

Бранко Жујковић<sup>1</sup>

## **ОРАТОРИО ПРОФАНО ДУШАНА РАДИЋА СА СТАНОВИШТА ТЕОРИЈЕ СИНТЕЗИЈСКЕ УМЕТНОСТИ ВЛАДАНА РАДОВАНОВИЋА<sup>2</sup>**

**САЖЕТАК:** *Ораторио профано* Душана Радића (1929–2010) јесте микстмедијско остварење колажне форме, уз помоћ које је остварена синтеза различитих врста уметности. Композитор је користио авангардна решења како би показао „хаотични свет“, употребивши нестандартан третман вокалне деонице, али и инструмената. Такође, искористио је звуке цеза, потом описао појмове флукусус и хепенинг, да би, напослетку, дело завршио пасторалним звуцима блок флауте.

У делу *Ораторио профано* остварено је померање граница уметности, постигнута је синтеза и ширење медија и уметности из традиционалих оквира, односно постигнуто је оно чему су тежили и Радић и Владан Радовановић (1932). У том светлу, у овом семинарском раду, циљ је био да се Радовановићева теорија о синтезијском уметничком делу примени на Радићево дело *Ораторио профано* и да се укаже на корелације између ова два уметника.

**КЉУЧНЕ РЕЧИ:** Владан Радовановић, Душан Радић, СИНТУМ, вишемедијски облици, воковизуел, *Ораторио профано*, микст-медиј, колаж.

### **Увод**

У другој половини XX века нове уметничке слободе довеле су до трансформације стваралачке свести. До педесетих година XX века, уметност је у ФНРЈ била спутана правилма и условљена соцреалистичком идеологијом, да би средином педесетих година поново постала отворена према новом (новим садржајима, жанровима, техникама, медијима). Покушај превазилажења соцреалистичких норми и њима условљене „деградације“ уметности рефлектовао се кроз плурализам стилова и присвајање модернистичких достигнућа актуелних у свету. У таквом уметничком окружењу своје стваралаштво започели су композитори Душан Радић и Владан Радовановић.

Иако композитори по примарном образовању<sup>3</sup> оба ствараоца јесу<sup>4</sup> свестрани уметници, ангажовани на више уметничких поља истовремено. Стварали су у чистим доменима уметности (поезија, музика, ликовна уметност) и комбиновали су различите уметности

<sup>1</sup> bzujkovic@yahoo.com

<sup>2</sup> Семинарски рад писан у оквиру предмета Национална историја музике 2 под менторством ванр. проф. др Весне Микић, школске 2010/2011. године.

<sup>3</sup> „Занимање, животни позив, човеку понекад одређује пука случајност или да кажем – судбина... За мене тај кључни моменат представља тешка повреда десне шаке... Неочекивано ми је експлодирала једна светлећа ракета док сам је држао у руци... Пролазно огорчење у још непотпуно развијеној младој души, изазвано изненадним ударом на пијанистичку каријеру, еволуирало је уз помоћ родитеља и професора Миленка Живковића у одлуку да постанем композитор.“ (Душан Радић, делови разговора са Милошем Јевтићем, емитованог на Другом програму радио Београда); Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000, 5.

<sup>4</sup> Радић је био, а Радовановић јесте.

у покушају стварања њихове синтезе.<sup>5</sup> Последица оваквих интересовања било је ширење уметности и медија, које је у случају Радовановића доведено до неслућених граница. Испреплетеност уметности као и истраживања на подручју различитих уметности чврсто су интегрисане у поетике оба аутора. У случају Душана Радића такве тенденције очите су тек седамдесетих година XX века, док је читав уметнички опус Владана Радовановића могуће посматрати једино из визуре синтезе уметности.

Када је реч о музици, оба аутора заслужна су за враћање српске музике у актуелне европске токове,<sup>6</sup> освеживши је новим истраживањима и изражајним могућностима, захваљујући сопственој имагинацији и стваралачкој слободи. Наиме, оба композитора дипломирала су на Музичкој академији у Београду, у класи професора Миленка Живковића који је своје студенте усмеравао ка актуелним европским музичким тенденцијама.<sup>7</sup> Заправо, обједињавање модернизма и елемената традиције, остаће константне одлике стваралаштва оба композитора.

Започевши своје стваралачке каријере педесетих година XX века, Радић и Радовановић своје упориште нашли су у неокласицизму. Пошавши од неокласицизма, Радић је током свог целокупног стваралаштва остао привржен овој стилској тенденцији/пракси, коју је обогаћивао елементима других стилова, док је за Радовановића неокласицизам био краткотрајна и пролазна фаза (око 1954. године). Временом, њихова стваралачка стремљења удаљила су се до најразличитијих видова манифестовања модернизма у српској музици. У Радовановићевом случају, резултат је било високомодернистичко авангардно уметничко деловање, док је Радић остао умерени модерниста који „повремено отворено експонира постмодернистичке одлике.”<sup>8</sup>

Спој авангарде, традиције и модерности са једне стране, као и спој различитих врста уметности у једну уметност са друге стране, само су неке од заједничких одлика које су присутне у стваралачким опусима Душана Радића и Владана Радовановића. Сродности између поменутих уметника уочавамо пратећи различите нивое: биографски,<sup>9</sup> стилски, стваралач-

<sup>5</sup> Владан Радовановић чак излази из поља уметности ширећи је на ван-уметност, што није случај са Радићем. Радовановић је много шире ангажован у уметности од Радића, а резултат тога била су следећа остварења: полимедиијални пројекти, тактилна уметност, воковизуелни радови, концептуални планови и пројекти, цртежи, записи снова, трансмодализми, компјутерска музика и графике, електронска музика... више о томе у: Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње, поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, Нови Сад, Марица српска, 1991.

<sup>6</sup> Почетком XX века композитори прашке групе српску музику су по први пут увели у актуелне европске токове. Mirjana Veselinović-Hofman, *Stvaralačka sveprisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.

