, 1990.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a poor theatre*. New York: Routledge, 1968.
- Динуловић, Радивоје. "ТИПОЛОГИЈЕ ПОЗОРИШНОГ ПРОСТОРА: Класификације типова и модела сценско-гледалишног простора у теорији и историји позоришта XX века." 2016.
- Динуловић, Радивоје, и Романа Бошковић. "Проширена сценографија: сценски дизајн од конвенционалног позоришта до савремених уметничких пракси." *Зборник ФДУ*, no. 17 (2011): 47-55.
- Dinulović, Radivoje, / Tatjana Dadić. *SHOW CASE: PROSTOR SCENSKOG DIZAJNA*. (prateći program Jugoslovenskog pozorišnog festivala „Bez prevoda“).
- Ђорић, Дејан. "Родоначелник српске авангарде." In *Синтезијска уметност*, Владан Радовановић. Крагујевац: Народни музеј Крагујевац, 2005.
- Ђурић, Александар. *Симултано око - трактат о интегралности слике*. Београд: Завод за уџбенике, 2001.
- Ђурић, Милош. *Antologija stare helenske lirike*. Urednik Slavko Leovac. Sarajevo: Veselin Masleša, 1962.
- Жикић, Бојан. *Антропологија геста*. Београд: Српски генеалогски центар, 2002.
- Ино, Брајан. *Заобилазне стратегије*. Уредници Слободан Цицмил и Горан Вејвода. Београд, СФР Југославија: СИЦ, 1986.
- Јансон, Х. В. *Историја уметности*. Београд: Просвета, 1987.
- Jung, Carl G., M. L. von Franz, Joseph L. Henderson, Jolande Jacobi, i Aniela Jaffé. *Ћовјек и његови симболи*. 2. izd. Уредник Mirjana Milač. Prevod Marija i Ivan Salečić. Zagreb: Mladost, 1987.
- Ковачевић, Иван. *Мит и уметност*. Уредник Мирослав Нишкановић. Београд: Чигоја штампа, 2006.

- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames & Hudson Ltd, 1999.
- Леви-Строс, Клод. *Дивља мисао*. Уредник Милош Стамболић. Превод Јелена Јелић и Бранко Јелић. Београд: Нолит, 1978.
- Levi-Strauss, Claude. *Totemism*. Translated by Rodney Needham. London: Merlin Press, 1991.
- Лутославски, Витолд. *Напомене о изградњи великих затворених облика*. Превод Рајко Максимовић. Варшава: рукопис, 1970.
- Маричић, др Гордан, ур. *Поезија Старе Грчке*. Прво издање. Превод Гордан Маричић и Александар Гаталица. Нови Сад: Стилос, 2005.
- Матејић, Бојана. "Постмедијски свет уметности: од оптичког несвесног до теорије афекта." *АРТ+МЕДИЈА | Часопис за студије уметности и медија / Journal of Art and Media Studies* Број 4 (децембар 2013): 44 – 55.
- Messiaen, Olivier. *The Technique of My Musical Language*. Vol. I: Text. Paris: Alphonse Leduc, 1956.
- Milenković, Pavle, i Dušan Marinković. *Mišel Fuko, 1926–1984: Hrestomatija*. Novi Sad: Art print, 2005.
- Milin, Melita, и остали. *Stvaralaštvo Vladana Radovanovića : zbornik sa naučnog skupa povodom osamdeset godina od rođenja*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2013.
- Montaigne, Michel de. *SABRANA DJELA MICHELA DE MONTAIGNEA/ Eseji*. Уредник August Kovačec. Prevod Vojmir Vinja. II izd. Zagreb: Disput, 2007.
- Настић, Радмила. "Антропологија и теорија драме." *Етноантрополошки проблеми* V, бр. 3 (2010): 245–260.
- Нере, Жил. *Густав Климт : 1862-1918*. Превод Никола Градић. Београд: ИПС, 2002.
- Обрадовић, Александар. *Увод у оркестрацију*. Друго допуњено издање. Уредник Дејан Деспић. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1997.
- Ovidije. *Ljubavi; Umijeće ljubavi; Lijek od ljubavi*. Prevod Tomislav Ladan. Zagreb: Znanje, 1973.
- . *Metamorfoze*. Prevod Tomo Maretić. Zagreb: Europapress holding, 2008.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. London: John Wiley & Sons, 2008.

Пастуро, Мишел. *Црна*. Уредник Слободан Гавриловић. Превод Драган С. В. Бабић. Београд: Јавно предузеће Службени гласник, 2010.

Перичић, Властимир. *Инструментални и вокално-инструментални контрапункт*. Београд: Универзитет уметности у Београду и СКЦ, 1998.

Перичић, Властимир, и Душан Скворан. *Наука о музичким облицима*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1986.

