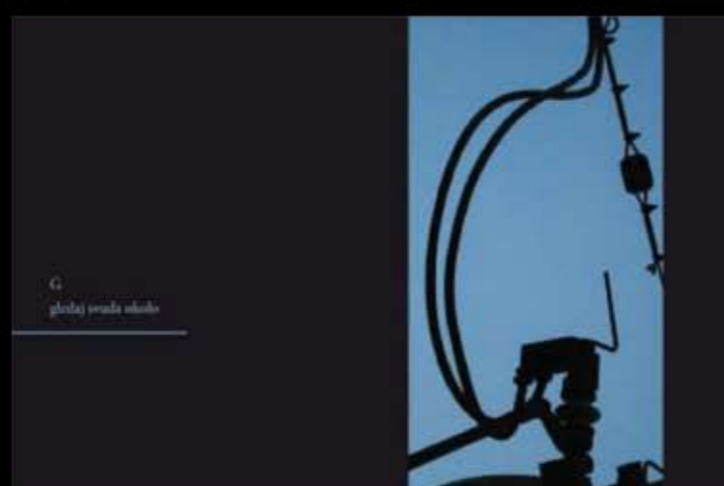
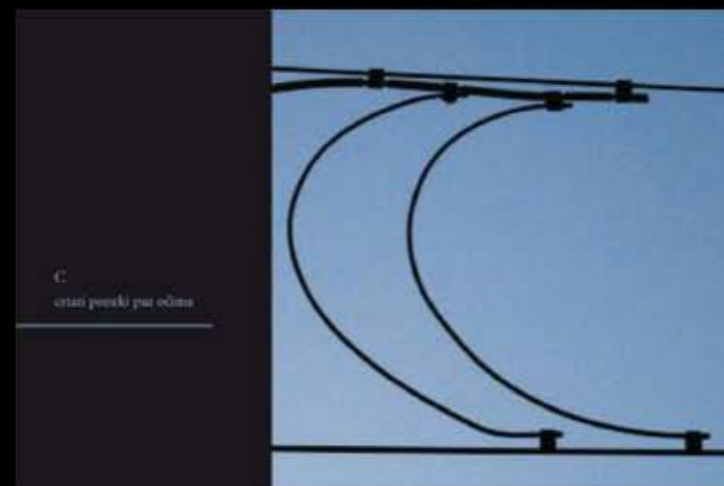
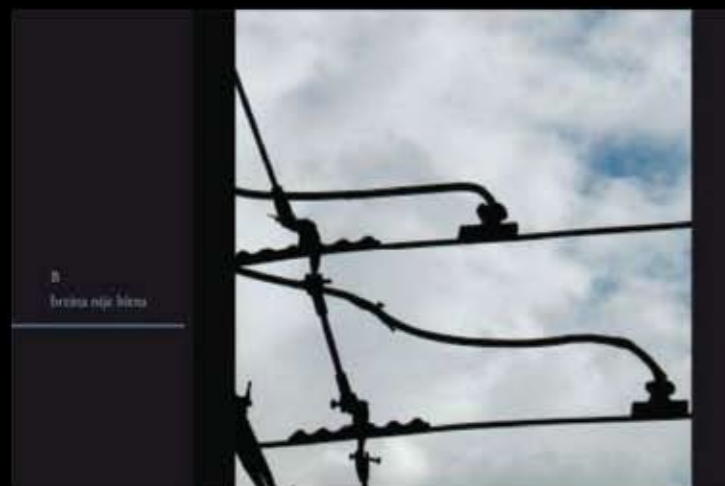


Часопис одсека Примењена графика
Факултета примењених уметности
у Београду
Април 2011. Број 5



МАЛА
ИСТОРИЈА
ТИПОГРАФИЈЕ



Доброслав Обрадовић, 2010.