<sup>7</sup> „Од наших водећих музичко-педагошких институција Музичка академија у Београду предњачи својим модерним и савременим ставом. Ми не улазимо у начелну дискусију колико је тај доследно спровођени модернизам целисходан за једну изразито педагошку установу. Али, чињеница је да у извесним класама слободне композиције, а нарочито у класи проф. Живковића, насупрот његовој теорији о матерњем музичком језику, развија и расте једна екстремно и модерно оријентисана група младих композитора.“ Бранко Драгутиновић, „Ствара ли се у Музичкој академији група екстремних модерних композитора?“ *Политика*, 5. април 1954.

<sup>8</sup> Vesna Mikić, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, FMU, 2009, 129.

<sup>9</sup> Душан Радић, рођен је у Сомбору где је завршио основну школу и два разреда гимназије. Упоредо је похађао и музичку школу Српског црквеног певачког друштва. Преселивши се у Београд 1941. наставља школовање у Другој мушкој гимназији и Музичкој школи *Станковић*, где учи клавир. Композицију је дипломирао на Музичкој академији у Београду 1954, а магистрирао 1962. године. Од 1957–58. боравио је на усавршавању у Паризу где је похађао курсеве Мијоа (Darius Milhaud) и Месијана (Olivier Messiaen). До 1979. када је изабран за ванредног професора Академије уметности у Новом Саду, живео је као слободан уметник, што је утицало и на његово стваралаштво. Аутор је око 200 композиција извођених широм Европе и добитник мноштва значајних признања. Године 1972. изабран је за дописног члана САНУ, а 1983. за редовног.

Владан Радовановић рођен је у Београду, у коме је и завршио своје школовање. Од 1957–71. године радио је као професор теоријских предмета у Музичкој школи *Станковић*. Ангажован је у мноштву уметничких области: 1958. основао је уметничку групу *Медиала*, а 1982. иницирао настанак још једне неформалне групе *YUMbel*. Од 1969. године један је од уредника авангардног часописа *Рок*. Учествовао је у оснивању Електронског студија

ки, на које ћу указивати у даљем току рада. С обзиром на то да је Радовановић био активно ангажован и на пољу теорије уметности, циљ овог рада биће да Радовановићеву теорију о синтезијском уметничком делу применим на Радићево остварење *Ораторио профано*, што ће представљати финалну корелацију између ова два уметника.

### I Теорија синтезијске уметности Владана Радовановића

Владан Радовановић сматра се једним од најобразованијих српских уметника XX века. Своју вишеструку уметничку делатност продубио је филозофским дискурсом, што је резултирало комплексношћу ауторове аутопоетике. Иако је композитор, по примарном образовању, своју креативност усмерио и на остале уметничке (књижевност, сликарство...) и не-уметничке делатности. „Свој целокупан опус повезао је у конзистентну целину да је немогуће суштински размотрити било коју његову грану без познавања свих осталих.“<sup>10</sup> Истовременим бављењем различитим гранана и стиловима уметности, Радовановић је утемељио неке од неоавангардних облика уметности на домаћем тлу.<sup>11</sup> Без сазнања о уметничким појавама у свету<sup>12</sup> стварао је без узора и извора, литературе, референци и контаката.

Вишеструки уметнички ангажман композитора је навео да промишља питање односа уметности и медија, односно везу која постоји између самих уметности. „На темељу синтезе уметности и фузије медија као основног принципа, Радовановић стреми померању граница уметности.“<sup>13</sup>

Централно место у Радовановићевој поетици заузима концепт синтезијске уметности. Појам СИНТУМ<sup>14</sup> увео је Владан Радовановић како би означио синтезу уметности, мада се термином могу објаснити и појмови синтезијска уметност и синтезијски уметници. Синтезијска уметност се надовезује на модерну традицију повезивања и комбиновања различитих уметности, која датира још од XIX века.<sup>15</sup> Синтезијска уметност обухвата синхронијско спајање медија и родова уметности као и дијахронијско стапање разних стилова. У споју медија, свака медијска линија треба да задржи релативну самосталност, али и да остане зависна од других линија. Концепт синтум-а веома је близак концепту *Gesamtkunstwerk*<sup>16</sup> мада није произашао из њега. Основна разлика између ова два концепта односи се на утопијски карактер *Gesamtkunstwerk*<sup>17</sup> будући да он не мора бити уметничко дело, већ може егзистирати на нивоу пројекта, односно идеала, што није случај са синтезијском уметношћу.

---

Радио Београда којим руководи од 1972. до 1999. Радио је у експерименталним студијама у Варшави, Паризу, Утрехту, Будимпешти. Одржао је велики број самосталних изложби и перформанса у земљи и иностранству.

<sup>10</sup> Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње, поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, нав. дело, 12.

<sup>11</sup> Радовановићево дело *Причињавања* (1956) сматра се претечом хепенинга, који је настао три године касније, композиција *Корали* (1956) сматра се првим или једним од раних дела минималистичке музике у свету. Исте године Радовановић развија поетику тактилне уметности не знајући да је у свету актуелна од 1921. године. Мноштво његових пројеката претходи делима флукуса и неоададе, бави се фузијом медија и порјектима који излазе из домена уметности. Више у: Владан Радовановић, *Синтезијска уметност*, Народни музеј Крагујевац, 2005, 9–16.

<sup>12</sup> До почетка шездесетих година Радовановић није поседовао никаква знања о сродним или истоветним уметничким појавама у свету. Мирјана Веселиновић, *Уметност и изван ње, поетика и стваралаштво Владана Радовановића*, нав. дело, 19.

<sup>13</sup> Ивана Јанковић, „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Музикологија* 3, 2003, 142.

<sup>14</sup> Кованицом СИНТУМ названа је неформална група уметника коју је основао Владан Радовановић 1993. године у сарадњи са Костом Богдановићем, Драганом Мојовићем, Миланом Дамњановићем, Радованом Лазићем, Пепом Пашћан и Жарком Рошуљом.

<sup>15</sup> Типични примери споја више уметности у једној јесу опера, балет и драма.