Piston, Walter. *Orchestration*. London: Victor Gollancz LTD, 1969.

Pronko, Leonard Cabell. *Theater East and West: Perspectives Toward a Total Theater*. London: University of California Press, 1967.

Радовановић, Владан. *Воковизуел*. Београд: Нолит, 1987.

Радовановић, Владан. "Естетика." у *Једномедијске уметности I*. Београд: рукопис, 2010.

— . *Музика и електроакустичка музика*. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2010.

— . *Покрет, скрипта*. Београд: рукопис, 2009.

— . *Пројектизам; менталистичко стваралаштво 1954–2006*. Београд: ТОРУ : Музеј Мацура, 2009.

Radovanović, Vladan. "Kretanje." у *Jednomedijske umetnosti III*. Beograd: rukopis, 2009.

Радовановић, Владан. "Синтезијска уметност." у *Синтезијска уметност*, Владан. Крагујевац: Народни музеј, 2005.

Родић, Предраг. "Хипертекстуалност као облик дигитализације теорије." *ART+MEDIA | Часопис за студије уметности и медија / Journal of Art and Media Studies*, бр. 1 (септембар 2012): 105-116.

Roig-Francolí, Miguel A. "Harmonic and Formal Processes in Ligeti's Net-Structure Compositions." *Music Theory Spectrum (University of California Press)* 17, no. 2 (Autumn 1995): 242-267.

Ружди, Салман. "Протеј." Поглавље 1 у *Истина је на свим језицима иста*, Салман Ружди, Уредник Тамара Петковић, превод Љиљана Петровић Весковић, 38-54. Београд: Вулкан издаваштво, 2021.

Santano, Sonia Hernández. "Marston's the Metamorphosis of Pygmalion's Image: The Ovidian Myth revisited." *A Digital Journal for Undergraduate Humanities Research*, no. VI (2016): 259–268.

- Слапшак, Светлана. *Античка митургија: жене*. Уредник Иван Чоловић. Београд: Библиотека XX век, 2013.
- Solar, Milivoj. *Teorija književnosti*. Уредник Miroslava Vučić. Zagreb: Školska knjiga, 2005.
- Stanca Scholz–Cionca & Samuel L. Leiter (ed.). *Japanese Theatre and the International Stage*. Boston: Brill, 2001.
- Стефановић, Константин. *ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело, партитура*. Суботица: рукопис, 2021.
- Стефановић, Константин. "Истраживање методског поступка у синтезијској уметности Владана Радовановића." *Часопис Трећег програма Радио Београда*, бр. 155-156 (лето-јесен 2012): 285-296.
- Freed, Donald Callen. "Vocal Apparitions: The Attraction of Cinema to Opera." *The Choral Journal (American Choral Directors Association)* 47, no. 4 (2006): 85–87.
- Хамваш, Бела. *Scientia sacra I, духовна баштина човечанства I*. Превод Сава Бабић. Београд: Дерета, 1999.
- . *Silentium, есеји*. Превод Сава Бабић. Зрењанин: Екопрес, 1994.
- Харвуд, Роналд. *Цео свет је позорница*. Превод Ђорђе Кривокапић. Београд: Клио, 1998.
- Наудн, Joseph. *Symphony No. 45*. Vienna: Ludwig Doblinger, 1966.
- Хофман, Срђан. *Звук у вишемедијском делу*. Београд: рукопис, 2011.
- Цвејић, Бојана. *Изван музичког дела: Перформативна пракса Ерика Сатија, Џона Кејџа, Флуксуса, Ла Монте Јанга, Џона Зорна*. Сремски Карловци – Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 2007.
- Climenhaga, Royd. *Pina Bausch*. New York: Routledge, 2009.
- Cope, David. *Techniques of the Contemporary Composers*. New York: Schirmer Books, 1997.
- Chang, Jae Ho. *Composing Noise*. Hague: Institute of Sonology, 1999.
- Шекспир, Виљем. *Целокупна дела Виљема Шекспира*. Друго издање. Уредник Зорица Милосављевић. Превод Данко Анђелиновић, et al. Београд: Култура, 1966.
- Шуваковић, Мишко. "Метод, формат, стратегија, тактика, пракса, процедура, протокол, платформа и остала испитна питања за професора." Јануар 2010.
- Шуваковић, Мишко. "Питања о извођењу : Од ОНТОЛОГИЈЕ до ПЕРФОРМАТИВНОСТИ у и о МУЗИЦИ." Уредник др Мирјана Веселиновић-Хофман.

Нови звук, интернационални часопис за музику (Савез организација композитора Југославије), бр. 30 (фебруар 2007): 176–178.

— . Појмовник теорије уметности. Уредник Драгорад Ковачевић. Београд: Орион Арт, 2011.