2–3
Сећања на професоре
АНТОН ХУТЕР
Гордана Поповић Васић

4–8
Графика књије
БИБЛИОФИЛСКА ИЗДАЊА ФПУ
проф. Југослав Влаховић

9–11
Графички дизајн
ЛЕТОПИС СИМБОЛА ПРОФ. МИЛОША ЂИРИЋА
– РЕКОНСТРУКЦИЈЕ И ПРЕДЛОЗИ
приредио проф. Растко Ђирић

12–15
Графички дизајн
ПАЗИ ПАС (НЕ) УЈЕДА
проф. Здравко Мићановић

16–17
Писмо
ПИСМО 2008/2009
проф. Оливера Стојадиновић

18
Нова књија
26+30 ПИСМО проф. Стјепана Филекија
проф. Оливера Стојадиновић

19–47
Тема броја
МАЛА ИСТОРИЈА ТИПОГРАФИЈЕ
проф. Илија Кнежевић

48–51
Анимација
МУЛТИЕКРАНСКИ ФИЛМОВИ
проф. Растко Ђирић

52–55
Пројектовање облика
МОН ГЕОМЕТРИЈА
проф. др Ивана Маршикић и Маријана Калабић

56–57
Пројектовање облика
ВАЗАРЕЛИЈЕВ ПРОСТОР У РАВНИ
проф. др Ивана Маршикић

58–61
Илустрација
БОТАНИЧКА ИЛУСТРАЦИЈА
Наталија Стојановић

62
Акције
ТРИ МЕЂУНАРОДНЕ РАДИОНИЦЕ
ИЗ АНИМАЦИЈЕ
проф. Растко Ђирић

63
Конкурси
ЗЛАТНИ ОСМЕХ: ТЕСЛА
(радови студената ФПУ)

64
Догађаји
СТУДЕНТИ НА КРАТКОМ МЕТРУ
ИЗЛОЖБА ТОЛЕРАНЦИЈА У ГЕТЕ ИНСТИТУТУ

Сигнум је на латинском знак, а истовремено знак на грчком је и симбол. Пратећи значења која карактеришу знак и симбол можемо одмах констатовати да је наш часопис двоструко симболичан: у првом реду својим садржајем по самој природи језика којим је обликован и насловом јер у основи и наслов и садржај сугеришу нешто друго, где друго превазилази примарну представу и слику. Ако се упустимо у симболичку игру везавши трагање за теме часописа, часопис можемо посматрати као плод (са)знања и по томе препознати неке карактеристике једног другог конкретног плода, истовремено и веома распрострањеног симбола – јабуке. Настављајући са том игром открићемо да је јабука у одређеним културама и симбол радовања. Ако је читање у функцији сазнања, а сазнање откривање новог, тиме и радовање сама игра у даљем трагању добија и дубљи смисао. Расечемо ли јабуку попречно открићемо пет кракова које обликују алвеоле у којима су смештене семенке, за упућене, поред знања (које се и преноси према веровањима у неким културама) отвара се и простор слободe. Тако би смо могли ићи и даље и шире... Али задржимо се на неким конкретнијим чињеницама. »Јабука« има све више на нашем факултету, у кабинетима и на радним столовима (Apple компјутери) а једна врста музике је директно или индиректно преко „јабуке“ већ више од четрдесет година неодвојива од нашег искуства и доживљаја (Apple продукцијска кућа Битлса), а сада, зашто не и једна „јабука“ у нашим рукама (часопис *Сигнум*). Ако има још неверних Тома и ову симболичку игру не прихватају барем условно ево још једне констатације. Зар се *Сигнум* као плод не јавља једном годишње баш као и јабука?

проф. Здравко Мићановић

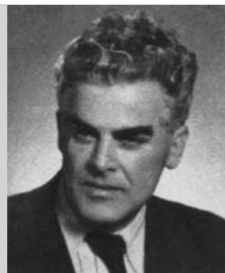


Издавач Факултет примењених уметности у Београду,
Примењена графика, Косанчићев венац 29, Београд. Тел. 2625 399
За издавача проф. Владимир Костић Дивац, декан ФПУ
Уредници проф. Растко Ђирић и проф. Југослав Влаховић
Редакција професори Југослав Влаховић, Оливера Стојадиновић,
Илија Кнежевић, Здравко Мићановић, Мирјана Живковић
Графички обликовали проф. Растко Ђирић, Маријана Калабић
(52–57), Наталија Стојановић (58–61) и Мања Лекић (2–7)
Фотиграфија на корици на Тања Лошић

Април 2011.

