

Ивана Јанковић

СИНТЕЗИЈСКА УМЕТНОСТ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА

Апстракт: У овој студији разматрамо уметнички опус Владана Радовановића са становишта његове теорије *синтезијске уметности*. Најпре је сагледана је позиција Радовановића у контексту наше и светске уметности у другој половини 20. века. Његова концепција СИНТУМ-а противстављена је Вагнеровом Gesamtkunstwerk-у: размотрене су њихове сличности и разлике у циљу разјашњења теоријских контроверзи везаних за примену термина Gesamtkunstwerk на уметничке (и не-уметничке) појаве настале у 20. веку. Посебна пажња посвећена је односу Радовановићеве теоријске мисли и уметничке праксе кроз коју се реализовала. Најзад, анализирана су Радовановићева синтезијска остварења у светлу отелотворења поетике СИНТУМ-а.

Кључне речи: СИНТУМ, Gesamtkunstwerk, синестезија, синергија, модернизам, постмодернизам, медији, полимедиј, воковизуел.

Увод

Стваралаштво Владана Радовановића¹, које датира од почетка педесетих година 20. века, поставља пред теоретичаре уметности

¹ Владан Радовановић, рођен у Београду 05. 09. 1932. године, дипломирао је композицију на београдској Музичкој академији, у класи Миленка Живковића. Од 1957. до 1971. ради у Музичкој школи *Сјанковић* као професор теоријских предмета. Са још троје уметника основао је 1958. групу *Mediala*, а 1969. је један од уредника авангардног часописа *Рок*. Учествовао је у оснивању електронског студија Радио Београда, којим руководи од 1972. до 1999. године. Иницирао је настанак неформалне групе *YUMMbel* 1982. Године 1993. предлаже пројекат СИНТУМ и оснива отворену групу под истим именом. Радио је у експерименталним студијама у Варшави, Паризу, Утрехту и Будимпешти. Пише теоријске текстове о музици и новијим тенденцијама у уметности. Одржао је 15 самосталних изложби и перформанса, а учествовао је и на бројним колективним изложбама визуелне уметности, поезије и мејл-арта у земљи и иностранству. Воко визуелни радови су му уврштени у светске антологије, каталоге, плоче и касете. Композиције су му извођене на БЕМУС-у, Музичком бијеналу у Загребу, Међународној трибини композитора у Београду, у Западној Европи, САД, и три пута су представљале Југославију на фестивалима Друштва за савремену музику (СИМС). Добио је десет награда за музику, три за визуелне уметности и две за литературу. Објавио је седам публикација, једну мапу, шест партитура, две ЛП плоче, две касете и један компакт-диск.

вишеструке изазове. Током више од пола века досадашње уметничке каријере овај свестрани стваралац бавио се електроакустичком музиком, мешаном електроником, метамузиком, ликовном уметношћу, артифугалним пројектима, тактилном уметношћу, књижевношћу, записима снова, полимедијалним и воковизуелним пројектима, теоријом уметности. Централно место у његовој поезији заузима *синтезијска уметност*. На темељу синтезе уметности и фузије медија као основног принципа, Радовановић стреми померању граница уметности. Синтеза медијских линија не настаје као плод рационалне одлуке, нити је инспирисана радовима других уметника на подручју споја различитих уметности, већ, у свом праоблику, настаје у свести уметника као доживљај/представа која му се указује током сна или у тренуцима ослушкивања унутрашњег бића. Како наводи сам уметник: "У моме случају вишемедијско се није испољавало тек у реализацији или у спајању визуелног са звучним, кинестетским и другим, него већ у представама које су ме саме сналазиле (у предсну и сну). За све оно за шта не постоје медији и што лежи између чула и одговарајућих медија, употребљавао сам у почетку израз *средвишно* у ужем смислу. То искуство је представљало важан подстицај за својеврсно истраживање медијске фузије, за средишно у ширем смислу, појмовно блиско каснијем интермедијском. Из њега исходе записи и цртежи снова, артифугални пројекти, воковизуел, полимедиј и, на крају, синтезијска уметност." Бавећи се, с једне стране медијским фузијама, а, с друге, пројектима који излазе из домена уметности, Радовановић је дошао до границе појединих медија. Стремљење отеловљењу идеје средишњег (тј. *средвишно̄*) у ужем смислу, уметничке визије за чију реализацију не постоје одговарајући медији, односно која лежи у простору између појединачних чула и медија, Радовановића је инспирисало за креирање средишњег у ширем смислу, тј. синтезијски осмишљених уметничких пројеката и објеката.

У покушају да заснује класификацију уметности која би одговарала његовом схватању природе уметничких остварења, Радовановић је предложио основну поделу уметности на једномедијске и вишемедијске.² У једномедијске је сврстао чисту музику, поезију и сликарство, док се све остале уметности реализују кроз више медија. У оквиру вишемедијских издвајају се синтезијске уметности, у које сврстава и оне које су ка синтези кренуле захваљујући својствима свог медија (филм, телевизија, видео)³ и оне које синтези

² Владан Радовановић, *Воковизуел*, Београд, Нолит, 1987, стр. 240.

³ Начела синтезијске уметности могу се остварити у филму и видеу, а исто тако филм и видео могу бити саставнице синтезијског дела.

стреме на основу свесне одлуке ствараоца. У овој групи налазе се творевине које настају проширењем сложених, мешовитих облика, као што су театар, опера и балет, али су оствариле већу медијску интегрисаност: *миксѿмедиј* (нпр. хепенинг, флуksус), *мулѿимедиј* (опера, филм, енвиронмент, кинетички театар) и *инѿермедиј*.⁴ Радовановић наводи два могућа значења интермедија: један је, према Хигинсу (Higgins), медиј између медија; други је, према Гибу (Gibb) и Коупу (Cope) медијска форма у којој су сви медијски елементи једнаки и интегрисани.⁵ Радовановићу је ближе друго одређење, с тим што он за ове творевине користи термин *ѿолимедиј*. Око 1956. године Радовановић осмишљава, у главним цртама, концепт полимедија, који се развијао под окриљем његове опште уметничке поетике. Термин *ѿолимедиј* извео је на основу аналогије са полифонијом, јер је желео вишемедијску творевину у којој би медијске линије биле контрапунктски третиране, као комплементарне и међусобно зависне.

Радовановићево размишљање о синтези уметности у почетку се оваплоћивало у уметничку праксу која се, нажалост, услед недостатка одговарајућих средстава, медија, технологија, већином испољавала кроз пројекте полимедијских творевина, а не кроз сама остварења.⁶ Око 1957. Радовановић је почео да скицира теоријске поставке до којих је дошао уметничком праксом. Мада је од почетка разликовао своје активности једне од других на основу формалних и значењских одлика: записе и цртеже снова, реч-лик-звук (касније воковизуел), пројекте чињења, полимедиј – касније их је све, шире схваћене, објединио појмом синтезијске уметности.

Кованица СИНТУМ, по којој је названа неформална група окупљена 1993. године,⁷ може имати значења: "синтеза уметности", "синтезијска уметност", "синтезијски ум". Синтезијска уметност је, према Радовановићу, један од модела вишемедијске уметности. Она обухвата синхронијско, симултано спајање и стапање свих

⁴ Радовановић, *Воковизуел*, стр. 250–251. Ови термини добијали су различита, често контрадикторна значења код разних аутора; поред тога, њихово значење је временом модификовано. Тако се, на пример, данас термин *мулѿимедија* првенствено односи на нови дигитални носач. Видети: Николас Негропонт, *Биѿи диѿиѿалан*, Сѿо, Београд, 1999.

⁵ Радовановић, *Воковизуел*, стр. 253.

⁶ Већина тих пројеката (*Такѿизон-Покреѿ-Звук* и *Велики звучни ѿакѿизон* из 1957–58, *Траѿови*, 1969, *Полим 3*, 1971) до данас није реализована.

⁷ Идеју/пројекат СИНТУМ-а покренуо је Владан Радовановић у сарадњи са Костом Богдановићем, Драганом Мојовићем, Миланом Дамњановићем, Радо-славом Лазићем, Пепом Пашћан и Жарком Рошуљом.

медија, али и сукцесивно спајање и стапање појединих стилова или стилских одлика у интегралну уметност. Овим појмом Владан Радовановић је објединио све своје разноврсне уметничке творевине.

Разматрање опуса Владана Радовановића мора започети позиционирањем његовог опуса у контексту српске и европске уметности. Радовановићева авангардна поетика настаје у простору српске уметности друге половине 20. века, у којој доминирају умерено-модернистички проседеи. На уметничку сцену Радовановић је ступио средином педесетих година, у доба када соцреалистичка доктрина губи на снази, те се композиторима и другим ствараоцима отвара поље слободе за истраживање нових изражајних могућности. Мада се уобичајено сматра да је, попут већине наших стваралаца, Радовановић у свом композиторском творењу пошао од неокласицизма, као еталона умереног модернизма, композитор сматра да је његова отисна тачка ближа постекспресионизму. Након почетних остварења, Радовановић око 1954. године накратко скреће ка неокласицизму, али се у овом проседеу није дуго задржао.⁸ Такође, често се истиче да се Радовановић, скупа са још неким припадницима исте композиторске генерације (као што су Озгијан, Бергамо, Христић, Максимовић, Поповић), почетком шездесетих година усмерио ка истраживању авангардних звучних простора, принципијелно мотивисаних делатношћу представника "пољске школе" и Берђа Лигетија.⁹ Међутим, композитор наводи да у време када је изграђивао свој музички језик и када је осмислио технику хиперполифоније, уопште није био упознат са исто-

⁸ Радовановић термилошки разграничава неокласицизам као стил, који назива *полимусиком*, и *академски класицизам*, као проседе наметнут програмом студија композиције. Из разговора са Радовановићем, вођеним 08. 01. 2003. године.

⁹ Овакво мишљење прва је заступала Мирјана Веселиновић, а затим су то преузели и други аутори. Видети студије: Мирјана Веселиновић, *Стиваралачка присутност европске авангарде у нас*, Београд, Универзитет уметности, 1983; Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње – Поетика и стваралачтво Владана Радовановића*, Нови Сад, Матица српска, 1991; Мирјана Веселиновић-Хофман, *Фрагменти о музичкој постмодерни*, Нови Сад, Матица српска, 1997. Тијана Поповић-Млађеновић наводи: "У суштини, **стваралачка примена** најновијих тековина савремене европске музике, условљена њиховим преламањем кроз призму индивидуалног, аутентичног истраживања и решавања проблема аутономних законитости развоја музике, а у циљу очувања *дејствености оних бићних и израјних нужности, закона и правила – константних и иманентних својстава музичког језика*, јесте *differentia specifica* авангардних остварења београдске музичке средине седме деценије." Тијана Поповић-Млађеновић, *Differentia specifica* (1. део), Музички талас бр. 4-6, 1995, стр. 36.

временим сродним тенденцијама у Европи, те да је тек ретроактивно упознавао дела као што су *Μετασπασис* (из 1954) и *Πυθιο-ἵρακτῆα* (из 1957) Јаниса Ксенакиса (Iannis Xenakis), *Привиђења* (из 1959), *Ајмосфере* (из 1961) и *Реквијем* (из 1965) Ђерђа Лигетија (Gyorgy Ligeti) итд. По сопственом тврђењу, Радовановић је та дела први пут чуо тек после 1962. године, а већ је 1959. године, у композицији *Полифонија 9* и у радиофонском делу *Сфероон* (партитура написана 1961–1963, снимање и монтирање 1965–1966) реализовао концепт хиперполифоније. У овом делу хиперполифонија је остварена на начин који нема пандан у тадашњој европској продукцији. Више кластерских "плетеница" размештено је на растојањима и све се оне "распредају" напоре. Поред тога, Радовановић је, за разлику од осталих музичких стваралаца, истовремено остајао у музици и тежио излажењу ван ње, било њеним фузионисањем са другим уметностима, било бављењем другим врстама уметности, а све преламајући кроз своју визију средишњег у ужем и ширем смислу.

У друштвеном и уметничком окружењу у којем су настала Радовановићева остварења нису се уклапала у постојећи свет уметности, те су бивала маргинализована и слабо присутна у јавности. Међутим, као интроспективни, ауторефлексивни и уздржани уметник, Радовановић није настојао да агресивном кампањом својим делима обезбеди присуство у јавности, већ се још више изоловао, повлачио у своју уметност. Упркос непорецивом новаторском пориву, истраживачком елану, тежњи за трансцендирањем материјалности објекта, те развијеној аутопоезици, што су одлике високомодернистичког авангардног деловања, Радовановић није око себе створио мистичну ауру, нити је својим делима придао друштвено-трансформишућу улогу (што је био порив високомодернистичких аутора као што су Штокхаузен (Stockhausen) и Кејџ (Cage), већ је задржао тежњу за аутономијом уметности. И у том смислу Радовановић је изолована и јединствена фигура у нашој уметности: с једне стране, његова поетика излази изван авангарде локалног типа¹⁰ и чини га новатором у светским оквирима. С друге стране, пошто је његов опус, услед недостатка одговарајућег света уметности, али и уметничког властитог немања "естрадног елана" (што је сам признао), дуго остао мање-више непознат у нашим и европским оквирима, његова остварења из педесетих, шездесетих и седамдесетих тек се данас могу сагледати као визионарска. Његова новија дела, мада су значајније продрла у јавност, поново

¹⁰ Овај термин М. Веселиновић је промовисала у студији *Сиваралачка присујности европске авангарде у нас*.

се не уклапају у постојећи свет уметности, јер Радовановић не жели да своја остварења сврста у домен актуелних постмодернистичких поетика и теорија. Мада његова теорија и пракса синтезијске уметности имају многе формалне сродности са постмодернистичким остварењима,¹¹ од њих се разликују по одбацивању некохерентности дела, по инсистирању на ауторству, по тежњи да дело настаје из јединствене клице а не као продукт колажирања разноврних података. Тако се Радовановићев опус није уклопио ни у српску умерену модерну, ни у каснију постмодерну.¹² Радовановићева позиција избегавања да се подреди трендовима плод је његове свести да мора остати веран себи и свом унутрашњем творилачком пориву и уметничкој визији.