Šuković, Mina. "Odnos između dekonstrukcije i muzike: instrumentalni teatar Istar Ivana Brkljačića kao primer muzičke dekonstruktivističke delatnosti." Urednik dr Gordana Karan. *Wunderkammer / Their Masters' Voice, zbornik master radova studenata muzikologije (Fakultet muzičke umetnosti)*, 2018: 711–794.

8.2 Вебографија

Agnolo Bronzino, Bronzino, *Politics and Portraiture in 1530s Florence*, Columbia University Libraries, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D8RV0MNF> (приступљено 25. септембра 2021).

Албуновић, Ивана. *Зашто се пестициди „лепе“ за јагоде*. 8 јун 2021. <https://www.politika.rs/sr/clanak/480821/Zasto-se-pesticidi-lepe-za-jagode> (приступљено 24. септембра 2021).

Antoine Françoise Denel-Lagrenée, *Pygmalion in Love With His Statue*, <http://www.pierotrincia.it/en/2569/Pygmalion-in-love-with-his-statue---Antoine-Francoise-Denel---Lagrenée.html> (приступљено 25. септембра 2021).

Antropologija.info. <http://www.antropologija.info/glossary/3#letterg> (приступљено 29. августа 2012).

Artsy Editors. *10 Video Artists Who Revolutionized Technology in Art*. Mart 3, 2014. <https://www.artsy.net/article/editorial-the-history-of-video-art-in-a> (приступљено 26 јануара 2022).

Архитектура, „Сценографија“, Академија уметности у Новом Саду, Универзитет у Новом Саду, 2017, <https://archiwebblog.wordpress.com/about/3-godina/scenografija/> (приступљено 8. јануара 2017).

Auguste Rodin (1840-1917), *She Who Was the Helmet Maker's Once-Beautiful Wife*, Musée Rodin, <https://www.musee-rodin.fr/en/musee/collections/oeuvres/she-who-was-helmet-makers-once-beautiful-wife> (приступљено 26. септембра 2021).

Bazin, G. René Michel. "Auguste Rodin." *Encyclopedia Britannica*, November 13, 2020. <https://www.britannica.com/biography/Auguste-Rodin> (приступљено 30. јануара 2022).

Bakelit Multi Art Center, Budapest, <https://www.facebook.com/bakelitmac> (приступљено 30. јануара 2022).

Barbara Hannigan. 2019. <https://www.barbarahannigan.com/barbara-hannigan-sings-and-conducts-la-voix-humaine/> (приступљено 27 јануара 2022).

"Benedetto Croce", Oxford Reference, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095648726> (приступљено 25. септембра 2021).

Bionity.com, *Amanita muscaria* (1997–2021) https://www.bionity.com/en/encyclopedia/Amanita_muscaria.html (приступљено 19. децембра 2021).

Bionity.com, *Panaeolus papilionaceus var. papilionaceus* https://www.bionity.com/en/encyclopedia/Panaeolus_papilionaceus_var_papilionaceus.html (приступљено 19. децембра 2021).

Boosey and Hawkes. *Vivier, Claude, Kopernikus (1978–79), Opera in 2 acts, for 7 singers, 7 (or 8) players and tape.* <https://www.boosey.com/cr/music/Claude-Vivier-Kopernikus/47743> (приступљено 27 септембра 2021).

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Giorgio Vasari." Encyclopedia Britannica, July 26, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Giorgio-Vasari> (приступљено 30. јануара 2022).

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Étienne-Maurice Falconet." Encyclopedia Britannica, January 20, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Etienne-Maurice-Falconet> (приступљено 30. јануара 2022).

Britannica, T. Editors of Encyclopaedia. "Salvador Dalí." Encyclopedia Britannica, May 7, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Salvador-Dali> (приступљено 30. јануара 2022).

British Library. *French illuminated manuscripts: late fourteenth to early sixteenth century.* 2022. <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/TourFrIntro.asp> (приступљено 27. јануара 2022)

Brodsky, Joseph. *Galatea Encore.* 1985. <http://www.newyorker.com/magazine/1985/10/07/galatea-encore> (приступљено 22. октобра 2016).

Byron, Avior. *The Test Pressings of Schoenberg Conducting Pierrot lunaire: Sprechstimme Reconsidered.* February 2006.

https://mtosmt.org/issues/mto.06.12.1/mto.06.12.1.byron_frames.html (приступљено 23. јануара 2022).

Википедија корисници, „Афродита“, Википедија,
<https://sr.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%90%D1%84%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D1%82%D0%B0&oldid=23670264> (приступљено 26. септембра 2021).