ISSN 1452-9475

У расјону од инјимизма до њоејског реализма крејаше се његово сликарство и у њослератном ѡериоду без обзира на херојске шеме и реализам



Један од ѡрвих ѡрофесора Академије ѡримењених уметности

СЛИКАР „СВЕТЛОСТИ КОЈЕ МУ НИКАД НИЈЕ БИЛО ДОВОЉНО“

Павле Васић

АНТОН ХУТЕР

(1905-1961)

Од самог оснивања Академије примењених уметности 1948. године један од професора био је Антон Хутер.

Антон Хутер рођен је у Цриквеници 1905. године. Родитељи, отац Антон и мајка Марија били су из Земуна у који су се вратили 1914. године.

После завршетка уметничке школе у Београду на којој су му професори били Милан Миловановић, Љуба Ивановић, Петар Добровић, одлази 1928. године у Париз, у школу Андре Лота која је за нашу уметност од посебног значаја јер су је посећивали многи наши сликари (М. Шербан, М. Стевановић, С. Шумановић, М. Коњовић, З. Петровић, С. Аралица, И. Лучев, С. Рајковић и др.). Исте године Хутер излаже у Паризу са П. Лубардом, М. Шербаном, К. Хегедушићем, Момчилом Стевановићем, Ј. Плантићем.

У Београду први пут наступа у децембру 1928. године на Првој јесењој изложби београдских уметника организованом поводом отварања Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“.

Његове слике у том периоду, па све до почетка рата крећу се, према Миодрагу Б. Протићу, од кубистичких покушаја до експресионизма који му је био ближи, али је и у оквиру ове оријентације трансформисао свој ликовни језик од пригушеног ка светлијем колориту. У основи његовог сликарства стајала је лирска природа коју је запазио Тодор Манојловић 1932. године а о којој пишу и Ђорђе Поповић 1962. и Павле Васић 1971. године.



Изнад свега цртежи Антона Хутера садрже изузетну лакоћу

Тих и мио човек како су га описивали његове колеге и ђаци и у сликарству је исказивао деликатност и елегичност. Аутор многих пејзажа, ведућа, ѡриррејша ѡказивао је склоност и ка жанр сценама у складу са својим интересом за социјалне теме

Тих и мио човек како су га описивали његове колеге и ђаци и у сликарству је исказивао деликатност и елегичност без обзира на тематику. Аутор многих пејзажа, ведућа, портрета показивао је склоност и ка жанр сценама у складу са својим интересом за социјалне теме.

До рата имао је две самосталне изложбе, одржане 1933. године у Београду и Новом Саду. Од 1929. био је члан групе Облик (основане 1926) и излагао редовно на њеним изложбама све до последње, Шеснаесте изложбе одржане 1938/1939. године. Био је члан и Кола југословенских уметника основаног 1930. са циљем да се изборе за боље услове излагања тадашњих ликовних уметника. За слику „Циркус“ добио је Политикину награду 1935. године.

Припаднике групе „Облик“ повезивало је схватање да треба : „учинити сликарство аутономним, дати слици да говори сликарским језиком без посредовања анегдоте и без књижевне, филозофске или било какве сличне идеје“ (М. Кашанин). Ова група је превела српско сликарство из конструктивистичког у колористичко сликарство што је било иманентно и Хутеровом схватању слике. У распону од интимизма до поетског реализма кретаће се његово сликарство и у послератном периоду без обзира на херојске теме и реализам као захтев једног кратког периода од 1945. до 1950. године.