<sup>16</sup> Тежња за спојем уметности увек је постојала и датира још из примитивне уметности, средњег века и ренесансе. Вагнер (Richard Wagner) је био први који је теоријски указао на ову везу.

<sup>17</sup> Радовановић не сматра да је *Gesamtkunstwerk* утопијског карактера, већ се према његовом мишљењу овај концепт може и остварити.

У својој књизи *Воковизуел*, Радовановић прихвата поделу уметности на просторне (вајарство, сликарство, архитектура, примењене уметности) и временске (мимика, поезија, музика).<sup>18</sup> Наводећи остале поделе других уметника,<sup>19</sup> композитор излаже своју једноставну поделу уметности на једномедијске и вишемедијске. У једномедијске је сврстао чисту музику, поезију и сликарство, док се све остале уметности реализују кроз више медија. Синтезијске уметности припадају вишемедијским уметностима. Синтеза уметности врши се на основу тражења сродних својстава између уметности и медија и њихових ширења, што се односи и на једномедијске и вишемедијске уметности.<sup>20</sup> Приликом ширења једномедијских уметности или њиховим комбинацијама, уметности се не стапају будући да једна уметност увек доминира (у опери – музика, у позоришту – књижевност, у балету – покрет, у филму – слика).<sup>21</sup> Приликом стапања вишемедијских уметности<sup>22</sup> долази до комбинација медија, а не целовитих уметности.

Поставивши Радовановићеву поделу уметности на једномедијске и вишемедијске, посебну пажњу морамо посветити области мултимедијалне, односно вишемедијске уметности. За Радовановића вишемедијско не означава превод термина мултимедиј, већ „шире схваћену уметност која обухвата медије који делују на различита чула (визуелни, звучни, тактилни), медије с обзиром на врсту знакова (музика, говор, слика) медије с обзиром на регистровање, обраду, излаз сигнала (магнетофонска трака, филм, видео, холографија, дигитални медиј)“.<sup>23</sup> Осим најмањег обавезног броја покренутих медија, ниједан други параметар није строго одређен, а врста међусобног односа између медијских делова и њихов ступањ интегрисаности отворени су и нефиксирани. Тотална синтеза свих медија према Радовановићу није могућа.

Радовановић врши поделу вишемедијских облика који теже интеграцији медија на: микст-медиј, мултимедиј, интермедиј и полимедиј. Преклапање времена, простора, боја, интензитета, ритма, кретања, јесу само неки од заједничких квалитета који обједињују наведене облике. Они се узајамно разликују по врсти значења, степену узајамне повезаности медијских линија, њихове детерминисаности и интегрисаности.

Медијска форма у најширем смислу јесте „микст-медиј“. Медији су у њему помешани, али не и чврсто интегрисани. Сегменти који сачињавају микст-медиј не морају бити узрочно-последично повезани нити међусобно условљени.<sup>24</sup> „Мултимедиј“ поседује виши ступањ интегрисаности медија за разлику од микст-медија, а у њему елементи не зависе један од другог по значењу.<sup>25</sup>

У својој књизи *Воковизуел* Радовановић излаже две врсте дефиниција „интермедија“. Према Гибу (Stanley Gibb) и Коупу (Core) највећи степен интегрисаности медија достигнут је

<sup>18</sup> При чему је за њега музика и просторна и временска уметност.

<sup>19</sup> Осим поделе уметности на просторне и временске постоје и поделе на имитативне и неимитативне, презентативне и непрезентативне, оптичке, акустичке и оптичко-акустичке...

<sup>20</sup> Ширење једномедиских уметности постигли су: Кејџ (John Cage) проширује музику у музички театар, Скрјабин (Александр Николаевич Скрјабин) поред звучних промена у партитури местимично наглашава и светлосне, Полок (Jackson Pollock) у сликарству слику проширује гестуалним док Раушенберг (Robert Rauschenberg) залази у трећу димензију. Дишан (Marcel Duchamp), Калдер (Alexander Calder) и Олденбург (Claes Oldenburg) у скулптуру уносе покрет.

<sup>21</sup> Вагнер се залаже за *Gesamtkunstwerk*, Мондријан (Piet Mondrian) разлишља о уједињењу сродних уметности: архитектуре, сликарства и скулптуре, у Баухаус школи уметници (пре свега Гропијус /Walter Gropius/) размишљају о тоталном театру који би био синтеза облика, покрета, звука, светлости и мириса, Капроу (Allan Kaprow) жели у хепенинг да укључи светлост, звук, покрет, мирис и додир...

<sup>22</sup> Ова тенденција јавља се тек педесетих година XX века.

<sup>23</sup> Miško Šuvaković, *Pojmovnik savremene umetnosti*, Zagreb, Velees & Beton, Ghent, 2005, 662.

<sup>24</sup> Пример микст-медија је опера пре Вагнера.

<sup>25</sup> Типичан представник мултимедија је хепенинг, који комбинује уметничку изложбу и театарско извођење при чему се ослања на импровизацију. Догађаји се нижу по принципу колажа (*Ораторио*) и немају репризу. Сваки елемент који сачињава хепенинг је структуриран сам по себи и уколико је потребно може стајати и самостално. Још један пример јесте Вагнерова музичка драма.

у интермедију у коме су тесно повезани и испреплетени сви медијски елементи. Према Хиггинсовом (Higgins) одређењу, интермедиј је утопијски идеал с обзиром на то да овај највећи степен интегрисаности медија још увек нико није досегао. Према Хиггинсовом мишљењу, интермедиј је нешто између медија, „медиј између медија“, апстрактна средишња тачка у простору између ранијих издвојених медија. У идеалном интермедију све медијске дужи би произилазиле из једног истог центра, а за њихову интегралну перцепцију био би неопходан развој новог, синтезијског чула. Оно што Коуп и Гиб дефинишу као интермедиј, Радовановић назива „полимедиј“. Поред успостављања једнакости и интегрисаности свих медијских елемената, у полимедију се успоставља полифон однос између медија. Они су третирано као контрапунктске линије, тесно испреплетане и условљене једна другом.