Дневни лист Блиц, Округли сто на тему уметности Владана Радовановића,
<https://www.blic.rs/kultura/vesti/okrugli-sto-na-temu-umetnosti-vladana-radovanovica/e09f4v7> (приступљено 30. јануара 2022).

Georges Méliès, Pygmalion et Galathée (1898), кратки неми филм,
<https://www.youtube.com/watch?v=aHgt0eK5TCE> (приступљено 25. септембра 2021).

Gramophone, Scriabin/Nemtin Mysterium,
<https://www.gramophone.co.uk/review/scriabinnemtin-mysterium> (приступљено 24. септембра 2021).

Greeka. Greek *Myths*. 2020. <http://www.greeka.com/greece-myths/> (приступљено 25. августа 2017).

"Igor Stravinsky", Oxford Reference,
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100536584>
(приступљено 25. септембра 2021).

Извори, Перформансом „Лифтоптикум“ на Железничкој станици затворен „Дезире“, Град Суботица, <https://gradsubotica.co.rs/performansom-lifkoptikum-na-zeleznickoj-stanici-zatvoren-desire/> (приступљено 30. јануара 2022).

IMDB, *The Invisible Mother* (2018), <https://www.imdb.com/title/tt5575800/>
(приступљено 30. јануара 2022).

IFDB, *Galatea*, <https://ifdb.org/viewgame?id=urxrv27t7qtu52lb> (приступљено 30. јануара 2022).

Jack, Adrian. "Mauricio Kagel." *The Guardian*. 19 September 2008.
<https://www.theguardian.com/music/2008/sep/19/obituary.mauricio.kagel?gusrc=rss&feed=music> (приступљено 23. јануара 2022).

"Jerzy Grotowski", Oxford Reference,
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095909554>
(приступљено 25. септембра 2021).

Каријатиде. Хрватска енциклопедија, мрежно издање. Лексикографски завод Мирослав Крлежа, 2021, <http://www.enciklopedija.hr/Natuknica.aspx?ID=30500>
(приступљено 25. 9. 2021).

Lang Lang, Videos, <https://www.langlangofficial.com/> (приступљено 3. октобра 2021).

Loeffler, Zachary. *THEATRICALITY AND THE CHALLENGE OF DEFINITION Defining Lang Lang's Theatricality: A Historical-Materialist Approach*. 6 May 2020. <https://www.naxosmusicology.com/essays/theatricality-and-the-challenge-of-definition-defining-lang-lang-s-theatricality-a-historical-materialist-approach/> (приступљено 3. октобра 2021).

Magdalena van de Passe, *Pygmalion*, Knowledge Cube, https://mc.wikiqube.net/wiki/Magdalena_van_de_Passe (приступљено 25. септембра 2021).

Maurice Bloch, *Claude Lévi-Strauss obituary*, The Guardian, November 3, 2009. <https://www.theguardian.com/science/2009/nov/03/claude-levi-strauss-obituary> (приступљено 6. јануара 2022).

Merriam-Webster. *Definition of METEMPSYCHOSIS*. 2021. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/metempsychosis> (приступљено 3. октобра 2021).

— Galatea. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Galatea> (приступљено 20. августа 2019).

Naso, Publius Ovidius. *Átváltozások (METAMORPHOSES)*. <https://mek.oszk.hu/03600/03690/03690.htm#74> (приступљено 17. јануара 2021).

Ovid. *Metamorphoses/ Book X*. 1. December 2012. [https://en.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_\(tr._Garth,_Dryden,_et_al.\)/Book_X#The_Story_of_Pygmalion_and_the_Statue](https://en.wikisource.org/wiki/Metamorphoses_(tr._Garth,_Dryden,_et_al.)/Book_X#The_Story_of_Pygmalion_and_the_Statue) (приступљено 29. децембра 2016).

Овидије, Публије Насон. *Метаморфозе/Преображења*. Уредник и преводиоц Милосав Попадић. 2013. <https://milosavpopadic.wordpress.com/ovidijeve-metamorfoze/> (приступљено октобар, 2016).

Онлајн магазин Urban Bug, „Арпад Сланчик: Моја мрачна уметност говори јако и гласно!”, (интервју водила Марија Јоксимовић), 25.07.2016. <http://www.urbanbug.net/magazin/vest/arpad-slancik-moja-mracna-umetnost-govori-jako-i-glasno-> (приступљено 7. јануара 2022).