Још један теоријски проблем представља противстављање СИНТУМ-а другим историјским и актуелним манифестацијама тежње ка синтезијском уметничком делу. Посебно је провокативно теоријско разјашњење односа СИНТУМ-а према концепцији Gesamtkunstwerk-а, термина који је Рихард Вагнер (Richard Wagner) исковао за свој пројекат свеобухватног уметничког дела. Наиме, овај термин је учестало коришћен и за све касније манифестације тежње ка тоталности стварања, те је примењиван на разна уметничка (и неуметничка) дела (и недела). Међутим, уопште промишљајући терминолошка разграничења и класификације уметничких родова, Радовановић сматра да је његова концепција СИНТУМ-а сродна Gesamtkunstwerk-у, али да није из њега произашла нити је с њим идентична. А пошто је, како је указала Мирјана Веселиновић,¹³ Радовановић стваралац који је целокупан свој теоријски и уметнички опус повезао у конзистентну целину, те је немогуће одвојити његово стваралаштво од његових теоријских разматрања, упоредо ћемо сагледати однос његове писане речи о уметности према другим теоријским поставкама свеобухватног уметничког дела. У том циљу, најпре ћемо разјаснити контроверзе око примена појма/концепта Gesamtkunstwerk и указати којим се путем до њих дошло, а затим их противставити Радовановићевој теоријској и практичној поставци СИНТУМ-а. Најзад, анализираћемо Радовановићева синтезијска остварења са становишта отеловљења ове поетике.

¹¹ На пример, *Мало вечно језеро*, *Воковизуелни омажи*, *Вокалинсџира* и друга дела могла би, на основу својих формалних одлика, бити протумачена као постмодернистичка!

¹² О овоме сâм Владан Радовановић аутоиронијски говори у тексту *Инџервју у огледалу*, Нови Звук бр. 9, стр. 5–13.

¹³ Веселиновић, *Умјетносџи и изван ње*, стр. 7.

Вагнеров Gesamtkunstwerk. Еволуција њојма и његове примене

Контекстуализација СИНТУМ-а у односу на Gesamtkunstwerk неминовна је. Мада је тежња за синтезом одувек постојала, као што наводи и сам Радовановић, амбицију да створи тотално уметничко дело, које би објединило све уметности, први је експлицитно обелоданио и теоријски формулисао Рихард Вагнер. Својим музичким драмама он је настојао да оствари монументалну и претенциозну замисао креирања затвореног, целовитог и самодовољног уметничког универзума, у којем различите уметности не би спутавале једна другу, већ би се сјединиле и складно допуњавале. Тако осмишљена концепција Gesamtkunstwerk-а захтевала је уметника који би био у стању да се успешно бави свим уметничким дисциплинама које ова замисао подразумева и интегрише.

Након Вагнерове формулације, термин Gesamtkunstwerk почео се примењивати и на друге историјске и актуелне уметничке пројекте који су, дословно или посредно, садржали захтев за спајањем и прожимањем средстава уметничког изражавања. Вагнерова концепција утицала је на различите мултимедијалне, интердисциплинарне и утопијске пројекте уметника из разних домена: сликара, вајара, архитеката, глумаца, плесача итд. Такође, ова концепција имала је утицаја и на филозофе, осниваче религиозних и мистичних покрета, различите друштвене посленике итд. Идеја Gesamtkunstwerk-а еволуирала је на различитим нивоима, а упоредо са тим гранала се и мрежа теоријских приступа. Стога морамо успоставити критеријуме за дефинисање Gesamtkunstwerk-а након Вагнера, јер се овај термин и даље користи за готово све манифестације тежње ка синтези уметности, чак и када се у великој мери удаљавају од изворне Вагнерове замисли.

У корену тежње за синтезом уметности налази се сан уметника о изгубљеној целини. Развијајући се из магијских, ритуалних пракси, које су временом изгубиле своју функцију, првобитна уметност била је синкретична, тј. подразумевала је спој свирања, певања, плеса, говора и гестова.¹⁴ Различите уметности временом су се осамосталиле, формирале се као институције и избориле аутономност. Истовремено, оне су се удаљиле једна од друге, стекле специјализоване ствараоце, извођаче, публику, теоретичаре, развиле сопствена изражајна средства, сопствени свет уметности.

¹⁴ У то време уметност није била разликована од реалног живота, није постојала као издвојена и институционализована пракса, а самим тим ни уметник није био свестан да је уметник!

Но, сећање на изгубљено јединство и сан о магичном, узвишеном уметничком делу остали су сачувани, а са њима и тежња уметника да се врате у стадијум пре расцепа и васкрсну јединство. Због тога је, у ери утемељења уметничких институција, свака тежња за свеобухватним делом задржала понешто од првобитне магијске харизме, а сваки творац *Gesamtkunstwerk*-а желео је да његово дело изазове узвишена, мистична осећања. Зато прве манифестације свеобухватног уметничког дела препознајемо у здањима која немају примарно уметничку, већ сакралну функцију: Харалд Земан (Szeeman) истиче да су претече *Gesamtkunstwerk*-а споменици и гробнице, пирамиде, грчки театар, катедрале, замкови, паркови и вртови;¹⁵ Адријан Хенри (Adrian Henri)¹⁶ овоме додаје примитивну уметност, средњовековне и ренесансне процесije и уличне параде, а Мишко Шуваковић¹⁷ западне и источне езотеричне традиције, немачки романтизам, хришћанске утопијске визије итд. Поред тога, Шуваковић наводи да и дискурси о *Gesamtkunstwerk*-у носе егзотични призвук, непознатљивост, сећање и тражење изгубљеног јединства, порекла, целовитости. Овом термину одговарају замисли Апсолута који не може бити досегнут, али којем се може тежити и који постаје инспирација метафоре, алегорије или певања, носећи атмосферу егзотичног, недокучивог. Међутим, сматрамо је настанак замисли свеобухватног уметничког дела заправо производ дејства друштвено-политичких, идеолошких, филозофских и уметничких чинилаца, који су се стекли у тренутку када је диференцијација и специјализација уметности и уметника досегла врхунац и тиме призвала затомљено сећање на првобитно јединство уметности.¹⁸

Два су разлога због којих су се у 19. веку стекли услови да Вагнер осмисли концепцију *Gesamtkunstwerk*-а. Први је "идеолошки" –

¹⁵ Harald Szeeman, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk (Склоност ка свеобухватном уметничком делу)*, текст из каталога за изложбу приређену 1980. године (превод: Студентски културни центар, брошура, 1983).

¹⁶ Adrian Henri, *Environments and Happenings*, London, Thames and Hudson, 1974, стр. 7–12.

¹⁷ Мишко Шуваковић, *Свознајни значај и функције "Gesamtkunstwerk-a" и "Pas-Tout-a" у уметности двadesетог века*, Лица бр. 7, 1989, стр. 5.

¹⁸ Наше схватање термина/концепта *Gesamtkunstwerk*-а изложили смо у следећим радовима: Ивана Јанковић, *Прилоз теорији свеобухватног уметничког дела*, I део магистарског рада, Београд, 2000, рукопис; *Gesamtkunstwerk Албана Берга*, Опера од обреда до уметничке форме, Београд, ФМУ, 2001; *Од своја уметности ка синџези медија – Срећна рука Арнолда Шенберга и Жути звук Василија Кандинског*, рад са симпозијума Музика и медији, Београд, 2002. Овде ћемо изнети неке сажете поставке.

доминација системског учења и схватања света немачке идеалистичке филозофије, као и романтичарска потреба за креирањем нове онтологије. Други је "еснафски" – криза опере, која се могла превазићи путем реформе. Термин криза не односи се на друштвену позицију опере, која је у том тренутку била на врхунцу популарности, већ на њену условљеност конвенцијама које су се тицале свих компоненти оперског дела. Вагнер је осетио неопходност измене бројних клишеа. Из споја визије апсолутног Духа и "презира" према опери прве половине 19. века, рођена је замисао *Gesamtkunstwerk*-а.¹⁹ Такође, може се рећи да је Вагнеров *Gesamtkunstwerk* последица, с једне стране, романтичарске тежње за повратком у онтолошко и, с друге, потребе за преузимањем божанске креаторске функције и стварањем новог универзума/система.²⁰ Наиме, духовна клима на почетку 19. века донела је двоструку утопију: тежњу за повратком у "стара добра времена" (архајски утопизам), као и визију "светле будућности" (трансцендентни утопизам), која је отеловљена у револуцији из 1789, а затим и у револуцијама у целој Европи током 1848–50. године. Оба типа утопије карактерисала су готово све даље етапе развоја европске уметности и друштва у целини – све до слома мегакултуре модерне. Такође, све ове тежње настале су као производ свих историјских, социјалних, културних, филозофских и уметничких превирања у освит модерног доба, а Вагнеру је припала улога да ове тенденције обједини, синтетише, заокружи и потврди.

На Вагнера су, непосредно или посредно, утицали и ствараоци потекли из различитих дисциплина који су деловали на прелазу из 18. у 19. век и осетили потребу за превазилажењем граница уметности, за синестезијским²¹ доживљајима, за налажењем изгубљеног

¹⁹ Овакво становиште детаљно смо објаснили у поменутиим студијама.

²⁰ Дубравка Ораић Толић у студији *Парадигме 20. стољећа – Авангарда и њој* *постмодерна*, Загреб, Завод за знаност о књижевности Филозофскога факултета, 1996, стр. 14–16, износи мишљење да је романтичарска утопија настала као плод тежње за повратком у онтолошко стање након гносеолошког искуства. Ауторка сматра да је утопијско мишљење одлика кризне свести и подвести, кризних и рубних цивилизацијских стања, а његов први цивилизацијски продукт је религија. По њој, основни европски утопијски пројекат је Библијски рај, са парадигматским моделима: земаљским рајем (архајски утопизам) и небеским рајем (трансцендентни утопизам). Стога се у преломној епохи европске цивилизације, у тренутку успостављања грађанског друштва, појавила утопија, као константа скоро свих уметничких и друштвених превирања у 19. веку, а најпотпуније отеловљена у новом синкретичном жанру, *Gesamtkunstwerk*-у.

²¹ Синестезија је способност једног надраженог чула да осети надражај другог чула, на пример да се види боја када се чују тонови музике или да се

јединства те су антиципирани концепцију свеобухватног уметничког дела. Немачки романтичарски песници – Гете (Goethe), Новалис (Novalis), Ајхендорф (Eichendorf), Мерике (Mörke), Шлегел (Schlegel) и други – ослушкивали су "поезију ноћи", маштали о савршеном споју музике и речи, видели боје у својим стиховима. Сликари Рунге (Phillip Otto Runge), Фридрих (Caspar David Friedrich) и Шифтер (Adalbert Schifter)²² имали су визије уметничких дела у којима би боје деловале на гледаоца као музика. Фридрих је желео да поставке његових пејзажа прати музика; Рунге је замишљао своје слике гигантских размера праћене музиком, као апстрактну и фантастичну сликарско-музичку поему са хоровима која би се изводила у посебно изграђеној сакралној грађевини.²³ Поред тога, Радовановић указује да је у време Sturm und Drang-а музика, због своје беспредметности, била узор за позориште.²⁴ Наведени примери указују на постојање међусобног утицаја и дејства једне уметности на другу, што је омогућило њихово потоње сједињавање. Посебну, директну линију утицаја представља опера прве половине 19. века: традиција на коју се Вагнер надовезује, али је и радикално трансформише.

Покушај креирања свеобухватног уметничког дела започео је од опере, јер је ова уметничка форма од самог настанка²⁵ сјединила музику, драму, поезију, плес и елементе сценске поставке – режију, сценографију, декор, мизансцен итд. Међутим, овој хетерогеној творевини, у којој се подразумевала одређена диспропорција у учешћу ових дисциплина (уграђена у основу конвенција оперског жанра), Вагнер је придао другачију идеолошку позадину. Трагајући за прапочетком, јединством, идеалном синтезом, Вагнер

додиром предмета који се не види створи његова визуелна представа. Видети: Шуваковић, *Појмовник модерне и постмодерне уметности и теорије после 1950*, Београд–Нови Сад, 1999, САНУ–Прометеј, стр. 307–308.

²² Детаљније о стваралаштву ових уметника и њиховом утицају на Вагнера у студијама објављеним у часопису Трећи програм, пролеће 1983: Дитер Борхмајер, *Свети умируће светлосићи*, стр. 427–457; Карл Далхаус, *О завршењу "Сумрака богова"*, стр. 457–478; Гинтер Меткен, *Нова ера слика*, стр. 478–494; Геста Нојвирт, *Парсифал и музички јуџендсићл*, стр. 494–512. Такође видети: Херберт Бринкман, *Кандински и Шенберџ – духовно сродство између сликара и музичара*, Музички талас бр. 3–4, 1996, стр. 56–60; затим Szeeman, нав. дело, итд.

²³ Видети у: Меткен, нав. дело, стр. 487 и Бринкман, нав. дело, стр. 56.

²⁴ Видети у: Радовановић, *Воковизуел*, стр. 234.

²⁵ Моменат који се уобичајено узима за датум рођења опере је извођење опере *Дафне* Јакопа Перија (Јассоро Ретти) 1594. године у Фиренци. Покушај рестаурације грчке трагедије резултирао је утемељењем новог жанра.