Посебна врста синтезе медија достигнута је у „воковизуелу“, вишемедијској уметничкој врсти која настаје синтезом визуелног, поетског и звучног. Наговештаји воковизуелног рада присутни су кроз читава два миленијума у античким и средњовековним рукописима, калиграфији, илуминацијама, литографијама, пиктограмима, алхемијским и магијским текстовима и формулама. Воковизуел настаје и у контексту мултимедијалних експеримената, конкретне<sup>26</sup> и визуелне поезије<sup>27</sup>, концептима неоада, флукуса и концептуалне уметности. Историја термина датира од авангардних експеримената двадесетих година када су И. К. Бонсет<sup>28</sup> и Жан Арп (Jean Arp) указали на тријадну слово-звук-лик, односно реч-значање-звук. Песници групе *Noiganders* су израз *verbi-voco-visual* употребили још 1958. године.<sup>29</sup> Владан Радовановић је 1978. године предложио концепт *verbo-voco-visuel* како би означио сопствена дела у којима се синтетично повезују језички, звучни и визуелни елементи. Композитор воковизуел тумачи као синтезу медија, а не уметности. Воковизуел у себе укључује звучно, просторно, тактилно, кинестезијско и гестуално и није одредница уметничког покрета нити стила већ вишемедијске уметничке врсте. До 1969. године Владан Радовановић о проблемима из области воковизуела размишља кроз уметност (од 1954. године), а од тада га и теоријски уобличава.<sup>30</sup> Воковизуелна уметност се развија у два тока, као доминантно визуелно или доминантно звучно, те је стога термин „вербо“ Радовановић укинуо будући да звучно („воко“) у себи нужно носи и „вербо“. Физички простор у коме се воковизуелно појављује може бити дводимензионалан или тродимензионалан.<sup>31</sup> Развојност, односно читање воковизуелних остварења, није једносмерно већ се време једног дела не мора поклапати са временом његовог ишчитавања. Варијабилност и вишесмерност читања пружају слободу и могућност бесконачног читања воковизуелних остварења. У воковизуелном делу битан је однос свих компоненти које га сачињавају, а такво остварење је у сталној интеракцији са новим појавама у другим уметностима као и са ванмузичким збивањима.

<sup>26</sup> Конкретна поезија своја одређења стиче у манифестима Ејвинда Фалстрома (Eivind Falstrom, 1953), Еугена Гомрингера (Eugen Gomringer, 1956) и групе *Noiganders* иако је термин нешто раније увео Тео ван Дузбург (Theo van Doesburg) још 1930. године. Конкретна поезија је врста експерименталне књижевности која промишља и тематизује своје средство – језик на начин ликовне уметности. Њен материјал је реч у своме звучном, визуелном и семантичком аспекту. Једноставна и прегледна песма постаје предмет гледања односно употребљив предмет. Стога је кратка, сажета и упечатљива попут слике. Конкретна поезија проширила се на конкретну уметност – конкретизам. Више у: Владан Радовановић, *Воковизуел*, Београд, Нолит, 1987.

<sup>27</sup> Визуелна поезија је нова врста уметничке продукције која осцилује између поезије и сликарства. Она се налази ван литературе будући да не поштује њене родове нити јединствен стил. Односи се на плурализам стилова. Укључује у себе нове знаке: нотно писмо, гест, концепт... Више у: Владан Радовановић, *Воковизуел*, нав. дело.

<sup>28</sup> Псеудоним Теа ван Дузбурга.

<sup>29</sup> У свом водећем нацрту за конкретну поезију (*Pilot Plan for Concrete Poetry*).

<sup>30</sup> Године 1969. термин *verbi-voco-visual* код нас употребљава Вера Хорват-Пинтарић у часопису *Бит* 5–6, а Радовановић термин јавно употребљава тек 1973. године.

<sup>31</sup> Да поменемо само неке од Радовановићевих воковизуелних радова: *Пустолина* (1956–63), *Идеограми* (1957), *Хексаедар* (1958), *Полиедар* (1968), *Полиндром* (1969–75), *Маил* (1980), *Вербо-воко* (1980)...

## II Музика Душана Радића

За радикалног модернисту (екстремисту и експериментатора), Душан Радић је проглашен након концерта одржаног 17. марта 1954. године. Овај концерт је у тадашњој српској уметничкој средини, ограниченој соцреалистичким догмама, представљао важан помак ка авангарди и новом. На концерту су изведене Радићеве композиције *Списак* и *Соната леста*, као и дела Енрика Јосифа.<sup>32</sup> Занимљиво је да су и пре поменутог концерта Радићеве композиције биле предмет интересовања јавности, али да је управо овај концерт<sup>33</sup> битан за композиторову афирмацију. Заправо, концерт је био важан из мноштва разлога. Један од њих јесте и Радићев први покушај стварања синтезе различитих уметности на једном месту. Наиме, поменути концерт планиран је као синтетичко уметничко дело састављено од: речи, односно поетских текстова/коментара Васка Попе и Миодрага Павловића,<sup>34</sup> слике, односно ликовног прилога сликара Марија Маскарелија и тона, односно музике поменутих композитора. Овакав рани покушај синтезе, Радић ће наставити двадесетак година касније, у свом комплекснијем остварењу *Ораторио профано*.

Готово све кључне одлике стваралаштва, Радић је поставио у раним делима, насталим педесетих година. Непрестано трагање за новим, антиконформизам, чврста веза са свакодневним и реалним животом, провокативност, апсурд и иронија само су неки од елемената који константно прожимају Радићево музичко стваралаштво. „Ја покушавам да кажем оно што не знам, баш зато да бих то сазнао. Унапред поставити циљ? Никако! То се редовно извитопери у копирање, плагирање и тако слично. Црви стваралачког немира траже замену, обнову, рађање. Не знам да ли ће доћи, али кад дознам, бићу и против тога.“<sup>35</sup>

Педесетих година, вокално-инструментални жанр постаје Радићев доминантан избор, а текст битна димензија композиторовог избора. Мноштво написаних вокално-инструменталних дела, пре свега кантата<sup>36</sup> и сценских дела,<sup>37</sup> показује да људски глас добија најважнију улогу у композиторовом опусу. У истраживањима могућности и техника којима људски глас располаже, од интегрисања, певања и свих могућих звукова које људски глас може произвести и у комбиновању гласа са електроником у својим композицијама, Радић стоји у блиској вези са Радовановићем.