Радовановић, Владан. *Линеарија*. http://www.vladanradovanovic.rs/02_linearija_video.html

Радовановић, Владан. *Сазвезђа*. Уредник Владан Радовановић. 1993–1997. http://www.vladanradovanovic.rs/02_sazvezdja_video.html

- Rousseau, Jean-Jacques. *Pygmalion scène lyrique*. 2015.
<https://performingpremodernity.com/wp-content/uploads/2016/02/Pygmalion-programme.pdf>
(приступљено 25. августа 2017).
- Ruby Sparks (2012), режија Џонатан Дејтон (Jonathan Dayton), Валери Фарис (Valerie F.), <https://www.imdb.com/title/tt1839492/> (приступљено 28. септембра 2021).
- Saradnici na sajtu Vikipedija. *Philostephanus*. <https://wikipredia.net/sh/Philostephanus>
(приступљено 2016).
- Sijm, Marcel. *Kopernikus DNO 2014 opéra-rituel de mort*. 22 May 2014.
<https://www.youtube.com/watch?v=TPKVSG0OFFc> (приступљено 23. јануара 2022).
- Simpsons Wiki, *Pygmoelian*, <https://simpsons.fandom.com/wiki/Pygmoelian>
(приступљено 30. јануара 2022).
- The Editors of Encyclopaedia. *Francis Poulenc*. 26 January 2022.
<https://www.britannica.com/biography/Francis-Poulenc> (приступљено 27. септембра 2021).
- Унансеа, *Каријатида – архитектонски елемент, који је популаран у било којем стилу*, <https://hr.unansea.com/karijatida-arhitektonski-element-koji-je-popularan-u-bilo-kojem-stilu/> (приступљено 25. септембра 2021).
- Уреднички избор, *Седам врста љубави*, Оригинал магазин, 20.01.2021,
<https://www.originalmagazin.com/urednicki-izbor/sedam-vrsta-ljubavi/> (приступљено 15. априла 2021).
- Fibah, Joahim. „Arto i pozorište nakon drugog svetskog rata, Baro, Jonesko, Bruk, Grotovski Living Teatar.“ *Zavod za proučavanje kulturnog razvitka*. 2012.
<http://www.zaprokul.org.rs/> (приступљено 10. септембра 2012).
- Four Greek Words for „Love“, грч. Ерос (Ерос):
<https://web.archive.org/web/20141127144143/http://www.mbcarlinton.com/uploads/Greek%20Word%20Study%20on%20Love.pdf> (приступљено 27. јуна 2021).
- François, Jean-Charles. "Mauricio Kagel and Instrumental Theatre." *CDMC Centre de Documentation de la Musique Contemporaine*. December 5, 2009.
<http://www.cdmc.asso.fr/en/actualites/saison-cdmc/mauricio-kagel-and-instrumental-theatre>
(приступљено 23. јануара 2022).
- Fyler, John M. *William Caxton: The Booke of Ovyde Named Metamorphose*. Edited by Richard J. Moll. Pp. viii + 652. 2022.
<https://www.euppublishing.com/doi/10.3366/tal.2015.0206> (приступљено 27. јануара 2022).

Hibrow. *Robert Wilson Interview // Richard Strange's A Mighty Big If*. 5 March 2019. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=iLTeoylPlhE> (приступљено 27. јануара 2022).

<http://www.scribd.com/doc/50989474/90/Gestovi> стр. 50. (приступљено 11. септембра 2012).

Cooke, D. V.. "Richard Wagner." *Encyclopedia Britannica*, May 18, 2021. <https://www.britannica.com/biography/Richard-Wagner-German-composer> (приступљено 30. јануара 2022).

Wikipedia. *Kompletna metamorfoza*. Vers. 2199970. Wikipedia, Slobodna enciklopedija. 24 Jun 2013. https://bs.wikipedia.org/w/index.php?title=Kompletna_metamorfoza&oldid=2199970 (приступљено 25. августа 2017).

— . *Teokrit*. 30 juni 2016. <https://sh.wikipedia.org/w/index.php?title=Teokrit&oldid=29621413> (приступљено 27. јануара 2022).

Wikipedia contributors. *Barbara Hannigan*. 26 January 2022. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Barbara_Hannigan&oldid=1067993446 (приступљено 27. јануара 2022).

— . *Blank verse*. Vers. 1045018634. The Free Encyclopedia Wikipedia. 18 September 2021. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Blank_verse&oldid=1045018634 (приступљено 20. септембра 2021).

— . "Vertigo (film)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vertigo_\(film\)&oldid=1046321366](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Vertigo_(film)&oldid=1046321366) (приступљено 27. септембра 2021).

— . "Galatea (mythology)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Galatea_\(mythology\)&oldid=1027793515](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Galatea_(mythology)&oldid=1027793515) (приступљено 27. септембра 2021).

— . *Jean Cocteau*. 27 September 2021. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Jean_Cocteau&oldid=1046854564 (приступљено 28. септембра 2021).