се окренуо традицији: митском, магијском, ритуалном, обредном. Замишљајући утисак који свеобухватно уметничко дело мора да остави на примаоца, он се позивао на првобитну сакралну функцију: уметност је видео као религију, позориште као храм.²⁶ Остварујући замисао о изградњи театра у који ће се долазити као на ходочашће, Вагнер је поставио уметничко дело на пиједестал, створио од њега предмет обожавања, а од самог чина извођења ритуал.²⁷

Своје тежње Вагнер је теоријски уобличио у тексту *Уметничко дело будућности* и у капиталној студији *Опера и драма*²⁸ из 1850–51. године, у којој даје "упутство" за реализацију оперског дела које ће све уметничке дисциплине повезати и ујединити у сврху остварења потпуне експресивности. Формални елементи реформе опере (измена структуре либрета и њиховог садржаја, драмско преосмишљавање музичког тока увођењем система лајтмотива, повећан значај оркестра, прокомпонована форма, нов вокални стил, сценски реализам) били су условљени тежњом да музички, драмски (тј. текстуални) и сценски слој дела буду у служби један другог. Из наведених елемената реформе произашло је *ново ѿозоришће*, и то не само у смислу изградње *Festspielhaus*-а у Бајројту, већ и у пренесеном смислу заснивања нове оперске естетике. Практично, сваки сегмент Вагнерове опере је дискурзиван. Такође, сваки (формални) слој Вагнерове реформе условљен је изменама на свим осталим нивоима оперског дела, а све измене настају симултано, у контексту Вагнерове тежње да продуби узрочно-последичну спрегу музичког, драмског и сценског сегмента опере. Може се рећи да Вагнер ствара нови свет, уметност као религију, филозофију, идеју, трудећи се да усаврши реалистичке црте израза у свим компонентама оперског дела, да би слика новог

²⁶ Како је уочио Стравински, Вагнерова концепција подразумевала је постављање уметничког дела на ниво светог и симболичног ритуала од ког се састоји божја служба. Према: Бранислава Мијатовић, *Gesamtkunstwerk Игора Стравинског*, Нови Звук бр. 1, 1993, стр. 148. Исто је приметио Адорно: "Опера је грађанска форма која у демагогизованом свету настоји да очува магијски елемент уметности". Теодор Адорно, *Грађанска опера*, Музички талас бр. 1–2, 1997, стр. 54–58.

²⁷ Врхунац настојања ка отелотворењу уметности као храма представљају Вагнерове последње музичке драме, *Тејралозија* и *Парсифал*, не само због својих сижеа, већ и због чињенице да су доживеле премијеру у ново отвореном *Festspielhaus*-у у Бајројту. *Парсифал* је, по Вагнеровој замисли, био намењен искључиво за извођење у овом позоришту, а њему у "ходочашће" ишли су Дебиси, Стравински и други уметници.

²⁸ Користили смо издање Richard Wagner, *Opera and Drama* (vol. I & II), London, W. M. Reeves, s. a.

света била што уверљивија! Поред ових, формалних елемената, Вагнерова музичка драма мења целокупну улогу и статус опере и оперског композитора у друштву.²⁹

Вагнерова тежња ка свеобухватности манифестовала се на свим, хијерархијски различитим нивоима његовог живота и стваралаштва. Међутим, бројни аутори сматрају да његова концепција није ни остварена, ни остварљива, те да суштину Gesamtkunstwerk-a не треба тражити само у формалним слојевима дела, већ и у визији уметника и идеологији која стоји иза његовог дела.³⁰ Теза о немогућој реализацији Gesamtkunstwerk-a није задовољавајућа, али је значајна за дискусију о еволуцији ове замисли. Наиме, идеја Gesamtkunstwerk-a утицала је на модернистичке пројекте стваралаца потеклих из разних уметничких дисциплина. Међутим, након Вагнера издвајају се две струје рецепције Gesamtkunstwerk-a, које су извориште имале у различитим слојевима ове концепције.

Прва од њих надовезује се на формални аспект Gesamtkunstwerk-a, тј. на пројекат обједињавања уметности, док друга линија разрађује идеолошко залеђе Вагнерове замисли, његов архајски и трансцендентни утопизам: визију креирања новог универзума, схватање свеобухватног уметничког дела као средства друштвеног и духовног преображаја, као споја естетског и егзистенцијалног, потраге за долажењем до Целине која, међутим, не мора бити реализована као спој (тј. синтеза) уметности, већ је пренесена на концептуални ниво. У складу са тим разликујемо два доминантна вида теоријског поимања ове замисли. Први од њих везује се за формални аспект Вагнеровог Gesamtkunstwerk-a, жељени спој уметничких дисциплина, а други за идеолошко, утопијско залеђе Gesamtkunstwerk-a, тежњу за досезањем целине, за повезивањем уметности са идеолошким, етичким, теоријским, духовним итд. оквирима и традицијама. То имплицира неостваривост пројекта и његово третирање као утопијског идеала или склоности. Мада се у конкретним уметничким остварењима ова подела не може увек експлицитно видети, дистинкција је од суштинског значаја за установљавање критеријума за повезивање појединих поетика са концептом Gesamtkunstwerk-a, јер подразумева и различитост у схватању појма стварања и вредновања уметничког дела.³¹ На пример,

²⁹ Наиме, Вагнера сматрамо првим модерним уметником у историји музике и претечом авангардних покрета у 20. веку. О овоме смо писали у студији *Прилоз теорији свеобухватног уметничког дела*.

³⁰ Овакво виђење заступају Земан, Шуваковић, Гројс итд.

³¹ Видети: Шуваковић, *Појмовник...*, стр. 316–317, Земан, нав. дело, Александар Флакер, *Руска авангарда*, Загреб, Либер–Глобус, s. a; *Совјетски*

Земан, Шуваковић, Гројс, Флакер и други аутори истичу да је једна од суштинских одлика замисли *Gesamtkunstwerk*-а њен утопијски карактер,³² те указују на то да *Gesamtkunstwerk* не мора да буде уметничко дело, већ склоност ка делу, антиципација, пројекат, идеал.³³

За разлику од ових схватања, потеклих из области теорије књижевности или ликовних уметности, у музици је рецепција *Gesamtkunstwerk*-а и његове еволуције нешто другачија. Наиме, док су сликари, песници, драмски писци итд. од Вагнера преузимали визију уметности као храма, затим потрагу за целином, жељу за синестетичким доживљајима, композитори су углавном посезали за формалним елементима реформе опере, као што су нова форма, прокомпоновани музички ток, примена система лајтмотива, значајна улога оркестра, хармонске новине итд., као и за узрочно-последичним спојем уметности као примарном формалном одликом *Gesamtkunstwerk*-а. У складу с тим, наслеђе Вагнерове замисли приписивано је и сценским остварењима композитора који су, у својим поетичким списима и разговорима са савременицима, декларативно устајали против Вагнера – као што су Клод Дебиси (Claude Debussy), Игор Стравински, Ерик Сати (Erik Satie) итд.

масовни Gesamtkunstwerk, Лица бр. 7, 1989, стр. 10–12; Boris Groys, *The Total Art of Stalinism* (у немачком оригиналу *Gesamtkunstwerk Stalin*), Princeton, Princeton University Press, 1992. Поменути аутори замисао *Gesamtkunstwerk*-а сматрају за идеал који је немогуће достићи или за склоност која се открива у намери ствараоца, односно на концептуалном нивоу.

³² Шуваковић даје оквир за разумевање употребе термина одн. концепта *Gesamtkunstwerk*-а у 20. веку. Овим термином називају се: 1) уметничка дела настала на повезивању различитих медија, поступака, облика изражавања; 2) облици понашања и деловања уметника у којима се он служи различитим медијима, материјалима, уметностима, животним ставовима, идеолошким позицијама итд.; 3) дискурзивни оквир који уметничко дело оријентише ка извесним идеолошким, етичким, теоријским, духовним итд. оквирима и традицијама; уметничко дело прекорачује границе уметности у синтези уметности и других система. Често је овај тип *Gesamtkunstwerk*-а препознатљив једино преко дискурзивних указивања уметника. Шуваковић, *Спознајни значај*, стр. 8, нап. 11.

³³ Ове манифестације припадају Шуваковићевом трећем типу *Gesamtkunstwerk*-а. Такође, подразумевају да су уметник који тежи *Gesamtkunstwerk*-у и теоретичар који његову склоност препознаје упознати с историјатом тежње ка свеукупности. За овај тип *Gesamtkunstwerk*-а није битно да ли је уметник остварио спој уметности – битан је концептуални ниво, где уметник објашњава своју склоност ка целини, као и дејство које дело треба да оствари: магијско-ритуално (архајски утопизам) или друштвено-трансформишуће (трансцендентни утопизам).

На основу увида у литературу о Gesamtkunstwerk-у може се успоставити разлика између два супротна теоријска приступа овој теми, условљена разликовањем два типа обраћања уметника Вагнеровој замисли. Прва линија прати конкретну потребу за синтезом уметности или медија и концентрише се првенствено на свет уметности, а друга утопијску визију креирања новог универзума или повезивања уметности са другим системима и фокусира се на идеолошку залеђину пројекта. Први тип Gesamtkunstwerk-a концентрише се на медије, који су средства техничке реализације споја; у другом типу апстрактна уметникова идеја уопште не мора бити остварена у виду синтезе медија, већ се може реализовати у оквиру само једног од њих. Први тип подразумева вредновање реализације дела, а други вредновање концепта који стоји иза реализације. Критеријум за идентификовање првог типа Gesamtkunstwerk-a је синтетичност уметникове замисли, која не мора нужно подразумевати утопијску визију;³⁴ други тип одређује се управо на основу потребе уметника за креирањем нове или проналажењем изгубљене старе онтологије.³⁵ У складу са тим, као Gesamtkunstwerk могу бити препозната тако различита дела као што су *Велики звучни ѿакѿизон* Владана Радовановића (вишемедијско остварење изграђено логиком полифоне синтезе медија³⁶ – дело које је свеобухватно по свом синтезијском карактеру), и *4'33''* Џона Кејца ("музичко" дело чији садржај чине сва дешавања у датом простору, где ништа није унапред одређено и "уодношено" – дело које је свеобухватно по свом тотализујућем³⁷ карактеру!) Даље, дело које припада првом типу Gesamtkunstwerk-a сâмим својим постојањем показује уметникову синтезијску намеру, док евентуална

³⁴ На тај начин су и дела уметника који су протестовали против Вагнерове грандиозне, утопијске концепције могла бити сматрана за Gesamtkunstwerk!

³⁵ Видети у: Шуваковић, *Сѿознајни значај...*, стр. 4, у којим поетикама овај аутор препознаје склоност ка свеобухватном уметничком делу.

³⁶ Видети у: Веселиновић, *Уметѿносѿ и изван ѿе...*, стр. 106.

³⁷ О тотализујућем карактеру стваралачког чина у америчкој експерименталној музици видети: Ивана Јанковић, *Karlheinz Stockhausen – Aus den sieben Tagen*, рукопис, Београд, 1998, стр. 3–5. Шуваковић сматра да је извор оваквог поимања стварања Дишанов ready made и наводи: "...Ако Дишан може да прогласи држач за сушење флаша уметничким делом, онда можемо прогласити уметничким делом и продавницу у којој је купљен, односно град у коме се налази продавница, област у којој се налази град и тако даље, све до пла нете, космоса... И зар то није Џон Кејц учинио својим делом *4'33''* и самим својим животом, зар то није оно о чему су маштали велики романтичари?" Шуваковић, *Изузеѿносѿ и саѿосѿѿојање – Gesamtkunstwerk, инѿтерѿексѿѿуално и ѿѿѿам разлике*, *Изузетност и сапостојање* (зборник), Београд, ФМУ, 1997, стр. 32–33.

поетика уметника ту намеру само објашњава; дело које припада другом типу можемо схватити као *Gesamtkunstwerk* искључиво на основу поетике уметника, које сведочи о његовој потреби и потрази за целином – из самог дела замисао свеобухватности не може се ишчитати! Концепт стварања везан за први тип *Gesamtkunstwerk*-а подразумева стварање као специфично уметничко, а концепт везан за други тип сваку врсту уметничког или вануметничког утопијског стварања, те се може везати за разне духовне покрете, политичке режиме и сл.³⁸ Најзад, може се рећи да је први тип *Gesamtkunstwerk*-а остварљив захваљујући развоју технологије, посебно електронских медија. Други тип имплицира неостварљивост жељене трансформације света, а аутори који су се бавили овим проблемом сматрају да је *Gesamtkunstwerk* био најближи реализацији у тоталитарним друштвено-политичким системима, који су спроводили ригорозну контролу над целокупном уметничком продукцијом и чији су креатори сами себе сматрали за уметнике који стварају нови и бољи свет!³⁹ У складу са тим, у данашње време као манифестације склоности ка *Gesamtkunstwerk*-у могу бити препознати: компјутерски генерисани свет виртуелне реалности, Нови светски поредак, продор човека у космичка пространства, као и генетски инжењеринг који, након недавног дешифровања људског генетичког кода, може омогућити научнику-уметнику да реализује ултимативни чин божанског стварања, те да према свом или туђем, одабраном или наметнутом лику креира човека. Јер, све су то утопије о стварању новог, бољег и лепшег света.

Однос СИНТУМ-а према Gesamtkunstwerk-у

Након разматрања теоријских контроверзи око приступа *Gesamtkunstwerk*-у можемо успоставити однос Радовановићевог СИНТУМ-а према *Gesamtkunstwerk*-у у три смисла: формалном, идејно-концепцијском и социјалном. Најпре, констатујемо да је опус Владана Радовановића и по теоријској поставци и по делима која из ње происходе условно сродан првом типу *Gesamtkunstwerk*-а. Условно, због тога што уметник истиче да на почетку каријере, када се

³⁸ По Земану, ствараоци у чијим је делима или списима могуће препознати склоност ка *Gesamtkunstwerk*-у јесу, између осталих, и оснивачи верских и друштвених организација – теозофског и антропозофског покрета, Црвеног крста итд. Гројс, Флакер и Ораић Толић наводе да су два тоталитарна друштвено-политичка режима – стаљинизам и фашизам – били замишљени као *Gesamtkunstwerk*!

³⁹ Видети нпр. Гројс, нав. дело; Ораић Толић, нав. дело; Флакер, *Руска авангарда; Совјетски масовни Gesamtkunstwerk*, стр. 10–12.