Избор вокално-инструменталног жанра за последицу је имао специфичан третман текста у композиторовом опусу. Текстуралну подлогу готово свих Радићевих вокално-инструменталних дела чинили су поетски текстови Васка Попе, а нешто касније и Боре Ћосића.<sup>38</sup> Поезија ових аутора привлачила га је због необичне естетике, а „магична привлачност Попине

<sup>32</sup> Опште је познато да је концерт покренуо полемику и расправе које су трајале месецима након концерта. Посебно је значајна полемика вођена између Душана Плавше и Павла Стефановића, која се одиграла на страницима часописа *Савремени акорди*, односно *Књижевне новине*. То се односи на чланак Павла Стефановића: „Две сева муње у нашој музичкој жабокречини“, објављен у поменутом часопису 25. марта 1954, и чланак Душана Плавше „Било је много дима“, који је објављен нешто касније 15. априла 1954. године.

<sup>33</sup> Да поменемо други важан догађај који се догодио исте године, а који је битан за еволуцију Радићеве музике. Реч је о његовом дипломском испиту на ком је изведено Радићево дело *Симфонијета*, у коме се композитор декларативно показао да је дефинитивно опредељен за ново.

<sup>34</sup> Попа је написао текст који велича личност Душана Радића, „Птице какве неће родити небо“, док је Миодраг Павловић свој поетски текст „Звук у пустињи“ посветио Енрику Јосифу.

<sup>35</sup> Душан Радић, списак композиција и коментари, 1987.

<sup>36</sup> Радићева вокално-инструментална остварења која припадају жанру кантате: *У очекивању Марије* (1955), *Ђеле-кула* (1957), *Успавана земља* (1964), *Вукова Србија* (1971), *Ораторио профано* (1984), *Учитељи* (1978), *Вучја со* (1984). Да поменемо и остала вокално-инструментална дела која не припадају овом жанру: *Опседнута ведрина* (1952), *Списак* (1954), *Есеји* (1970).

<sup>37</sup> Сценска дела Душана Радића: *Балада о месецу луталици* (1960, балет), *Љубав, то је главна ствар* (1962, опера), *Бдење у огледалу* (1988, балетски триптих), *Смрт мајке Југовића* (1988, опера).

<sup>38</sup> Композиције настале на текстове Васка Попе: *Списак*, *Прелиди*, *Ђеле-кула*, *Успавана земља*, *Учитељи*, *Вучја со*.

Композиције написане према текстовима Боре Ћосића: *Есеји*, *Ораторио профано*, *Балада о месецу луталици*.

поезије имала је кључну улогу што сам се опредељивао за вокално-инструментални жанр.<sup>39</sup> Веза коју Радић успоставља између поезије и музике, схватајући своју музику као екстензију поезије, указује на ширење поменутих уметности и покушај њихове синтезе. Међутим, свакој од поменутих уметности, Радић признаје аутономност: „За мене, чиста музика увек је на првом месту. Идеја дела израђа из звучног материјала, музика тражи своје речи а не обрнуто. Приликом стварања, најпре сам свестан форме и садржаја будуће композиције а тек потом бирам текст.“<sup>40</sup>

Сарадња са својим уметничким истомишљеником Васком Попом утицала је на још један важан квалитет Радићеве музике, који се рефлектовао делимично и на избор поетског текста, а то је однос према народној традицији.<sup>41</sup> Попа је сматран покретачем новог израза у српској поезији објавивши 1957. године антологију народног стваралаштва *Од злата јабука* у којој је направио избор фантастичне и надреалистичке црте народног песника.<sup>42</sup> Ни Радић се у својим делима не одриче националног, већ успоставља нов однос према њему понирањем у дубље историјске и психолошке слојеве. Он своју националност не одваја од модернизма те ће стога одједици националног бити чути и у његовим најмодернијим делима, попут *Ораторија профана*.

Изузев третмана људског гласа, корелацију између музике Владана Радовановића и Душана Радића можемо успоставити у још једној димензији – третману електронског медија. Истраживање електронског медија битно је за оба уметника. Иако је оно комплексније код Радовановића, који се посветио његовом минуциозном истраживању, важно је и за позније године Радићевог стварања. Отварање Електронског студија Радио Београда 1972. године и Тонског студија при Факултету музичке уметности у Београду 1986. године, покренуло је нова освајања у погледу ширења граница медија. Дугогодишњи директор Електронског студија Радио Београда, Владан Радовановић у студију је развио и своју педагошку активност несебично помажући композиторима у раду на пројектима овакве врсте. Од посебног је значаја да овде поменемо сарадњу између два поменута композитора на Радићевим композицијама ствараним у студију Радио Београда уз помоћ Радовановића.<sup>43</sup> Електронска музика само је један од медија искоришћених у делу *Ораторио профано*.

### III *Ораторио профано*

Композиција *Ораторио профано* настала је седамдесетих година (1974)<sup>44</sup> када су у опусу Душана Радића очигледне две стваралачке тенденције. Са једне стране он музичким делима, која су авангардно утемељена, коментарише свакодневно људско окружење,<sup>45</sup> а са друге стране у композицијама наставља фолклорну нит.<sup>46</sup>

Микстмедијално остварење *Ораторио профано*, фузија је свих дугогодишњих интересовања Душана Радића. Ова композиција представља први прави Радићев покушај стварања синтезијског уметничког дела.<sup>47</sup> У њему је аутор објединио и конфронтирао различите елементе: авангардне и традиционалне поступке, фолклор, савремено, свакодневно, гротескно, банално... Сви ови елементи упућују на то да је дело колажне форме, спојено од потпуно раз-

<sup>39</sup> Горица Пилиповић, „Интервју са Душаном Радићем“.