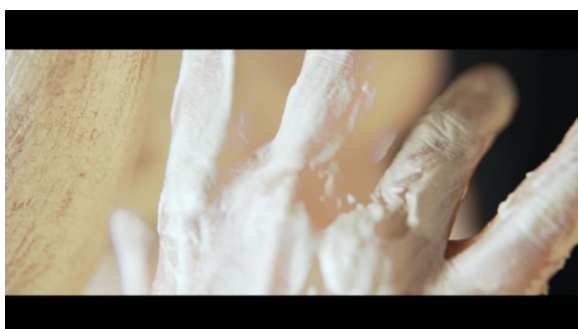
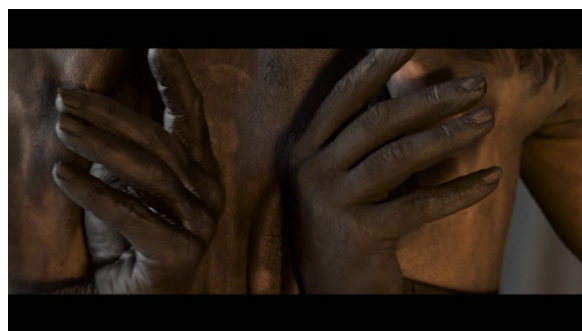
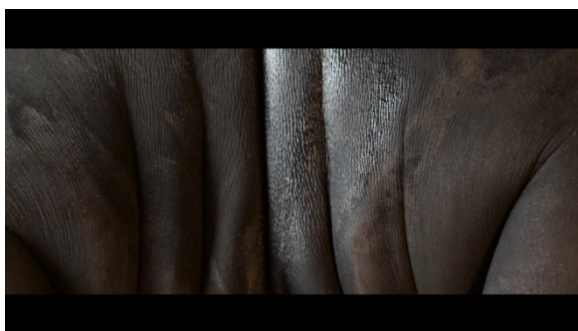
— . *La voix humaine*. 27 July 2021. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=La_voix_humaine&oldid=1035734394 (приступљено 28. септембра 2021).

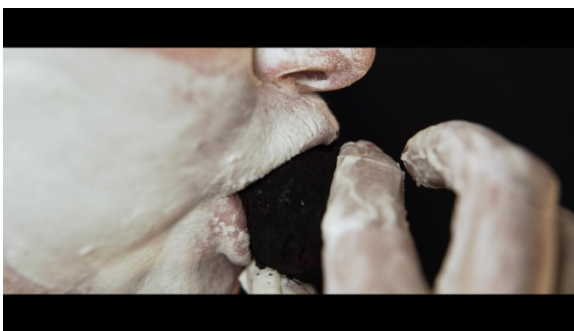
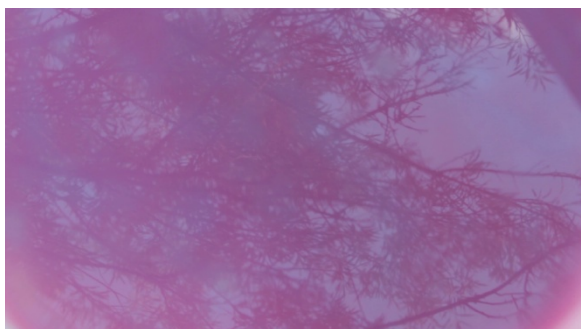
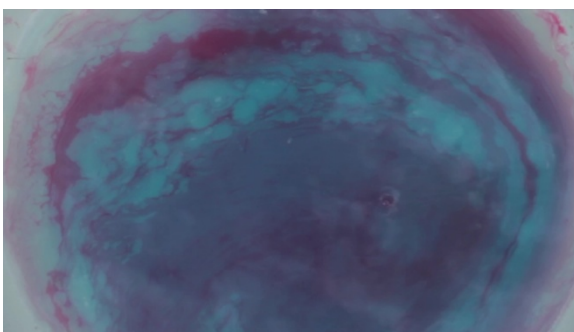
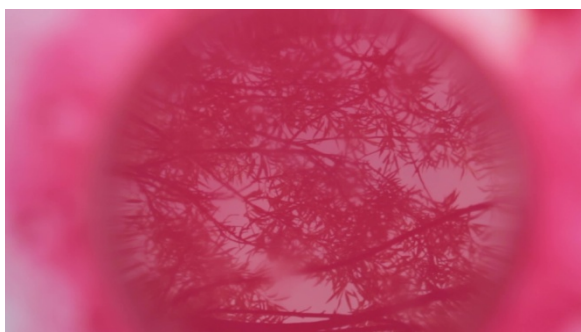
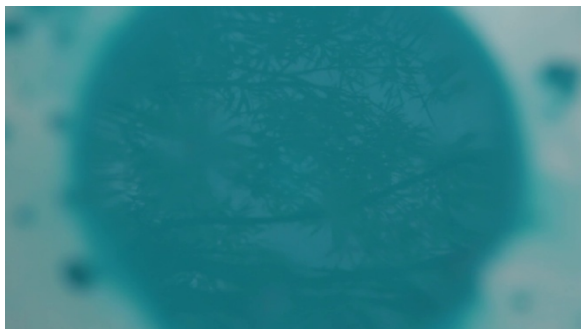
- "Mannequin (1987 film)," Wikipedia, The Free Encyclopedia, [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mannequin_\(1987_film\)&oldid=1045743883](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Mannequin_(1987_film)&oldid=1045743883) (приступљено 27. септембра 2021).
- "Musical gesture," Wikipedia, The Free Encyclopedia, http://en.wikipedia.org/wiki/Musical_gesture (приступљено 20. септембра 2012).
- "Music box," Wikipedia, The Free Encyclopedia, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Music_box&oldid=1039252756 (приступљено 28. септембра 2021).
- "Nyx," Wikipedia, The Free Encyclopedia, <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Nyx&oldid=1045396671> (приступљено 25. септембра 2021).
- *One Touch of Venus*. Vers. 1024349890. Wikipedia, The Free Encyclopedia. 21 May 2021. https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=One_Touch_of_Venus&oldid=1024349890 (приступљено 22. септембра 2021).
- "Pretty Woman," Wikipedia, The Free Encyclopedia, https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Pretty_Woman&oldid=1045312741 (приступљено 27. септембра 2021).
- *Robert Wilson (director)*. 24 January 2022. [https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Robert_Wilson_\(director\)&oldid=1067671906](https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Robert_Wilson_(director)&oldid=1067671906) (приступљено 25. јануара 2022).
- *Caryatid*. Vers. 1044149108. 13 September 2021. <https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Caryatid&oldid=1044149108> (приступљено 20. септембра 2021).
- YouTube. *Shakespeares Sonette: Sonnet 29*. 10 новембар 2009. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=uRglpIWwZ2Q> (приступљено 28. јануара 2022).
- Yumama, *Porodaj u vodi*, <https://yumama.mondo.rs/trudnoca/porodjaj/a12578/porodjaj-u-vodi.html> (приступљено 24. септембра 2021).