тек упустио у вишемедијска трагања, није познавао друга вишемедијска остварења, нити се угледао на туђе поетике, већ га је искључиво доживљај сневана потакнуо на деловање у области синтезијске уметности. Блискост првом типу *Gesamtkunstwerk*-а уочава се у томе што Радовановић највећи број својих творевина заснива на прожимању и комбиновању различитих уметности одн. медија (ову дистинкцију објаснићемо касније), те се у формалном смислу наслања на историјске синтезијске пројекте. Међутим, и за нека његова мономедијска остварења може се рећи да у позадини имају идеју средишњег у ужем смислу, те се могу тумачити у склопу његове синтезијске поетике.

На подручју међуодноса формалних одлика дела и њихове идејне базе Радовановић сагледава Вагнеров пројекат на оригиналан начин. Наиме, у оквиру своје класификације уметности, он у вишемедијске уметности сврстава сва дела која су рађена са циљем обједињавања и стапања медија, а према одређеном моделу, те сматра да је *Gesamtkunstwerk* вишемедијско остварење рађено по моделу опере. Радовановић се базично не слаже са тезом да је свеобухватно уметничко дело неостварљиви утопијски пројекат. Он сматра да је Вагнер реализовао своју замисао, а да су му каснији тумачи његових дела приписали другачије тежње.⁴⁰ Уколико прихватимо уобичајено виђење да је Вагнер, осмишљавајући концепт *Gesamtkunstwerk*-а, имао у виду пројекат сродан много каснијем интермедију (односно полимедију), морамо констатовати да га није остварио. Међутим, према Радовановићу, Вагнеров пројекат није осмишљен као интермедиј, већ као вишемедијско остварење моделовано према опери⁴¹. Стога, по њему, термин *Gesamtkunstwerk* треба користити искључиво за аналогно грађена остварења потоњих уметника, а нипошто за све творевине које теже интермедијалности. Радовановић посебно истиче да се овај термин не сме користити за вануметничка остварења. Наиме, мада смо указали на то да је термин *Gesamtkunstwerk* примењиван и на друштвена уређења, филозофске и мистичке покрете итд., Радовановић прецизно разграничава стварање у уметности (које назива творењем) и стварање уопште, те не допушта њихово поистовећивање и подвођење под исте термине.

⁴⁰ Из разговора са Радовановићем вођеним 25. октобра 2002.

⁴¹ Наиме, у оквиру своје поделе уметности Радовановић класификује стапање медија у оквиру вишемедијских уметности (што је лабавији однос од синтезе) те сматра да постоје разни модели: оперски, балетски, Скрјабинов, Баухаусов модел итд. И свој СИНТУМ види као један од модела, али у којем се тежи већем стапању медијских линија.

У погледу друштвене улоге уметничког дела дистинктивна одлика опуса Владана Радовановића је ауторефлексивност и аутономност уметничког чина. Наиме, он својој уметности није придао друштвено-ангажовано дејство; није веровао да је остварљива трансформација постојећег света путем уметности, нити да је резултат евентуалне трансформације могуће предвидети и контролисати, те се определио да гради самодовољни свет уметности. По томе је специфичан авангардиста у нашој средини, а и шире. Ипак, на основу уплива платонистичких идеја и космичке визије споја са универзумом путем уметничког деловања његовом опусу може се приписати склоност ка трансцендентном утопизму. Међутим, Радовановић се не слаже са повезивањем свог опуса са утопијом, јер сматра да је (скоро) сва своја дела остварио онако како је желео!

Као што смо указали приликом анализе Вагнерове поставке свеобухватног дела, његова концепција била је производ нагомилавања друштвених, политичких и културних околности у одређеном временском тренутку, те је носила одговарајуће конотације. Опус Владана Радовановића настаје у другачијем контексту, у реалсоцијалистичком окружењу титоистичке СФРЈ, у којем је јавно прокламовано остварење визије идеалног друштва, те је негирана потреба за утопијом. Последишно, маргинализоване су поетике које су садржале политички, метафизички, спиритуални или други ангажовани набој, јер се нису уклапале у постојећу идеологију. Уместо тога, доминирале су умереномодернистичке поетике, које су показивале формалне одлике савремене уметности, али нису поседовале модернистичку идеолошку базу. У том смислу Радовановићева високомодернистичка поетика, окарактерисана тежњом за стварањем нечег из ничег, за спојем ониричког и реалног света, за продирањем у просторе за које не постоје медији и адекватни чулни рецептори, за космичко-сакралним звуком, за налажењем јединствене клице из које све настаје, за оличењем себе путем чињења нечег што нико пре њега није чинио, остала је изолована, највећим делом неприсутна у јавности и, самим тим, мање утицајна на остатак савремене уметничке продукције. Загледан, с једне стране, у космичка пространства, у онострани свет, а, с друге, у дубине сопственог бића, Радовановић је постепено развијао и дограђивао и свој уметнички опус и теоријску мисао која му је претходила, допуњавала га и објашњавала. Обједињујући све своје, раније раздвојене уметничке радове у концепт СИНТУМ-а, Радовановић је препознао и обелоданио јединство у разноликости свог стваралаштва.

Теоријска појсавка СИНТУМ-а

Као основну претпоставку деловања вишемедијских уметности Радовановић наводи околност да се специјализовању посебних чула, медија, знања и доживљаја супротставља холистичка природа човекове свести и тежња ка интегралности, те да и сами облици људске свести – предсан, сан, синестезија – представљају узоре синтетијског организовања на основу сродних својстава. Међутим, уметник сматра да опажање испољава скоковит линеаризам: са визуелног збивања прелази се на звучно или кинестетско, па поново на визуелно или звучно и тако даље; отуда симултаност опажања још мора да се развија.⁴²

Радовановић синтезу уметности поима у стилском и медијском виду. По њему, стилска синтеза огледа се у стапању различитих стилова и култура: сваки нови стил уметности представља опозицију према претходном, али и синтезу неких његових тековина. Медијска синтеза се, после свог протосинтезијског присуства у обреду, наговестила у проширењу појединачних и дословно испољила у синкретичким облицима уметности.⁴³ Радовановић такође указује да се синтеза дословно испољава и у старијим синкретичким облицима с медијским доминантама (позориште, опера, балет) и

⁴² Владан Радовановић, *СИНТУМ*, Књижевна реч 25. 10. 1993, стр. 19.

⁴³ Као претече СИНТУМ-а Радовановић наводи бројне поетике. По њему, проширења у књижевности одвијају се у два смера: из писане поезије рађа се уобличени стих и, даље, кретањем "између поезије и сликарства", визуелна поезија, а из говорених текстова (глосолалије, мантре) музикализацијом и десемантизацијом настаје звучна поезија. Даље наводи: "И ствараоци у другим једномедијским уметностима доприносе њиховом проширењу. У музици: Скрјабин поред звучних промена у партитури местимично назначавача и светлосне, Кејц проширује музику у музички театар, Ла Монте Јанг заснивача театар вечне музике. У сликарству: Полок проширује слику гестуелним, Раушенберг излази у трећу димензију и фактичку предметност. У скулптури: Дишан, Калдер, Олденбург и Сегал уносе покрет. На филму: Коен и Ван дер Бек уводе слајд-пројекције и живе извођаче, Витмен на извођаче пројектује филм. У театру: Мејерхољд и Пискатор употребљавају филм и сва техничка средства, Арто ритуализује спектакл и приближава глумце и публику, Гротовски проширује позорницу, театар мешаних средстава сједињује писца и редитеља у тоталног аутора, делитераризује текст и ангажује непрофесионалне глумце. Седамдесетих су година код нас устоличени проширени медији, чији су појам и термин изведени из проширене синеме и тоталне уметности. Према Зечевићу и Томићевој, проширени медиј је 'прелазни облик проширене уметности, који извире из проширене комуникације и подразумева проширену свест', представља 'ширење уметничких језика и могућности изражавања у уметностима, отворено према другим областима уметничког и духовног истраживања и усмерено према тоталној уметности'". Видети: исто. Овим примерима можемо додати и примере изнете у претходном поглављу.

новијим (Мерц, филм, видео, микст-медиј, чист и сценски хепенинг, перформанс, кинетички енвиронмент и проширена синема).⁴⁴

По Радовановићу, вишемедијске форме се разликују по врсти значења, степену узајамне зависности медијских линија, њиховој детерминисаности и интегрисаности. У старијем, синкретичком виду се интегрисање традиционалних уметничких родова, спајање уметности пре него медија – сликарства, скулптуре, музике, поезије, игре – збивало у позоришту, опери, балету и филму. У таквим комбинацијама уметности се не стапају, једна уметност све време доминира: у опери – музика, у позоришту – књижевност, у филму – слика. У новијим синкретизмима и вишемедијским тенденцијама од педесетих година комбинују се, пре него целовите уметности, медији – нови материјали, светлост, покрет, звук – али они не зависе један од другог по значењу (мултимедиј) или су им елементи лабаво и неконтролисано помешани и непотпуно интегрисани (микстмедиј).⁴⁵ Зато се Радовановић пита да ли је могућна синтеза уметности или само медија. Он наводи: "Ако медиј одређују спрега врсте чула с врстом материјала, особени технолошки поступци и 'знаци' са потенцијалним деловањем и значењем, онда он може учествовати у синтези. А ако се циља баш на синтезу уметности, треба узети у обзир да појам сваке уметности (сем у случају отворене форме и индетерминизма) садржи и оствареност, што значи завршеност која искључује темељите преинаке у циљу прилагођавања творевини друге уметности, због чега и јесте тешко остварења различитих уметности задовољавајуће стопити у надређену вишемедијску целину. Наравно, и то се чини, али исход је пука напоредност а не синтеза. У драмској, филмској и олакој телевизијској медијској комбинаторици, на једну дату линију, која је завршена, 'полажу' се и прилагођавају све друге, чиме настају слабе синтезе с јаком доминантном уметношћу. Да се, дакле, приближи интегралној синтези уметности као циљу, треба почети од синтезе медија која на том нивоу отвара могућност стапања наградњи непосредно у вишемедијску целину, а не прво у једномедијску. Гледа ли се само исход, није сасвим погрешно говорити о

⁴⁴ Радовановић подсећа на то да "Вебер још 1823. пише о здруживању и стапању сродних уметности, а Вагнер се залаже за *Gesamtkunstwerk*. Мондријан размишља о уједињењу сродних уметности: архитектуре, скулптуре и сликарства; Швитерс, из немачке даде, планира композитно дело уметности Мерц; Мохој-Нађ, из Баухауса, предвиђа да његов театар тоталитета буде синтеза облика, покрета, звука, светлости и мириса; Гропијус замишља тотални театар; Капроу жели да у хепенинг укључи светлост, звук, покрет, мирис и додир." Исто.

⁴⁵ Исто.

синтези уметности, обазире ли се на процес настанка – исправније је говорити о синтези медија. Пошто би синтеза уметности могла навести на претпоставку о уметничким саставницама које могу опстати и као самосталне, још прикладније је целовиту синтезу различитих медија назвати синтезијском уметношћу, будући да њене саставнице нису потпуно самосталне."⁴⁶

Радовановић сматра да у синтези начелно треба да учествују све дражи, сви медији и све врсте значења одн. смисла. Такође, сви медији – било да као специфични одговарају појединачним сензоричким подручјима, било да су већ по својој природи синтезијски, то јест да обухватају више чулних подручја одједном (компјутер са софтвером и периферијама, видео, звучна холографија, филм). Иако могу бити заступљена сва значења, ниједно није обавезно. У погледу начина довођења у однос различитих медијских линија, Радовановић сматра да, осим најчешћих паралелних, треба неговати и друге релације: одложено паралелне, супротне, контрадикторне, комплементарне итд. Међутим, Радовановић истиче да тотална синтеза свих медија није нужна ни могућна у сваком појединачном делу, већ је довољно да у синтези учествују најмање два (проширена или непроширена) медија. Целовитост таквог споја испољава се на лествици интеграције од спајања до стапања. Интеграција зависи и од "густине" индивидуалних или колективних одлука у образовању целине, и од избора положаја између детерминизма и индетерминизма.⁴⁷

Још једна важна карактеристика синтезијске уметности јесте синергијски принцип деловања целине, која представља више од збира делова. Ради постизања синергијског ефекта, у синтезијском делу свака медијска линија је структурирана тако да поседује (релативну) самосталност, али и да зависи од других линија с којима остварује целину. Све линије нису стално подједнако важне, него се у том погледу смењују. Управо у томе Радовановић види сродност са полифоним делом.

У погледу техничке реализације синтезијског дела Радовановић указује на то да синтезијски пројекат може бити понуђен примаоцу као већ финализован или тако да се тек примаочевим учешћем довршава, попут отвореног дела. Поред тога, иако је, услед увођења разнородних медија одн. уметности, остваривање синтезијског дела најчешће колективно, ради постизања што већег јединства треба тежити стварању из једне уметничке

⁴⁶ Исто.

⁴⁷ Исто.

свести.⁴⁸ Радовановић напомиње да је, после искуства с концептуалном уметношћу, могућно опредељивати се између објектног и менталног прилаза, мада већ само усмерење на вишемедијско истиче естезијско и објектност као неопходне одреднице синтезијске уметности.⁴⁹ Најзад, он сматра да је електронска технологија обезбедила све битне услове за синтезу, јер је омогућила непресушан репертоар звукова, ликова, њихово преобликовање и, надамце – централизован систем за структурирање и управљање пројектом у настанку. Поред тога, сви операционални нивои уденути су у један "радни сто" који пружа непосредан вишечулни надзор над реализацијом и стваралачку повратну спрегу – чиме се, опет, олакшава стварање и контролисање свих медијских линија из једне стваралачке свести, што Радовановић, како смо видели, сматра веома важним.