<sup>40</sup> Исто.

<sup>41</sup> Композиције писане на народне текстове: *Вукова Србија* и *Смрт мајке Југовића*.

<sup>42</sup> Да поменемо рад Децембарске групе сликара (1955) која је новим сликарским језиком оживела дух наших средњовековних фресака (Возаревић, Томашевић), рељефе стећака (Вујаклија), игре боја народног веза (Србиновић), мисаоност народних умотворина (Петровић).

<sup>43</sup> Као један од примера можемо навести Радићево дело *Електронске медитације* настало 1984–85.

<sup>44</sup> *Ораторио профано* премијерно је изведен на БЕМУС-у 1979. године.

<sup>45</sup> Поред *Ораторија профана*, такав је случај и у кантати *Есеји*.

<sup>46</sup> Као што је случај у дувачком квинтету *Bagatelle*, циклусу соло песама *Из моје земље* и кантати *Вукова Србија*.

<sup>47</sup> Да подсетимо на концерт 1954. и његову замисао као пројекат синтезијске уметности.

личитих па чак и несродних исечака из стварности. Интересовање за колаж<sup>48</sup> провенствено као ликовну технику Радић је показао педесетих година, а стварао их је готово цео живот.<sup>49</sup> Своје интересовање за колаж из ликовног, Радић је седамдесетих година преместио у музички медиј. На сличан начин и Владан Радовановић приступа ликовној уметности.<sup>50</sup> Бирањем колажног поступка, монтирања исечака и фрагмената других уметности и жанрова, Радић игра постмодернистичку естетско-поетичку игру са различитим музичким и ванмузичким жанровима. Стога у делу *Ораторио профано* долази до полижанровског умрежавања при чијем тумачењу колажна поетика има најважнију улогу. Радић је колажни поступак одабрао у тежњи за приказивањем популарног и свакодневног, која датира још од педесетих година а може се објаснити и композиторским становиштем да у данашњој уметности преовлађује мешовита роба. „За мене људски мозак је налик огромној слагалици у којој све произилази из мноштва различитих фрагмената који када се заједно саставе (уз већи или мањи степен вештине) креирају нову целину. На овај начин, сва људска креативност може бити редукована на феномен цртаног филма, или једноставно на калеидоскопски ефекат. Немам жељу да деградирам креативни чин, већ само тражим своје право да експериментишем.“<sup>51</sup>

*Ораторио профано* можемо тумачити као Радићев коментар дешавања у савременој уметности, као „приказ савременог хаотичног света кроз какофоничну уметност“.<sup>52</sup> Колажна форма, односно смена говорних и музичких делова, нужно је резултирала спојем различитих врста уметности у покушају стварања њихове синтезе. Поновну сарадњу са Бором Ћосићем Радић је успоставио у делу *Ораторио* бирајући за текстуалну подлогу композиције књигу *Mixed-media* поменутог аутора. Полазећи од ове књиге, у којој су колажно комбиновани исечци теоријских поставки, слободних размишљања уметника, дефиниција, прогласа и новинских белешки, Радић и сам остварује дело у виду *микст-медија*. Очигледна је претходно поменута Радићева потреба за посвећивањем тексту, будући да је текст у делу третиран као библија савременог човека, на шта алудира и сам назив дела (*Ораторио профано*).

Користећи иновативне поступке у овом делу, Радић на својеврстан начин успоставља интеракцију између савременог/авангардног и прошлости/традиције. Правећи селекцију авангардних изражајних средстава, Радић показује да „је авангарда за њега била провокација, нешто на шта треба реаговати али не и прихватити је.“<sup>53</sup> Стога, он остаје везан за традицију на нивоу избора конвенционалног вокално-инструментарног жанра (кантате), и конвенционалности форме (четвороставачни вокално-инструментални циклус). Искорак ка авангарди Радић прави избором појединих авангардних композиционих техника (алеаторика, електроника), неуобичајеним третманом хора и појединих инструмената као и самим избором инструмената (на пример, електричних гитара). Поново, са једне стране, ораторијумска статич-

<sup>48</sup> *Papiers collés* односно колаж, први пут је примењен почетком XX века као сликарска техника, и очувана је до данас у мноштву различитих форми. Колажна техника је у тренутку када је уметност била уморна од шокова и изненађења увела неодољиве изазове. Посебан импулс колажној техници дат је увођењем нове компјутерске технологије која пружа могућност декомпоновања дела и његовог искоришћавања у новим производима.

<sup>49</sup> Осамдесетих година Радић је своје колаже почео да излаже на ликовним изложбама. Важна изложба његових колажа одржана је 2. априла 2010. у павиљону Цвијете Зузорић, нажалост постхумно. Ретроспективна изложба је насловљена „Између два огледала“, и на њој су презентовани сви сегменти Радићевог уметничког рада на једном месту: ликовни радови, музички опус и краткометражни, односно дугометражни филмови. Ова изложба је још један показатељ Радићевог интересовања за фузију различитих уметности.

<sup>50</sup> Један од видова синтезе уметности код Радовановића представља записивање и цртање односно сликање снова. Слично као у случају Радићевих колажа, Радовановић снова почиње да бележи 1953. године и од тада је регистровање снова постало његов животни пројекат. Опсежнији избор снова објављен је у књизи *Ноћник* у издању Нолита 1972, и 2002, и сепарату чаописа *Трећи програм* (бр. 115–116, III–IV). Записи снова као књижевне целине или фрагменти искоришћени су у композицијама: циклусима песама *Песме I* (1956) и *Песме II* (1959).

<sup>51</sup> Горица Пилиповић, „Интервју са Душаном Радићем“, 2.

<sup>52</sup> Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, нав. дело, 2000, 54.