УНИШТЕНЕ СЛИКЕ

У бомбардовању 1941. године страдала је кућа у којој је Антон



Хутер становао и уништене су скоро све његове слике. Ратне године проводи повучено у Београду на Косанчићевом венцу у броју 19, месту многих сликарских атељеа, својеврсном Bateau Lavoir београдских сликара. Ради као помоћник у стоматолошкој ординацији у једној од суседних кућа и слика интимни свет који га окружује, углавном портрете.

Године 1944. ступа у пропагандно одељење Врховног штаба НОБ-а заједно са Матијом Зламалом, Сретеном Докићем и другима. Тада наступа период другачије активности Антона Хутера. Време и место захтевају израду великих паноа са ликовима идеолога комунизма, маскирно осликавање артиљеријског оруђа и авиона, израду штампаног пропагандног материјала. Тако је Хутер почео да се бави примењеном графиком и у наредном периоду радио плакате, поштанске марке, позивнице, честитке, а нарочито ће се истаћи као илустратор. Од 1947. године најпре предаје у Школи за примењену уметност а по оснивању Академије примењених уметности 1948. године постаје професор на катедри Графике и поред Цртања и Вечерњег акта предаје и Опремену књиге.

ВЕШТ И ДОБАР ЦРТАЧ

Антон Хутер је био вешт и добар цртач и у основи многих његових слика стоји жив цртеж (серија „Маслињаци“, „Холанске ведуће“). Његове илустрације украсиле су многе дечје књиге („Робинсон Крусо“, „Пепељуга“,

„Треба учинити сликарство аутономним, дати слици да говори сликарским језиком без посредовања анегдоте и без књижевне, филозофске или било какве сличне идеје“



Време и место захтевају израду великих паноа са ликовима идеолога комунизма и израду штампаног пропагандног материјала

Илустрације изражавају суверено владање композицијом, смисао за детаље, љупкост дечјих фигура и неопходан графички осећај

„Срце“, „Прича о жежу“, „Догађаји у јеловнику“, „Андерсенове бајке“, „Поле луткар“, „У нашем врту“). Медведић који је постао знак Дечје књиге као и специфични лого ове издавачке куће који су обележили детињства послератне деце, такође су дело Антона Хутера, као и зелена ђачка књижица коју су добијале генерације ученика педесетих и шездесетих година прошлог века.

Илустрације са сложеном нерватуром цртежа изражавају суверено владање композицијом, смисао за детаље, љупкост дечјих фигура и неопходан графички осећај. Изнад свега цртежи Антона Хутера садрже изузетну лакоћу. Између крокија и сложених детаља они дочаравају неопходну атмосферу датог књижевног предлошка и представљају значајну допуну дечјем образовању и сазнању.

Последња самостална изложба Антона Хутера одржана је у Скопљу 1960. године. Умро је 1961. године у Београду. Постхумно о годишњици смрти, 1963. године одржана је његова изложба у Уметничком павиљону „Цвијета Зузорић“ на месту где се 1928. први пут представио београдској јавности као сликар. О десетогодишњици смрти, 1971. године организована је ретроспективна изложба његових радова у Галерији културног центра Београда. Од тада његово дело више није самостално излагано. Његови радови у области примењене графике остали су непознати јавности.

Овај сликар „светлости које му никад није било довољно“ (Павле Васић) препуштен је постепено забору.

Гордана Поповић Васић

Bibliofilska izdanja na FPU 1964–2010.

Uoči Sajma knjiga u Beogradu oktobra 2010. objavljena je knjiga koju je priredio prof. Jugoslav Vlahović a dizajnirala student diplomac Tijana Bogosavljević.

Akademija primenjenih umetnosti u Beogradu osnovana je 1948. godine a 1974. postaje Fakultet kao deo Univerziteta umetnosti. Ima deset odseka a najveći je odsek Primenjena grafika sa četiri Ateljea: Grafika i knjiga, Grafički dizajn, Fotografija i Animacija. Osnivanje APU vezuje se za njenog prvog dekana, grafičara Branka Šotru (1906–1960).