У Радовановићева вишемедијска остварења у којима је могуће уочити симптоме тежње ка синтези можемо убројити записивање снова, артифугалне и менталне пројекте, полимедиј и воковизуел.⁵⁰ Посебно место међу њима припада полимедију, интегрисаној вишемедијској форми. По Радовановићу, префикс "поли" не обезбеђује само заједничку временску базу свим медијским линијама него и прецизније односе медија и њихових јединица, који се могу утаничити и прописати партитуром. Композитор истиче да полимедијске ситуације, зависно од степена мешања и проширења медија, осцилују између спајања и стапања. Међутим, из његових излагања произлази да би идеално замишљен и остварен полимедиј требало да тежи потпуном интегрисању укључених медијских линија (без обзира на то колико их има). Мада у оваквом остварењу све медијске компоненте треба да играју подједнаку улогу, у једном тренутку полимедијског тока може доминирати једна, у другом друга. Радовановић такође тврди да је пожељно да се све медијске линије оформљују истовремено, путем интеракције, и да се присуство сваке линије запажа.⁵¹ Наравно, уз ово стоји и раније изнети захтев да једна стваралачка свест осмишљава свеукупност дешавања.

⁴⁸ Овде Радовановић види аналогију са Вагнером, који је, по његовом мишљењу, први схватио да је предуслов синтезе густина одлука из једног духовног центра. Видети: исто.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ О карактеристикама ових остварења и појединачним делима видети у студијама: Радовановић, *Воковизуел*; Владан Радовановић, *Самойрегретављање уметника*, Ниш, СКЦ, 1991; Веселиновић, *Уметности и изван ње*, итд.

⁵¹ Радовановић, *Самойрегретављање уметника*, стр. 35.

Формулишући прецизно теорију синтезијске уметности, Радовановић је дао кључ за разумевање и анализирање својих остварења. На примеру његовог ранијих вишемедијских остварења (из домена воковизуела, полимедија, записа снова итд.), као и једног од најновијих синтезијских дела, *Сазвежђа*, демонстрираћемо практичну реализацију његових теоријских поставки, те показати колико је његов поетички модел у једнакој мери прецизан и флексибилан.

Зайиси и цртежи снова

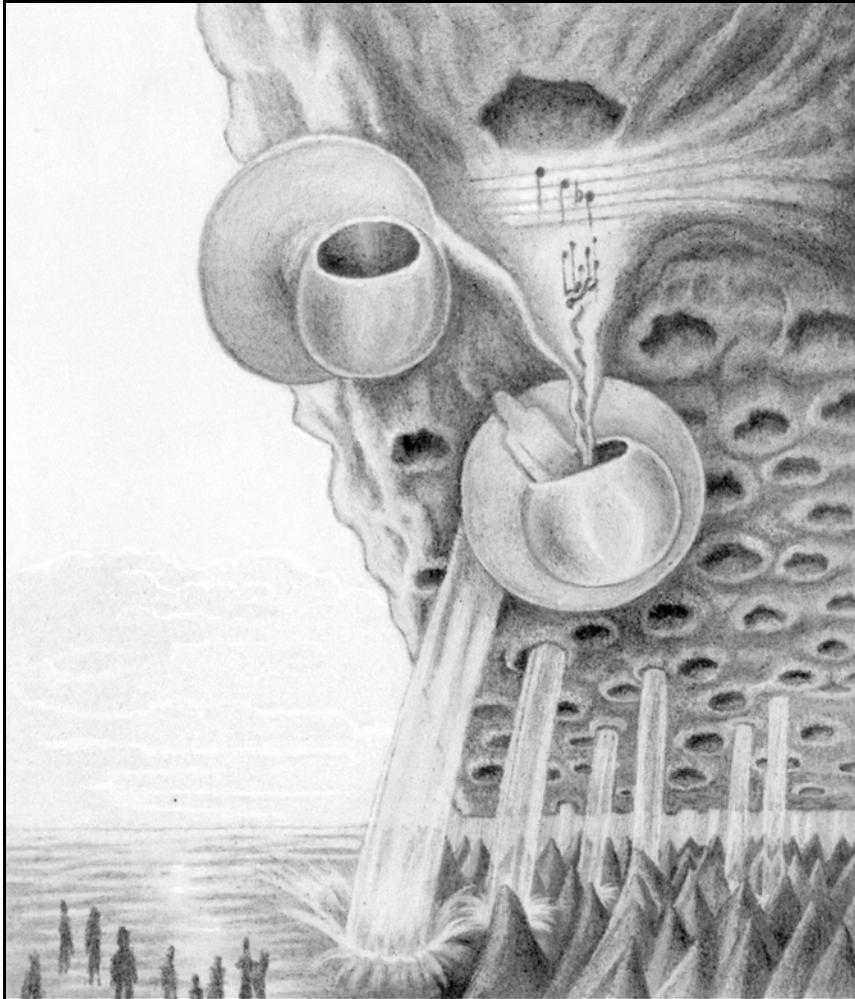
Овом врстом делатности Владан Радовановић је почео да се бави 1953. године, дакле у 21. години живота, и до данас је сакупио око 25 томова забележених снова. Крајем педесетих прогласио је цртање и записивање снова својим животним пројектом. Део тих записа објављен је у књизи *Ноћник* 1972. године⁵², док је избор новијих снова објављен у часопису *Трећи програм*.⁵³ Снове је почео да црта и записује из жеље за чињењем онога што до тада нико није чинио. Поред тога, бележење снова представљало је исходиште за све друге врсте вишемедијских радова и пројеката. Наиме, осим што ови записи комбинују слику и цртеж, те представљају вид синтезе, снови су били и извор инспирације, тј. први подстицај уметнику за деловање у области стапања разноликих чулних дејстава и медија. Дакле, на Радовановићев пројекат синтезе уметности нису утицали никакви спољни чиниоци (нпр. нечија уметничка дела или теоријски списи), већ сам доживљај сна и, још више, предсна. Радовановић наводи: "Доживљавао сам, посебно у предсну, преплитање унутарчулних значењских, визуелних, звучних, кинетичких и тактилних дејстава и констатовао њихово префињено стапање, а не само спајање, зачудност тих стапања често непоновљиву после, на јави".⁵⁴ Сан је Радовановић доживео као стваралаштво другог у себи. Свестан да је сан немогуће сасвим прецизно забележити, већ тек реконструисати, определио се за комбинацију визуелне представе и вербалног записа одн. описа дешавања кроз која "сневач" пролази. Ови радови имају семантичко значење, што их приближава годину дана млађем воковизуелу. Већ почетком педесетих година, Радовановић је у толикој мери зацртао свој пут и поставио основе своје поетике да, такорећи, више ништа није утицало на њега!⁵⁵

⁵² Владан Радовановић, *Ноћник*, Београд, НОЛИТ, 1972.

⁵³ Владан Радовановић, *Зайиси и цртежи снова*, Трећи програм, лето-јесен 2002, стр. 457-499.

⁵⁴ Исто, стр. 457.

⁵⁵ Све линије Радовановићеве вишемедијске уметничке делатности настале су отприлике у исто време (1953. записи снова, 1954. воковизуел, 1955. ментални одн. артифугални пројекти, 1956. тактилна уметност и 1957. полимедиј) и теку паралелно до данашњих дана!



29. 9. 1956.

У паради пролази велики метални точак са куглом на боку. У кугли зјапи отвор који усисава снагу за кретање точка. Из отвора провири чо вуљак искројен од метала који покуша да у куглу увуче сву наднетост. Из кратког напева метални чо вуљак издвоји одломак, отпева га неколико пута и од њега начини брзу увртаљку са закачком на врху. Увртаљка се пропиње да захвати наднетост, а наднетост се изогiba. Мори неизвесност, догодиће се нешто. Сад увртаљка нагло заквачи наднетост и, увијајући је и раздирући, стане је увлачити у отвор кугле. Метални чо вуљак искочи и поново урони. Настане пакао. Земља се претвори у громadne челичне избочине, а небо у камени свод с левковима. Свод-вилаца стално пада и диже се. При дизању, из повређених левака суну дебели млазеви воде. Обалом, уз тутњаву жвакања огромних вилица, тиска се светина.

Владан Радовановић: НОЋНИК



Владан Радовановић: ВОКОВИЗУЕЛНИ ОМАЖ ХАНСУ КЛАВИНУ

Воковизуел

Овом облашћу Радовановић се бави од 1954. године, најпре практично, а потом и теоријски. О поетици воковизуела уметник пише: "Испрва сам о њој мислио као крилу своје поетике уметности, у коме здружујем реч, лик и звук. Мењајући називе током шездесетих и седамдесетих (лик-значење-звук, вербо-воко-визуел, воковизуел) и даље сам сматрао да се они односе на моју посебну поетику, али сам половином седамдесетих почео да сагледавам могућност устоличења воковизуела као уметничког рода који постоји дуже од два миленијума. Њега сачињавају: симболичко слово, уобличени стих, канцелате, криптограми, калиграми, глосолалије, фонетске песме, вербо-визуелне и фоничке активности у склопу футуризма, дадаизма и надреализма, целовите поетике вербофонизам, конкретна, кинетичка, визуелна и друге поезије. Ако и јесте поетског порекла, тај род није поезија нити нека друга једномедијска уметност него је вишемедијски род уметности. Уз звучно и визуелно, он у звучне односе укључује и тактилно, кинетичко-гестуелно и просторно, али није синтеза уметности него појединих медија. У воковизуелу нису битни знаци који само на себе упућују, ни само вишемедијска средства, ни садржај на који знаци упућују, него односи свих тих компоненти. Поред речи, у воковизуелу учествују и други визуелни и звучни, конвенционални и алузивни знаци који поседују значење или га стичу у самом делу. Непрекидно се борећи за развој формалног аспекта и за универзализацију сопственог језика, воковизуел је у сталној интеракцији с новим појавама у другим уметностима, али и са вануметничким збивањима. Сусретом формалног и дезигнативног значења у воковизуелу се достиже уметнички значај, а дезигнативност подразумева постојање разнолике тематике: субјективно доживљавање себе и света, мотиве из литературе, филозофије, науке и политике."⁵⁶

Радовановићев воковизуел, као лична поетика а не предложена интерпретација воковизуелне уметности, поред тога што је у формалном смислу род синтезијске уметности, представља и својеврсну синтезу историје воковизуела. Према значењу, користи конвенционалне и алузивне знаке, а с обзиром на врсту чула, звучне и визуелне. Типови знакова могу прелазити једни у друге, могу стицати и губити значење. У својој синтези воковизуел од конкретне поезије узима могућност употребе једне речи, мултипликовање речи и њихово повезивање и тополошким, а не само

⁵⁶ Радовановић, *Самойрегистравање уметника*, стр. 41.

синтаксичким правилима.⁵⁷ Од звучне поезије заступљено је подвлачење музичких својстава, али не преко границе иза које се губи семантичко. Радовановић наводи: "Остваривање већине одлика воковизуела у појединачном делу води коришћењу звучног амбијента, видеа, филма и звучне холографије као адекватних медија. Тематичност је неопходна и широког је спектра. Интеракција с науком је у немистификованом коришћењу изрецивих научних суштина као тема, и употреби машина и научних метода (класификацијског, статистичког, стохастичког) за производњу визуелних и звучних структура. Отвореност сазнавања рада усваја се тамо где је доживљајно могућна: у понуђеном избору визуелних елемената које посматрач реализује бирањем углова виђења (*Три лица облака*), физичким интервенцијама или избором редоследа слушања звучних елемената. Негује се констелационо плошно читање, секвенце констелација, плошна тродимензионалност (*Текст на кући*), а развија се и тродимензионално читање знакова постављених по дубини у недефинисаном времену."⁵⁸

Пре појаве Радовановићевих теоријских радова уопште није постојало одређење воковизуела као посебног уметничког рода. И ову област свог деловања уметник је формирао у тежњи да чини оно што нико није чинио, не знајући тада да сродне појаве постоје дуже од два миленијума. Након те спознаје Радовановић је радио на развијању теорије воковизуела, коначно сумиране у истоименој студији.⁵⁹ Међутим, студија није преведена ни на један светски језик, тако да је њен теоријски допринос остао везан за нашу средину.