<sup>53</sup> Исто, 53.



ност дела у складу је са традицијом док је цитатност,<sup>54</sup> коришћење електроакустичке музике и популарних уметничких пракси са друге стране оно „ново”. О Радићевом неубичајеном третману гласа, већ је раније било речи, међутим, овде је битно поменути којим је све начинима вокалног извођења прибегао у овом делу. То су: хаотичан ток вокалне деонице који је готово безобличан, изговарање бесмислених слогова и конкретне поезије на различитим језицима, изговарање сугласника и слогова на релативним тонским висинама, глисанда, смех, кашаљ, врисак... Радић провоцира и традиционалне извођачке принципе, неубичајено третирајући поједине инструменте: свирање подлактицом, глисанда, свирање предметима.<sup>55</sup>

Иако једно од најавангарднијих Радићевих остварења, *Ораторио профано* носи суштинску поруку композиторове поетике. За Радића је тоталан прекид са прошлешћу игра са лошим исходима, од традиције морамо кренути да бисмо истажили ново, али јој се морамо и вратити. Овакво кружно кретање композитор је представио кроз четири става кантате *Ораторио профано*. Наиме, кроз ставове је артикулисана слика нашег доба, односно уметности у нашем добу, те се стога дело може двоструко тумачити: као музичко дело и као музичко дело о музици.

Уколико фокус поставимо искључиво на текстуални медиј, приметимо да кроз сва четири става Радић мења свој приступ тексту, како би дочарао промене у уметности. Наиме, у првом ставу *Геометријски човек*, Радић свим медијима покушава да прикаже човека, односно уметност данас. Човек и његова средина су неминовно геометризовани и шаблонизовани. Он постаје механичка преслика роботских мануелних екстремитета па чак и његове свести. Геометризацијом структура свих параметара Радић осликава математичку безосећајност и суштину савременог човека. Стога композитору поред музичког и текст постаје погодан медиј за приказ геометризације, повременим коришћењем само вокала као текстуалне основе или само сугласника.

*Околина*, односно други став, фокусира пажњу на сам догађај, односно догађај у самој уметности. Стога, текст постаје примарни медиј за постизање жељених резулата. Излажући мноштво колажних исечака у виду изјава Кенета Кларка (Kenneth Clark), Клеза Олденбурга (Claes Oldenburg) и прогласа Баухаус школе,<sup>56</sup> Радић покушава да покаже колико се уметност и околина данас променила. Човек, односно машина, односно уништитељ природне околине. Још један проблем поентиран у овом ставу јесте однос високе и популарне уметности. Опсесивним понављањем музичких и текстуалних модела, Радић успоставља корелацију са америчком авангардном уметношћу шездесетих година, поп артом и концептуализмом. Директним искоришћавањем цитата Клеза Олденбурга,<sup>57</sup> још једног представника поп арта, Радић наглашава како предмети из свакодневне употребе могу опстати у уметничким делима и поставља питање шта је уметност нашег доба, односно где се све она налази.<sup>58</sup>

Централни став читаве композиције је трећи став, *Збивања*, будући да се у њему прелази са претходне дефиниције догађаја (из другог става) на сам догађај у уметничком делу. У овом случају Радић то дочарава сликањем два музичка догађаја – *хепенинга* и *флукуса*. Приказ укидања уметности, односно догађаја у коме уметност постаје сам живот, а уметничко дело

<sup>54</sup> У композицији је цитирана музика Хонегера (Arthur Honegger) и Скрјабинових клавирских соната.

<sup>55</sup> „Бацити неколико крупних кликера на жице клавира и држати педал, а затим их котрљати помоћу две метлице. Превлачити по жицама клавира са дршкама размакнутих маказа или крајевима оловке са што мекшим дрветом или иглом.” Горица Пилиповић, *Поглед на музику Душана Радића*, нав. дело, 2000, 54.

<sup>56</sup> „Хајде да заједно замислимо и створимо нову грађевину будућности која ће обухватити архитектуру, скулптуру и сликарство заједно, и коју ће једнога дана руке милиона радника дизати ка небу као кристални симбол једне нове вере.” Dušan Radić, *Oratorio profano*, Beograd, 1974, partitura, 112.

<sup>57</sup> „Форма пљескавице није ништа мање лепа него форма неке биљке. Штавише, мој сан је да направим један велики монумент на неком тргу, не коња, не човека, већ један гигантски сладолед, парче торте.” Исто, 158.

<sup>58</sup> Оваква компарација поставља и питање примене и тумачења концепта *ready made*-а у Радићевом стваралаштву.

догађај, Радић је остварио описом хепенинга лондонских деструктиваца.<sup>59</sup> Деградацију данашње уметности композитор приказује на свим нивоима дела, пре свега на текстуалној подлози с обзиром на то да обрађује у овом ставу текст који нема значење. Конфронтација прошлости и новог још је очигледнија уколико размотримо музички медиј композиције. Заправо сам извођачки састав који поред три рецитатора, три хора, троје вокалних солиста и четири оркестра, чине и три камерне групе инструмената међу којима су квартет електричних гитара и квартет архаичних инструмената (блокфлауте и мандолина), шест звучника и магнетофонска трака, указује на горепоменуто. Геометризацијом и шаблонизацијом музичких структура у првом ставу и успостављањем везе између материјала првог и четвртог става композитор указује на кружно кретање уметности, односно њено стално удаљавање и повратак традицији. Понављање музичког материјала у другом ставу чини пандан, у музичком смислу, бесконачном умножавању слика Ендија Ворхола (Andy Warhol). У овом моменту, Радић указује на удаљавање уметности од традиције и њено корачање ка новом. Коришћење џез музике у овом ставу, само је још један од видова симулирања популарне уметности, сада у музичком медију. Осим тога што је џез музика у целој композицији носилац симбола савремене цивилизације истовремено је искоришћена и као средство провокације и гротеске.