9 ПРИЛОЗИ

Уз теоријску експликацију уметничког пројекта *ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело*, студентској служби Универзитета уметности у Београду прилажем:

1. Линк за *Јутјуб* канал са документарним аудио-видео снимком премијере докторског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*:
<https://www.youtube.com/watch?v=-wIg-2TRfSI>
2. Штампани рукопис вишемедијске партитуре *ГАЛАТЕА*, у А3 формату.
3. Линкове ка најавама јавне премијере докторског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*:
1) Центар за савремену културу и уметност, Суботица,
<https://www.ckplac.org/2021/06/25/konstantin-stefanovic-galatea/> 2) Позориште Деже Костолањи у Суботици, <http://www.kosztolanyi.org/sr/predstave/konstantin-stefanovic-galatea-196/> 3) Град Суботица,
<https://gradsubotica.co.rs/desavanje/konstantin-stefanovic-galatea/> 4) *Subotica.com*,
<https://www.subotica.com/desavanja/30.jun.2021.predstava-galatea-id40637.html> 5) *Stay Happening*, <https://stayhappening.com/e/j%C3%BAniusij%C3%A1t%C3%A9krend-E2ISTNEVOPR> 6) Панон РТВ,
<https://pannonrtv.com/rovatok/vesti-na-srpskom/savremeni-multimedijalni-komad-na-sceni-kostolanji-teatra> (приступљено 29. јуна 2021).
4. Фотографије одабраних кључних кадрова из видео радова уметничког пројекта *ГАЛАТЕА* (Хад, Капи у боји, Купање, Рођење):







5. Линк ка Гугл драјвеу (Google Drive) за фолдер под називом *GALATEA* више медијско scensko delo: *PRILOZI*:

<https://drive.google.com/drive/folders/1a1BjNzIvxSBXdaagk7mhFsZD7dkHOgz1?usp=sharing>

6. Скица сцене:



7. Фотографије Алберта Кечкеша, са јавне премијере докторског уметничког пројекта *ГАЛАТЕА*, изведене на сцени позоришта Деже Костолањи у Суботици, 30. јуна 2021. године, са почетком у 19.00 часова:









10 БИОГРАФИЈА

Константин Стефановић (Зрењанин, 1971)

Свете Катарине 18, 24000 Суботица

Моб. тел. +381(0)637657485

Имејл: kolestef@gmail.com

Дипломирао композицију на Академији уметности у Новом Саду. Приватно се усавршавао код академика Душана Радића (композиција) и Владана Радовановића (цртање, сликање, стварање вишемедијског уметничког дела). Учесник курсева композиције код професора: Александре Вребалов (Њујорк), Рајнхарда Фебела (Reinhardt Febel, Salzburg) у организацији Гетеовог института у Београду, Томаса Велса (Thomas Wells, USA). Постдипломске докторске студије на Универзитету у Београду, Центар за Интердисциплинарне студије, модул вишемедијска уметност, уписује 2011. у класи проф. мр Чедомира Васића и проф. емеритуса мр Срђана Хофмана. Ради у Музичкој школи Суботица где предаје стручне теоретске предмете (контрапункт, аранжирање, савремену хармонију, хармонску пратњу, увод у компоновање). Члан Удружења композитора Србије.