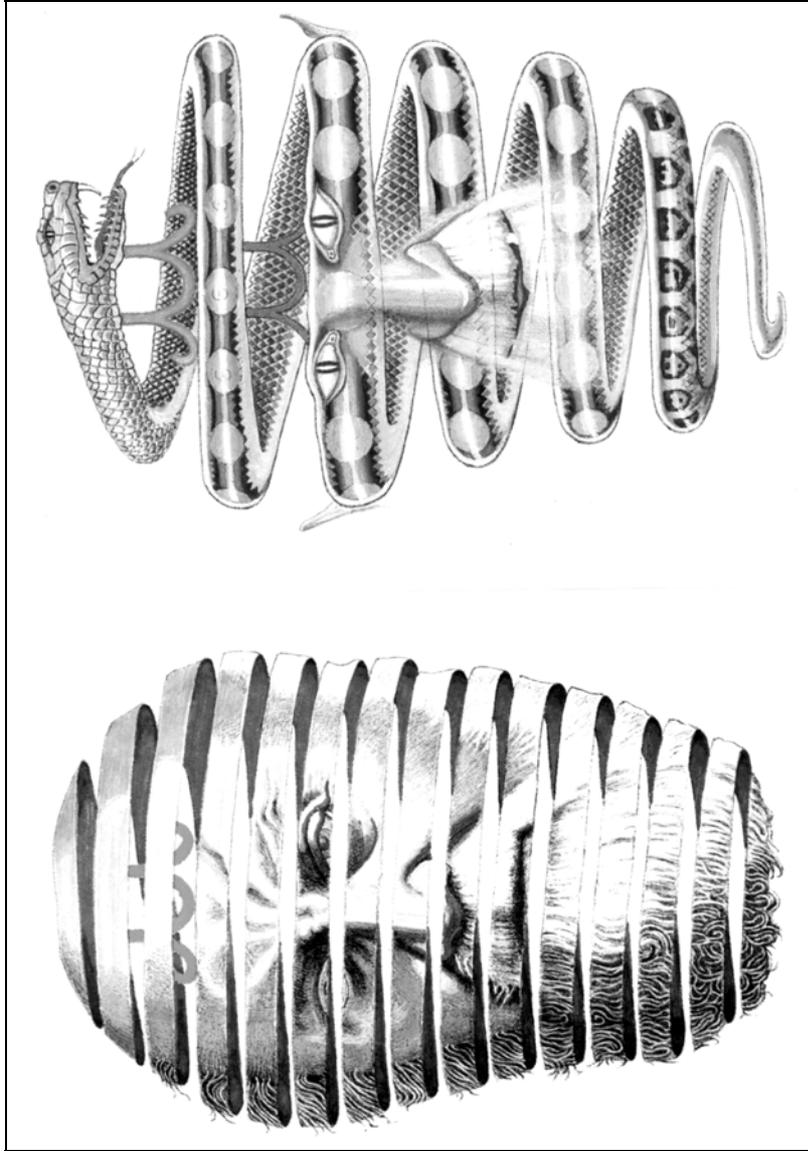
Изузетно обимно, стваралаштво Владана Радовановића у домену воковизуела поприма различите форме. Навешћемо неколико најилустративнијих примера. Најстарији вид представља уобличени стих, којим се уметник бави од 1954. године; овај поступак примењен је у једном од најамбициознијих подухвата – воковизуелној књизи *Пустоловина* (писаној 1957–1962, а објављеној 1968. године).⁶⁰ У *Пустоловини* је остварен спој визуелног и вербалног записа. Реченице су распоређене тако да формирају одређене визуелне

⁵⁷ "Овде вербално није искључиви тип знака, а превласт констелација речи и алузивних знакова не повлачи одбацивање секвенцијелности (трећи део *Пустоловине*). Не искључују се именице које означавају апстрактне појмове, а иконишко-алузивни знаци, које је претежно користила визуелна поезија, придружују се речима (*Окрени*)." Исто.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Радовановић, *Воковизуел*.

⁶⁰ Владан Радовановић, *Пустоловина*, НОЛИТ, 1968. Књига је добила НОЛИТ-ову награду.



Владан Радовановић: МЕНА

структуре, а у зависности од смера кретања кроз текст мења се значење реченица. Поред тога, ови текстови намењени су читању наглас, јер Радовановић сматра звучну страну воковизуела веома битном. Мада је значење текстова променљиво и симболичко, уметник сматра да воковизуел не сме потпуно да се десемантизује, јер не испуњава услове да постане музика. Такође, једном од битних одлика сматра развојност воковизуелних творевина. Сјајан пример за ово је воковизуелна књига *Мена*.⁶¹ У овој књизи остварен је спој две врсте визуелних знакова: сликовних и летричких, које се међусобно претапају и трансформишу. Књига садржи педесет слика истог формата, које се надовезују једна на другу, аналогно филмској техници покретних слика. Уједно, постепеним трансформацијама, оне формирају одређена значења: вербално и визуелно семантичко, асоцијативно-симболичко итд. Значења која се могу ишчитати комплексна су и мултипликована. Прва страница књиге успоставља однос према књижној структури, јер на њој пише "КРАЈ"; а пошто је књига рађена 1991. године, носи и додатно значење: стрепњу пред надлазећим ратом и распадом СФРЈ. Дакле, мада *Мена* није, попут *Пусџолине*, вербални текст, постоји извесно структурисано значење, које ступа у игру са формалним елементима. Услед комплексности симболике веома је захтевно праћење и ишчитавање свих значења, али и уочавање само неких од њих није погрешно.

Полиедар (Нонаедар), из 1968. године, можемо сматрати воковизуелним подвигом. Овај рад постоји у три вида: као слика, геометријско тело са сликама и текстом и као геометријско тело само са текстом. Отвореност форме која постоји у *Пусџолини* (могућност читања сплетова текста у разним смеровима) пренета је на тродимензионалан облик. Форма текста и слике оправдава облик нонаедра, а речи и реченице успостављају однос са објектом на који су апликоване. Рад је и текстуално и визуелно могуће читати у више смерова, чиме се остварују различита значења. Дакле, у *Пусџолини* и *Нонаедру* Радовановић користи специфичности дводимензионалног и тродимензионалног простора да би визуелно "уодношене" речи добиле ново значење! *Нонаедар* остварује синтезу специфичног геометријског облика, сликовних престава, текстуалног записа и звучне реализације (читања) текста. Медијске линије, начином на који су стављене у међусобни однос, појачавају значење једна другој или га мењају.

Рад сродан *Нонаедру* је *Куџла са њексџом*, рађена четири године (1971–74) – још један уметнички тријумф. Текстуална мрежа

⁶¹ Владан Радовановић, *Мена*, Београд, Самостално издање аутора, 1991.

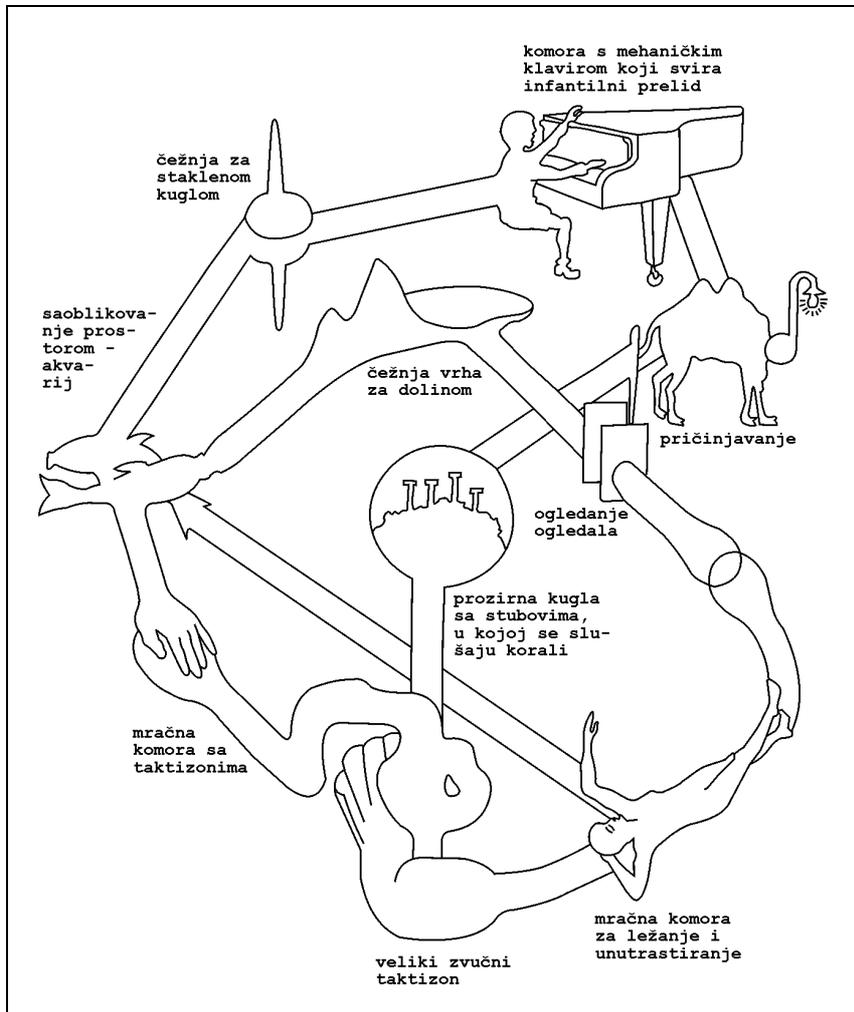
уланчаних реченица апликована је на кружни облик у виду хоризонтата и меридијана (упоредника и подневака). На врху кугле налази се реч ОС а на дну СО. Кугла је истовремено и објекат и знак (може представљати Сунце, Земљу, ореол итд.), а апликоване речи дозначавају тај облик. Читава збирка "поезије" (текста) стопљена је са обликом на којем се налази.

Поред радова из домена плошних комбинација, Радовановић је радио и дубинску прозирну књигу, где се све странице могу истовремено видети, названу *Пољед низ њело*. Контуре тела исцртане су уобличеним речима, које уједно имају значење у вези са објектом (тј. делом тела) који представљају!

Сродан рад овоме јесу *Воковизуелни омажи*. Радовановић се користи околношћу да ова грана уметности има семантичко значење, те да може да подражава саму себе, и то на два начина: (1) значењски и (2) помоћу визуелних елемената. Збирка под овим називом садржи 19 радова (двадесети није завршен). Сваки од радова посвећен је по једном уметнику из историје воковизуела: Симији с Родоса, Храбану Мауру, Жаку Селијеу, Ел Лисицком, Жоржу Черукину, Микелеу Порфетију, Жарку Рошуљу, Радомиру Машићу, Славку Матковићу, Тому Окерзеу, Хансу Клавину, као и самом Радовановићу, а такође и сликарима са којима он осећа духовно сродство: Салвадору Далију, Ренеу Магриту, Ешеру, Драгану Мојовићу и Бранку Миљушу. Овим омажима Радовановић је исказао поштовање уметницима које сматра значајним за историју воковизуела и истовремено је остварио пресек историје овог жанра и успоставио креативан однос према раду других уметника.

Полимедиј

Полимедиј Радовановић дефинише као несемантички пол синтезијске уметности. Као што смо већ указали, префикс "поли" преноси нешто од смисла који полифоно има у музици, те не значи само заједничку временску базу свих медијских линија него и њихове прецизније односе и међусобну зависност. У полимедијалним пројектима претежно детерминистичку методу рада омогућују заједнички квалитети медија: време, простор, боја, јачина, брзина и густина. Координирајуће и доминантно значење је формално, са елементима синестезије чије је важење сасвим условно, док де-зигнативно значење није обавезно. Полимедију, дакле, припадају остварења исплетена од медијских линија обликованих тако да посебно посматране показују релативну самосталност и истовремено су прилагођене целини у којој могу само повремено доминирати.



Владан Радовановић: ГРАЂЕВИНА ОД ПРОСТОРИЈА-ЗНАКОВА

Као што смо указали на почетку рада, већина Радовановићевих полимедијалних радова није остварена, те до данас постоје у форми нацрта одн. пројекта. Неки од њих садрже пројекте нових архитектонских здања, други захтевају коришћење сложене електронске апаратуре, коју је у време конципирања радова било тешко инсталирати. Размотримо неколико таквих радова са аспекта синтезијске уметности.

Грађевина од просторија – знакова (1957) један је од велики пројеката, који у себи синтетички садржи неколико посебних полимедијских творевина. Упутство за реализацију гласи: "Сваки од разнородних стваралачких одливака (текст о изузетном доживљају, пипазони, музика, отисак полусна) јесте опека за Дело Живота. Свака опека има свој знак, а знак ће имати своју просторију. Просторије грађевине биће повезане онако како смисао повезује знакове међусобно. Целина треба да представља структуралну формулу онога што ме највише чини мноме." Уз овај текст Радовановић је приложио цртеж, на којем се види да су саставнице ове апстрактне "грађевине", које су међусобно повезане тако да омогућују кретање по вишедимензионалном простору у свим смеровима: комора са механичким клавиром који свира инфантилни прелид, чежња за стакленом куглом, саобликовање простором – акваријум, чежња врха за долином, причињавање, огледање огледала, прозирна кугла са стубовима у којој се слушају корали, мрачна комора са тактизонима, велики звучни тактизон и мрачна комора за лежање и "унурастирање". Реализовање овог пројекта требало би учеснику да омогући потпуни чулно-естетско-ментални доживљај. Овим остварењем, насталим у праскозорју његове уметничке каријере, Радовановић је на манифестан начин повезао све своје ране вишемедијске пројекте и изложио своју склоност ка, с једне стране, формалној синтези, а, с друге, ка синтетичности рецептивног искуства.