Коришћењем електроакустичке и конкретне музике, као дела музичког ткива трећег става, Радић показује како се електроакустички медиј посматра из визуре новог медија, инструмента који има способност да мења особине звука. Електронски медиј у овом ставу добија примарну функцију у циљу приказа одласка уметности од традиције и ширења музике ка другим медијима.

Финални став кантате, *Звучне парадигме*, затвара циклични круг и разрешава питање постављено на почетку дела, а разматрано кроз претходна три става. Кренувши од иницијалне идеје, приказа данашње уметности, Радић је показао пропаст авагардних пројеката, искорачење уметности у свакодневни живот, њено кретање из предметности у апстракцију и дела у концепт, да би круг затворио враћењем уметности у границе уметничког. Уметност се након свега мора вратити традицији као једином могућем решењу, што Радић евоцира завршавајући композицију ренесансним односно пасторалним звуцима мандолине и блок флауте.

### Закључак

Сагледавши теоријски концепт синтезијске и вишемедијске уметности Владана Радовановића, уочили смо да композиција *Ораторио профано* поштује многе дефиниције. Изузев чињенице да је *Ораторио профано* остварен као мултимедијални пројекат, у коме је извршена синтеза различитих уметности, дело је и типичан пример Радовановићевог концепта музике од себе. Музика *Ораторија* одлази сама од себе у правцу других родова уметности и медија иако задржава доминантну улогу, с обзиром на то да је пре свега музичко остварење. Ширење саме музике ка другим уметностима одиграва се према вербалном, пластичном, социо-кинетичком. Колажни поступак као директан пример постмодернизма, у складу је са Радовановићевом дефиницијом појма „микст-медија“. На основу наведеног можемо поставити питање и да ли *Ораторио профано* треба бити тумачен као традиционално музичко дело или као пројекат и да ли се евентуално може довести у још чвршћу везу са Радовановићевом теоријском поставком, тумачењем композиције као воковозуелног остварења?

Целокупни уметнички рад оба композитора обележен је потребом да се свеобухватно истраже све могућности новог. У складу са сопственим уметничким сензибилитетима и интересовањима, сваки од уметника је истраживања спроводио у својим правцима, који су дали различите резултате. Тако су и пројекти остваривани у домену синтезијске уметности, иако базирани на истим полазиштима, за Радовановића и Радића донели различита остварења.

<sup>59</sup> На овом хепенингу један клавир је био најпре лупан, претестерисан, искидан, раскомадан и запаљен а потом су извођачи продавали угарке клавира остварујући комерцијализацију уметности на лицу места.

Досегнути циљ уметницима био је исти, а резултирао је померањем граница уметничког и уметности, синтезом и ширењем медија и уметности из традиционалних оквира.

## ЛИТЕРАТУРА (ИЗБОР)

- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Музика у другој половини XX века“, *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 107–135.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана, „Постмодерна – карактеристике и одабири игре“, *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 247–292.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Stvaralačka sveprisutnost evropske avangarde u nas*, Beograd, Univerzitet umetnosti, 1983.
- Veselinović, Mirjana, *Umetnost i izvan nje, poetika i stvaralaštvo Vladana Radovanovića*, Novi Sad, Marica srpska, 1991.
- Veselinović-Hofman, Mirjana, *Fragmenti o muzičkoj postmoderni*, Novi Sad, Matica srpska, 1997.
- Janković, Ivana, „Синтезијска уметност Владана Радовановића“, *Muzikologija* 3, 2003, 141–186.
- Медић, Милена, „Вокално-инструментална музика“, *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 581–600.
- Mičel, Donald, *Jezik moderne muzike*, Beograd, Nolit, 1983.
- Mikić, Vesna, *Lica srpske muzike: neoklasicizam*, Beograd, FMU, 2009.
- Микић, Весна, „Неокласичне тенденције“, *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 193–213.
- Peričić, Vlastimir, *Muzički stvaraoci u Srbiji*, Beograd, Prosveta, 1969.
- Пилиповић, Горица, *Поглед на музику Душана Радића*, Београд, САНУ, 2000.
- Пилиповић, Горица, „Сценска дела Душава Радића у контексту сева муње“, *Српска музичка сцена*, Надежда Мосусова (ур.), Београд, Музиколошки институт САНУ, 324–332.
- Поповић-Млађеновић, Тијана, „Музичка модерна друге половине XX века“, *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 215–245.
- Radić, Dušan, *Oratorio profano*, Beograd, 1974, partitura.
- Радић, Душан, Списак композиција и коментари, 1987.
- Radovanović, Vladan, *Vokovizuel*, Beograd, Nolit, 1987.
- Radovanović, Vladan, *Sintezijska umetnost*, Kragujevac, Narodni muzej Kragujevac, 2005.
- Шуваковић, Мишко, „Естетика музике XX века“, *Историја српске музике, српска музика и европско музичко наслеђе*, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.), Београд, Завод за уџбенике, 2007, 733–747.

Branko Žujković

**DUŠAN RADIĆ'S ORATORIO PROFANO FROM THE VIEW OF VLADAN RADOVANOVIĆ'S  
THEORY OF ART SYNTHESIS**

SUMMARY: *Oratorio profano* by Dušan Radić (1929–2010) is mixtmedium piece, realization of the collage form which allowed creation of synthesis of various forms of art. Composer used avantgarde solutions as a nonstandard treatment of vocal part, as well as instrumetns, to show "chaotic world". At the same time, he used sounds of jazz, than described terms fluxus and happening, and in the end finished the work with pastoral sounds of block flute.

In *Oratiorio profano*, expanding of the art's boundaries has been accomplished, same as synthesis and widening of the media and art from traditional framework. In other words, thing that both composers, Radić and Vladan Radovanović (1932) were striving to has been achieved. With that in mind, in this text goal was to apply Radovanović's theory of synthesis art piece on Radić's piece *Oratorio profano* and to point to the corelations between these two artists.

KEY WORDS: Vladan Radovanović, Dušan Radić, SINTUM, multimedia forms, vokovizuel, *Oratorio profano*, mikst-medium, collage.