Музику су му изводили: Суботичка филхармонија, *Сонанца (Sonanza, Stockholm)*, *Season* (Нови Сад), *Гарден квартет (Garden Quartet, Суботица)*, *Про музика (Pro musica, Суботица)*. Важније композиције: Соната за клавир, Први гудачки квартет, Други гудачки квартет, *Concertino accelerato per orchestra*, итд. Компонује музику за децу. Учесник различитих пројеката у којима аранжира и адаптира музику за: опере (*Verdi-Trilogie: Rigoletto Troubadour Traviata, Theater an der Rott, Salzburger Orchester Solisten*), симфонијске оркестре (Суботичка филхармонија, Црногорски симфонијски оркестар), камерне саставе (*Вокална камерна музика Comme raggio di sol*, издавач: Културни центар Новог Сада, 2002).

10.1 Позоришни и вишемедијски пројекти

- *Преображај*, видео рад (око 4 минута), заједничка изложба Владана Радовановића *Вишемедијска уметност*, у галерији Цвијете Зузорић, у Београду, од 18. јуна до 6. јула 2014.

- *Силенциум за клавирски квинтет, плесача и видео-пројекцију* (око 50 минута). Премијера: сцена Дечјег позоришта у Суботици, 18. децембра 2014. Гостовања: позориште у Кањижи, Дом културе у Бачкој Тополи, Мултимедијални центар Бакелит у Будимпешти 2015. (<https://sites.google.com/site/silentiumtrans/>).
- *Силенциум, аудио-видео инсталација* (11:26 мин.); заједничка изложба вишемедијских уметника; кустос Мирослав Јованчић; Галерија Ликовни сусрети, Суботица, 2017.
- *Лифкоптикум, мултимедијални перформанс* (око 60 минута); режија: Денеш Дебреи; композитор, диригент, корепетитор, сарадник кореографа: Константин Стефановић; кореографија: Варга Хени; анимација: Едита Кадирић; скулптор: Арпад Сланчик; изведено у Суботици 20. новембра 2016. поводом затварања позоришног фестивала *Desiré Central Station*, регионалног и међународног фестивала савремене драме Позоришта Деже Костолањи (Kosztolányi Dezső).
- *Луткино путовање (Csokibaba)*, позоришна представа за децу; режија: Денеш Дебреи, драматург: Тамаш Олах; наруџба Дечјег позоришта из Суботице, композитор музике.
- *Картон и карфиол (Karton és karfiol)*; режија: Денеш Дебреи; монодрама на текстове Отоа Толнаија; копродукција са позориштем Костолањи Деже Суботица; композитор музике.
- *Чудесна свакодневица (Csodálatos hétköznapok)*; режија: Денеш Дебреи; позоришна представа по књизи Малас Гите Анђео одговара. Копродукција у оквиру пројекта ИПА прекогранична сарадња Мађарска-Србија: „Coloribus nostril”, Позоришно удружење Летњи биоскоп и Академија уметности из Новог Сада; композитор музике.

Изјава о ауторству

Потписани Константин Стефановић

број индекса А5/11

Изјављујем,

да је докторски уметнички пројекат под насловом

ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело

- резултат сопственог уметничког истраживачког рада,
- да предложен докторски уметнички пројекат у целини ни у деловима није био предложен за добијање било које дипломе према студијским програмима других факултета,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 7.03.2022.

Константин Стефановић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитет уметности у Београду да у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду унесе мој докторски уметнички пројекат под насловом:

ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело

које је моје ауторско дело.

Докторски уметнички пројекат са свим прилозима предао сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета уметности у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 7.03.2022.

Константин Вишемановић

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског уметничког пројекта

Име и презиме аутора: Константин Стефановић

Број индекса: А5/11

Докторски студијски програм: вишемедијска уметност

Наслов докторског уметничког пројекта

ГАЛАТЕА вишемедијско сценско дело

Ментор Денеш Дебреи (Döbrei Dénes), ред. проф. Академије уметности у Новом Саду

Потписани (име и презиме аутора): Константин Стефановић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског уметничког пројекта истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета уметности у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора уметности, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета уметности Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 7.03.2022.

Константин Стефановић