Велики звучни тактизон (такође из 1957) представља синтезу звукова, покрета и додира. Замишљен је као објекат који се састоји од глатког и полумрачног тунела, који се завршава малом одајом под плавичастом светлошћу. У зидове тунела уграђене су фото хелије чијим се активирањем производи звук. По ауторовој идеји, пузањем, пребацивањем преко главе, искорачењем из једног удубљења у друго, спустом – производили би се појединачни тонови на местима тунела назначеним на скици. Брзина следа тонова зависила би од брзине кретања кроз објекат, а пролазак би се завршавао спуштањем у одају у којој се потом одслуша fuga на тему обликовану сопственим кретањем.⁶²

⁶² Уз овај рад Радовановић је приложио опис замишљеног провлачења кроз *Велики звучни тактизон*, који гласи: "Споља је он квргава грађевина

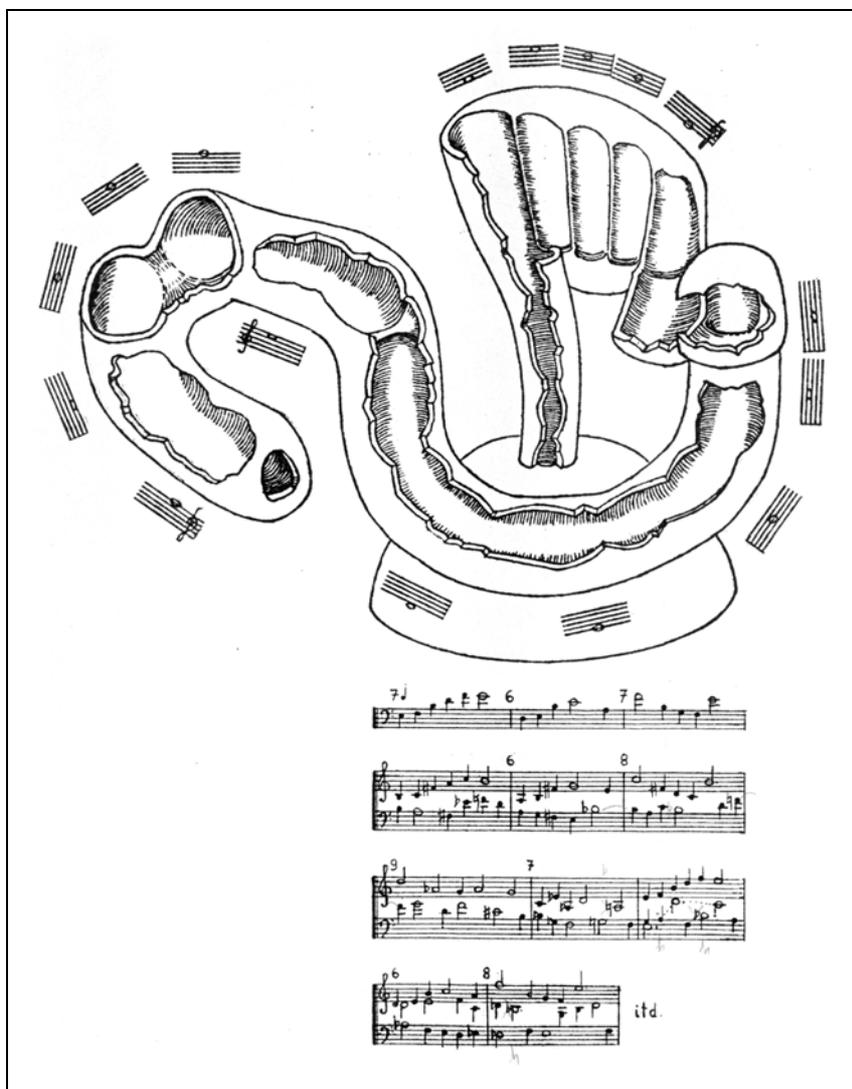
Каснији полимедијални радови су мање апстрактни, али су задржане многе карактеристике присутне у првим радовима: тежња за свеукупношћу доживљајног искуства, укључивање већег броја разнородних медија, њихово повезивање на начин тесне узрочно-последичне спреге, где измене у једној медијској линији повлаче и измене на свим осталим нивоима, као и у свеукупном доживљају, затим избегавање семантичког значења да би се сузбила доминација рација и истакле чулне рецепције, итд.

Полимедијални пројекат *Елекџровидеаудио* (1976–80) предвиђа синтезу звука и слике остварену електронским путем. У оба случаја полази се од импулса електронских извора, који се претварају у аудио-сигнале, односно видео-сигнале уз примену одговарајућих третмана. Приликом конциповања дела развој слике и звука смишља се истовремено – не ствара се звук према слици или обратно, то јест, у току самог пројектовања "партитуре" ослања се на интеракцију својстава визуелног (место, обрис, супструктура, боја, ритам, интензитет, брзина) и аудитивног медија (трајање, висина, боја, динамика, ритам, темпо). Интеракција, као и у другим полимедијалним радовима, не подразумева само паралелне релације звука и слике него и комплементарне (започете промене слике настављају се на одговарајући начин у звуку, и обратно), супротне

несиметричног облика. Изгледа као извађени комад утробе. У дну зјапи тмина. Сагне се, провуче кроз отвор и испружи потрбушке. Под је олучаст и успиње се навише. За нама затворе вратнице. Сад је исто, било да се очи држе затворене или отворене. Са стране, у зиду тунела, напитају се удубљења која служе да се ногама одупре и тело потисне навише. Сопственом снагом, гмижући потрбушке, кренемо нагоре.

Почне звук. Не долази ниоткуд. Ту је као и тмина. Као и ово пузање и мигљење. Изгледа да звук од њега зависи. Расте нашим напором ка успињању. Кроз напор га рађамо и звучи нам као напор. Не виде се руке које грабе напред, ноге што се одгурују, тело које се увија, све се то сноси само као срж ми цања. Као унутрастирање, које одређује ова, свуда околу присутна чврста тмина.

Успињући се, готово се усправљамо, преврћемо на леђа и клизнемо надоле. Зауоставимо се и опипамо испред себе. Ништа. На ивици провалије у тмини. И звук је престао. Чује се само сопствено дисање. Испод ивице провалије откријемо гредицу, стегнемо је, преврнемо се преко главе и останемо висећи на рукама. И као што косина испод скакаонице поступно помири скијаша са водоравним, тако и овде, по пуштању шака, од ногу нам уз леђа јурне глатко и меко и поново се јави звук. Клизнемо и зауоставимо се с ногама унапред и мало издигнутим. Хватајући се за пречке на ниској таваници, пробијамо се тесним тунелом који се ускоро тако уздигне да нам ноге преко главе пребаци на малу терасу. Повучемо се дубље у терасу. Из ње се улево пребацимо на више лежиште и узверемо се уз њега док главом не ударимо у меко. Одатле се пребацујемо у једну нишу, на прса. У четврту на леђа – нестане нам тло испод ногу. Потонемо у море метално плавичасте светлости и одслушамо фугу на звучну линију коју смо, изгледа нам, сопственим кретањем родили."



Владан Радовановић: ВЕЛИКИ ЗВУЧНИ ТАКТИЗОН

(на пример, промена места лика навише а звука наниже), бочне (на пример, статична слика и покретљив звук, и обратно).

Полим 2 – Пушње (1969) разликује се од осталих радова из ове групе по извесној неодређености у погледу довођења у међусобни медијских линија, која искрсава најпре због непотпуне координације четвороструког интерпретирања трајања, а затим и услед недовољног броја репера за тачније усаглашавање сваког појединачног тока музике са одговарајућом путањом кретања светлосног снопа и извођача, као и за потпуније усклађивање сва четири пара музика-кретање међусобно. Међутим, аутор сматра да у овом пројекту та неодређеност у инструкцијама није критична по резултат.

У реализацији пројекта учествују четири извођача који носе по један касетофон и крећу се простором површине најмање 7x7 метара. Сваки касетофон емитује по једну деоницу или сложенију структуру електронске музике, тембрално различиту од оних које емитују остали касетофони. Извођачи се крећу путањама које описују снопови четири разнобојна спота (црвени, жути, зелени, плави), било по поду, било по таваници. Сваким спотом управља по један оператер на основу инструкција које пружа партитура са уцртаним путањама и назначеним глобалним трајањима.

Рад сродан овоме је *Полим 3* (1971), чије су медијске компоненте звучно, визуелно и просторно. Систем се састоји од 10 до 15 разнобојних и разнообличних објеката – модула. У свакоме од њих мења се неко својство светла (учесталост прекидања, јачина) и звука (висина, боја, динамичка овојница, вибрато). Неједнако размакнути и обешени модули покривају површину од 6x6 м². Промене положаја посматрача утичу на промене звучних и светлосних својстава. Положај посматрача, изражен удаљеностима од модула по x и y оси, претвара се у управљачки напон који утиче на промену било којег својства. Пошто субјекат види и чује промене које изазива сопственим кретањем између модула, може, захваљујући повратној спрези, свесно управљати њима. Укључивањем већег броја судеоника смањују се, међутим, искључиви утицај појединца и очитост зависности између кретања и светлосно-визуелних промена које изазива свако понаособ. Крећући се између модула, субјекат истовремено утиче и на своје различито доживљавање просторног распореда звучно-визуелних елемената. Поред непредвидљивих и нерегуларних промена које изазива публика, поставка звучних и светлосних својстава може се мењати и глобално, тако да се интервенцијама публике повремено понуди другачија звучно-светлосна база. Подручје око, односно испод сваког модула може да се дискретизује на пет појаса кружног облика у

случају решења са камером, а квадратног ако се одредимо за под састављен од плочица осетљивих на додир. Појас најближи неком модулу има вредност 5, а најудаљенији 1. Истовремено, појаси су радијално издељени на четири независна сегмента, што омогућује реаговање модула на приближавање и удаљавање из четири правца.

Овај полимедијални пројекат делимично предвиђа уплив извођача одн. публике на исход творевине. Покренути медији се прожимају и у међудејству мењају. Структура постављена у једном медију није временски и просторно потчињена структури у другом, све су једнако вредне и настају кроз непосредно деловање судеоника.

Синџезијски радови

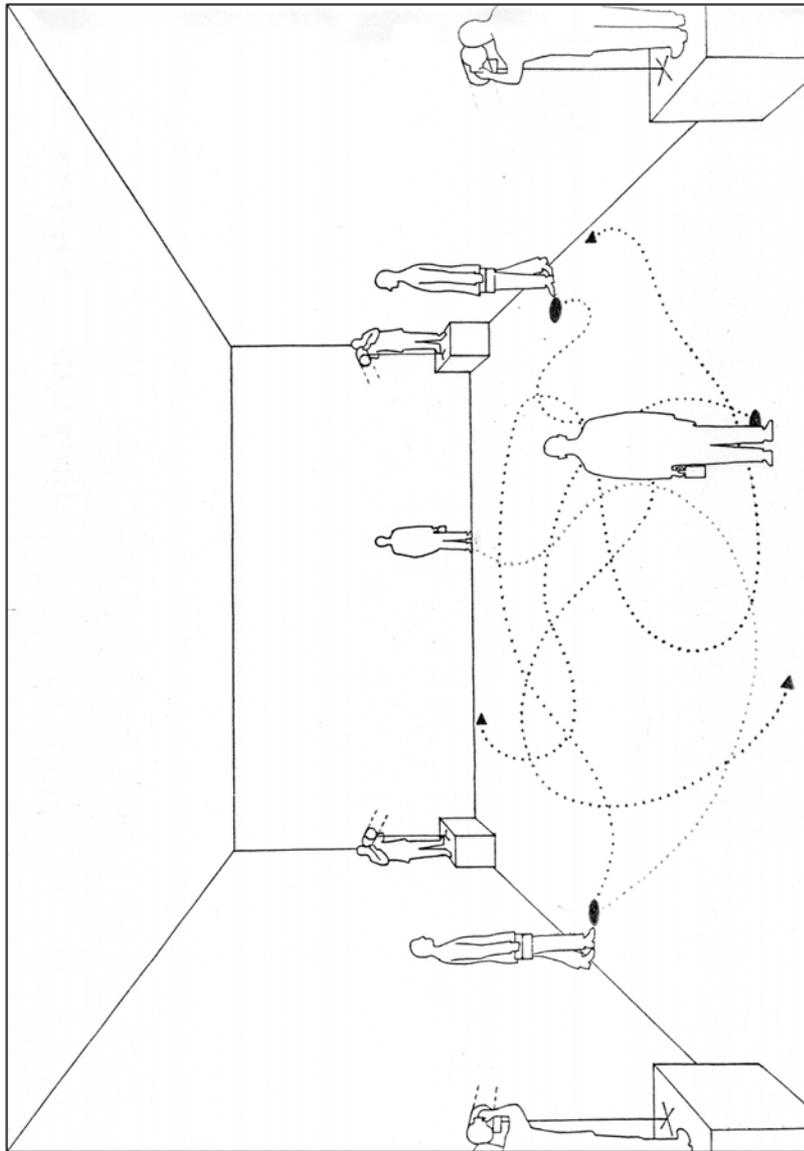
За већину радова из ове групе (*Варијације за ТВ, Around, Крајка ауџиобиографија, Сазвезђа*) карактеристично је да, поред класичних медија, укључују и медиј телевизије односно видеа. Радовановић разликује три врсте примене видеа:

- 1) видео коришћен у сврхе документарисања одређеног рада;
- 2) рад на видеу (видео коришћен и као носач и као медиј);
- 3) видео рад – интерактивни live видео; извођач рада може директно да интервенише док траје снимање и репродуковање рада.

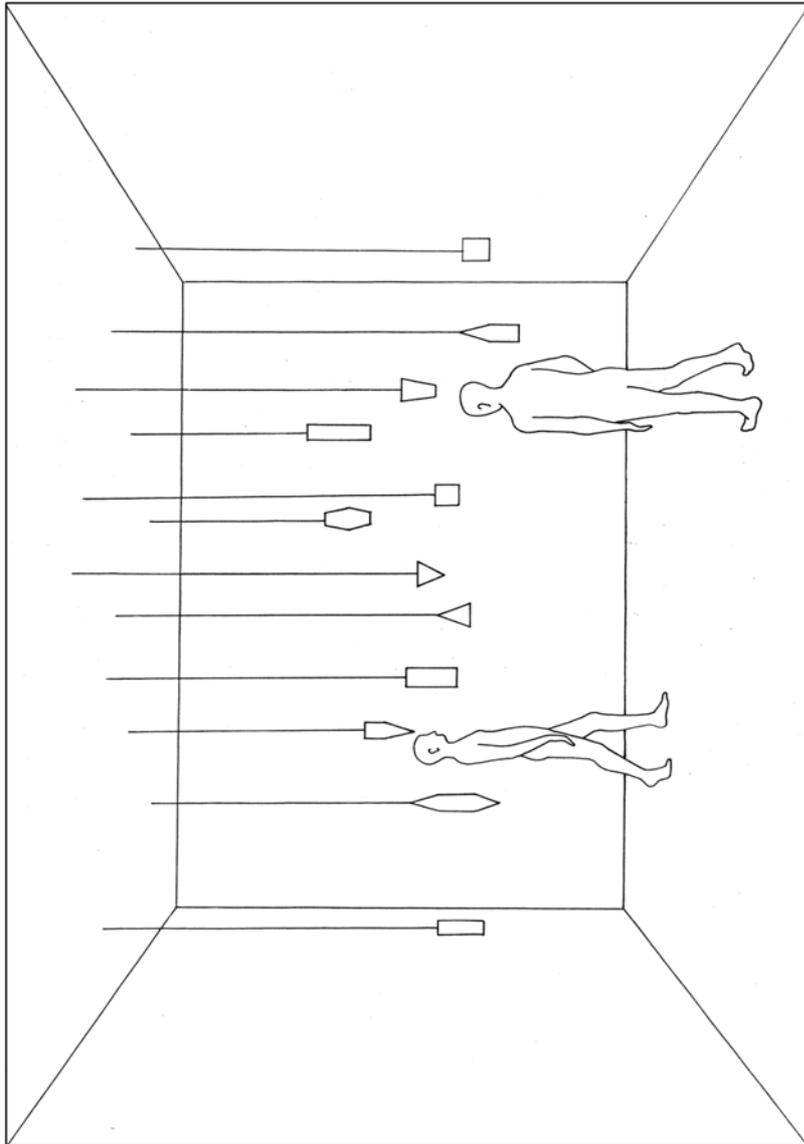
Већина његових радова сврставају се у други тип – похрањени су на видеу, али и користе специфичности овог медија на креативан начин.

Варијације за ТВ остварене су као звучно-визуелна партитура 1977. године, а 1984. су снимљене. У поређењу са другим методама визуелизације музике, *Варијације* представљају покушај да се постигне равнотежа између музике и покретних слика. Ниједна компонента нема приоритет нити је постављена као прва, према којој се затим друга прилагођава. Штавише, међусобна зависност музике и слике је толика да ниједна не може опстати као уметнички валидна без друге. Звучни парт *Варијација* укључује инструменталну музику компоновану за трио (флаута, саксофон и контрабас), електронски трансформисану инструменталну музику, електронску музику и говор. Слика представља три извођача у белом, готово апстрактном простору, затим различите извођачке услове, као и симболе музичке нотације.

Музичка форма *Варијација* представља варијанте имитационог додекафонског става, али се, што је још важније, варирају и односи између слике и звука. Телевизија, као медиј, није једноставно искоришћена да би пренела други медиј (оперу, концерт, балет,



Владан Радовановић: ПОЛИМ 2



Владан Радовановић: ПОЛИМ 3

позоришни комад): варијације испитују њену природу, подржавају или уништавају њен илузионизам. У неким варијацијама контрапунктски однос слике и звука је паралелан, некад антипаралелан (када звук не одговара слици звучног извора), контрадикторан (када се не види звучни извор), комплементаран, таутолошки итд. Карактер варијација се такође мења по значењу: од апстрактно-формалног, симболичког, драмско-хумористичког, до назнака критике друштвеног статуса озбиљне музике.

И по замисли и по начину реализације *Варијације за ТВ* су право синтезијско остварење.

Сазвежђа (1995–97)

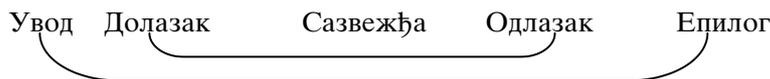
Синтезијско остварење *Сазвежђа* настало је као поруцбина БЕМУС-а и премијерно је изведено у оквиру овог фестивала октобра 1998. године. Извођачки састав овог дела чине дванаест певача/ходача/свирача, дванаест звучно-светлосних кугли, компјутерска музика, слајд пројекције сазвежђа, слајд пројекције партитуре (потребно за извођаче), слајд пројекција маркера сазвежђа и смерова кретања (такође за извођаче). Дванаест особа носи светлеће звучне кугле, креће се по простору намењеном за извођење заузимајући положаје аналогне цртежима сазвежђа и пева. Диригент је координатор извођења. Поред ове верзије дела, намењене живом извођењу, постоји и снимљена видео-верзија.

У овом делу Радовановић је остварио своју тежњу да све медијске линије настају истовремено и из једног духовног центра. Као и у многим претходним делима, полазиште за творилачки процес био је уметников сан у којем су се мушке и женске прилике кретале у тами певајући и носећи светлосне лопте, образујући при томе конфигурације налик на сазвежђа. Полифона интеграција медија огледа се у пројекцији визуелне компоненте на нотни текст (тј. на звучну компоненту), а звучних квалитета у визуелне обресе (боје светлећих кугли). Распоред боја кугли одговара композиторовој личној синтестезији. У овом делу слике 23 сазвежђа пројектоване су на нотни систем и тиме одређују наступе и трајања звукова. С друге стране, принцип музичког контраста управља измењивањем визуелно статичних и покретних сегмената. На распоред низања сазвежђа утицали су и њихов небески распоред и митолошки контекст, али је музичко време одредило трајања сценских елемената (стајања и ходања певача). Компјутерски реализована музика служи као временска матрица која траје кроз цело дело. У оквиру дванаесттонског тотала, сваки тон одн. глас има своју боју и, можемо рећи, физички квалитет, затим дефини-

сано место у визуелном одн. тонском спектру, а напосред и одређену драматуршку функцију и значење, у контексту композиторове личне синестезије:

Инфра – Топло						Ултра – Хладно					
Мушки гласови						Женски гласови					
це	де	е	ге	ас	ха	ес	еф	гес	а	бе	цис
тамно- црвена	светло- црвена	оранж	жута	светло- зелена	тамно- зелена	тиркиз	светло- плава	тамно- плава	светло- љубич.	тамно- љубич.	пурпур

Као што је у инзванредној анализи *Сазвежђа* са становишта Хајдегерове онтологије указала Милена Медић⁶³, структура Радовановићевог спектра је затворена, јер је пурпурна боја (црвенољубичаста) виша октава црвене, те је почетак уједно и крај, а медијски градивни материјал дела има структуру уроборуса. Исти кружни принцип уочава се и на пољу макроформе дела, где су аналогни одсеци распоређени на почетак и крај дела:



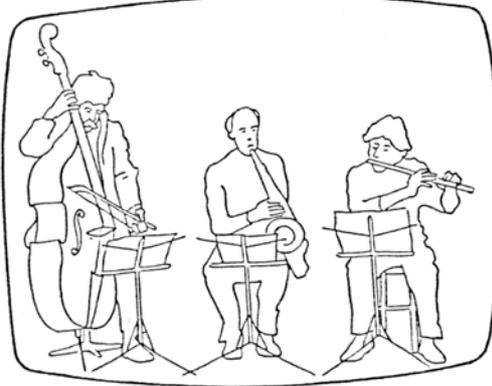
Поред медијских интеракција, у делу је остварена синтеза фиксираних и отворених облика. У одсецима отворене форме (*Долазак*, 8. *Променада*, *Одлазак*) отвореност се односи на ритам и делимично на висине, а у *Променадама 1. 2. и 8.* – на кретања извођача. Наиме, на сигнал одређених звучних и визуелних знакова извођачи бирају које ће висине и ритмове извести и како ће се кретати, покушавајући при том да реагују и на кретање других извођача. Дело на тај начин укључује изванредан степен интерактивности.

Сам аутор је дизајнирао кугле, одредио њихове учесталости, таласне облике звукова и односе између учесталости и боја. Инжењер Радивоје Матић је пројектовао и реализовао сва електронска кола. Видео-пројекција (на таваницу) долази са видео-траке са монтираним и миксованим приказима звезда и маглина.

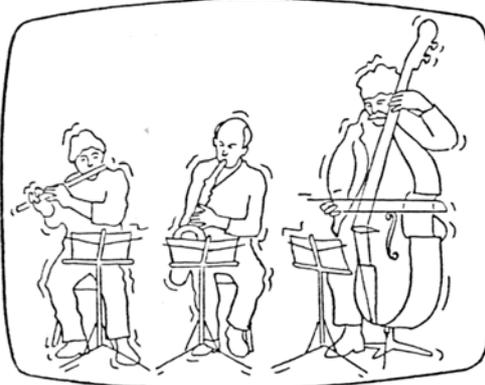
Може се рећи да *Сазвежђа* у потпуности отелотворују Радовановићеву теорију синтезијске уметности. Ово дело представља и манифест поезике СИНТУМ-а и синтезу Радовановићевог вишедеценијског деловања на пољу синтезијске уметности.

⁶³ Милена Медић, *Сазвежђа Владана Радовановића*, Музички талас, 1997, бр. 3–6, стр. 106–125.

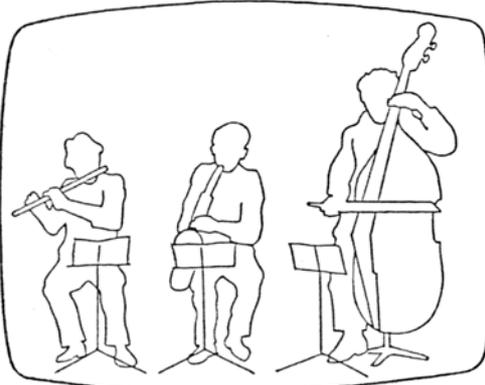
6. VARIATION



7. VARIATION



8. VARIATION



Владан Радовановић: ВАРИЈАЦИЈЕ ЗА ТВ

VIRGO / DEVICA

122 123 124 125

soprano 1
sfera 1
soprano 2
sfera 2
soprano 3
sfera 3
alto 1
sfera 4
alto 2
sfera 5
alto 3
sfera 6
tenore 1
sfera 7
tenore 2
sfera 8
tenore 3
sfera 9
basso 1
sfera 10
basso 2
sfera 11
basso 3
sfera 12
electr 1
electr 2
musica elettronica
electr 3
electr 4

messa in scena

proiezione

Владан Радовановић: САЗВЕЖЂА

Закључак

Након разматрања стваралачких достигнућа Владана Радовановића, можемо констатовати да је уметник отеловио сва три значења појма СИНТУМ наведена на почетку рада. "Синтеза уметности" испољава се у његовим доследним настојањима ка померању граница уметности, материјализовању синестезијских менталних представа, досезању до средишњег у ужем смислу. "Синтезијска уметност" је, као што смо навели, појам којим је Радовановић објединио све своје разноврсне уметничке творевине, настале током више деценија уметничке каријере. Најзад, "синтезијски ум" овог ствараоца довео је до свих горе истакнутих манифестација. Уз стално указивање на то да се у вишемедијска трагања упустио искључиво на основу својих унутрашњих порива, синестезијских доживљаја и визија које су га походиле у сну и предсну, Радовановић је реализовао свој уметнички опус и теоријску мисао, те је, као што смо показали, препознао и обелоданио јединство у разноликости свог стваралаштва, потеклог из његовог, сновима обузетог синтезијског ума.

Ivana Janković

VLADAN RADOVANOVIĆ'S "SYNTHESIC ART"

(Summary)

In the course of his artistic career, which has lasted for more than fifty years now, Vladan Radovanović (b. Belgrade, 1932) has created works in the domains of electroacoustic music, mixed electronics, metamusic, visual arts, artifugal projects, tactile art, literature, drawings of dreams, polymedial and vocovisual projects, as well as art theory. Central to his poetics is the theme of *synthesic art*. Based on a synthesis of the arts and a fusion of media, the flow of his opus disturbs the limitations of art. His synthesis of media-lines is neither a product of rational decision, nor is it inspired by the works of other artists. Its initial form appears in the mind of the artist as a sensation or a representation that emerges from sleep and dream, or from his exploration of the mysteries of his inner being. In an attempt to create a classification of the arts that would suit his understanding of the nature of art, Radovanović has suggested a basic division into single-media and multi-media arts. Single-media arts include music, poetry and painting, whereas the remaining arts belong to the multi-media group. The latter contains works created by an expansion of mixed forms such as theatre, opera and ballet, but in which the media involved accomplish greater integrity – *mixedmedia* (for example: happening, fluxus etc), *multimedia* (opera, film, environment) and *intermedia* (a term which possesses two meanings: a new media that is in-between media, or a new media in which all the elements are equal and integrated). Radovanović prefers the second meaning, but

he uses the term *polymedia* for such works. This term is analogous to *polyphony*, because Radovanović has aimed to create a polymedia form in which separate media lines would be treated in counterpoint, in order to remain complementary and mutually dependant. In 1957, Radovanović began to sketch his theoretical thesis, initiated by his concrete artistic output. Although he had distinguished his diverse artistic output according to formal and designative characteristics, later he subordinated his work to the term *synthesic art*. Synthesic art is, according to Radovanović, one of the models of multi-medial arts.

We have analyzed the works of Vladan Radovanović, which do indeed belong to the category of synthesic art, on many levels. First of all we tried to locate his opus in the context of Serbian and European art. Radovanović's avant-garde poetics was born in the context of Serbian art in the second half of the 20th century, which was dominated by 'moderate modernism'. His works did not fit into the existing world of art, and therefore were marginalized and underestimated. Despite his innovative spirit, hunger for novelty, and aim to transcend the materiality of materials, which are all characteristics of high-modern avant-garde poetics, Radovanović claims autonomy. His latest works do not fit into the current world of art either, because he does not want to place his poetics in the domain of contemporary post-modern poetics and theories. His intentional evasion of fashionable currents is a product of his conscience, which asks that he remain faithful to himself and his inner artistic vision.

Another theoretical challenge when addressing the works of this artist was to locate his *synthesic art* within the larger historical and contemporary manifestations of the total world of art, especially where his works compare with Richard Wagner's *Gesamtkunstwerk*. Radovanović believes that his concept of synthesic art is similar to *Gesamtkunstwerk*, but in no way equal. Therefore, we have examined all the controversies about the usage of the term *Gesamtkunstwerk*, as well as different theoretical approaches to this concept and its evolution; then, we have analyzed it in terms of the theoretical and practical realization of synthesic art. By formulating in detail his theory of synthesic art, Radovanović has given us a key for the understanding and analysis of his works of art. For example, we have analyzed several of his earlier multi-media works (*Dreams*, vocovisual works *Desert (Pustolina)*, *Polyaedar*, *Ball*, *Change* and *Vocovisual omages*, and polymedia projects *Electrovideo-audio*, *Building of Rooms-Signs*, *The Great Sounding Tactyzone*, *Polim 2*, *Polim 3*, video-work *Variations for TV*) as well as one of his latest synthesic works, *Constellations*, in order to describe the practical realization of his theory, and to demonstrate how his poetic model is equally precise and flexible. Radovanović both realizes and recognizes his artistic output and theoretical thought as a united product, as they were both created in his synthesic mind.

UDK : 78.071.1 RadovanovićV. : 781.5 (497.1) "19"