Odsek grafike vodili su profesori Mihajlo S. Petrov (1902–1983) i Matija Zlamalik (1905–1965). Ubrzo po dolasku na APU, 1962, profesor Bogdan Kršić (1932–2009) ustanovljava predmet Grafika knjige i od 1964. štampaju se diplomatske bibliofilske i druge knjige kao idealna forma u kojoj će studenti grafike na kraju studija primeniti sva stečena znanja.

„Grafika knjige“ naziv je predmeta koji se predaje na Odseku primenjena grafika na četvrtoj i završnoj petoj godini, sada masteru. Posle slušanja odvojenih predmeta tipografija i ilustracija na trećoj godini, te dve materije se objedinjuju u „Grafički knjige“ sa ciljem izučavanja odnosa slike i teksta kao likovno-literarne celine. U okviru nastavnog programa završne godine i postdiplomskih studija studenti rade bibliofilska izdanja. Student je projektant, realizator i (ko)izdavač književnog dela po vlastitom izboru. Ilustracije, slog i povez izrađeni su ručno u ograničenom tiražu od 5 do 20 primeraka uglavnom u uslovima fakultetske grafičke radionice. Složeniji štamparski i knjigovezački radovi realizovani su u saradnji sa štamparijom BIGZ-a, u polednjoj deceniji sa Politikom, Cicerom i brojnim digitalnim štamparijama. Odmah treba razjasniti da je mali tiraž rezultat dugotrajnog autorskog rada, a ne obrnuto, mali tiraž ne obezbeđuje automatski kvalifikaciju bibliofilske izdanja.

Sama reč bibliofilija potiče od grčkog biblion – knjiga i philia – ljubav, dakle ljubav prema knjigama, što se odnosi i na kolekcionare, a ne samo kreatore. Zato se u poslednje vreme u svetu (pogotovo na Internetu) odomacio izraz Artists' books (knjige umetnika) koji međutim, podrazumeva ne samo štampane već i unikatne knjige. Tiraž bibliofilskih knjiga označava se poput grafika grafitnom olovkom (npr. 1/20) ili numeratom sa poželjno najviše dve cifre, i potpisuje ga autor. Štampaju se ručno ili mašinski, u novije vreme savreme-

nom digitalnom tehnologijom koja je ubrzala samu realizaciju, ali je donela i nove mogućnosti izraza, pre svega u primeni fotografije.

Od 1964. do danas na fakultetu štampano je preko tri stotine izdanja. Tako je nastala jedinstvena biblioteka, zao-kružena celina, koja predstavlja ogroman doprinos radu na Fakultetu primenjenih umetnosti tj. njegovom grafičkom odseku i srpskoj kulturi u celini. „Misliti grafički“ bila je jedinstvena metoda prof. Kršića kojom je osposobljavao poklonike umetnosti multioriginala da se jednako dobro snalaze i u tzv. slobodnoj grafici kao i u primenjenoj, gde važe druga pravila i ograničenja. Tako pripremljeni, njegovi studenti su se po završetku školovanja sa potrebnim znanjem upuštali u lavirinte stvaralaštva primenjujući naučeno na milionima primeraka izdavačke industrije i štampe ili u umetničkim galerijama. I Kršićev naslednik po njegovom odlasku u penziju 1997. godine, prof. Jugoslav Vlahović drži se istih principa osavremenjenih i novim, neizbežnim, digitalnim tehnologijama.

Od samih početaka knjiga je jedina štampana stvar koja je napravljena da traje. Duže ili kraće, tek umeće i odgovornost kreatora njenog izgleda je da privlačno i skladno u jednu celinu uobliče i do kraja realizuju određeni tipografsko-ilustrativni materijal i učine ga čitkim i dostupnim najširem sloju korisnika. Ne zanemarujući pri tom umetničke zahteve, kako sopstvene tako i tuđe, a i zanatske. Jer, ne zaboravimo, dizajn je dvosmerna ulica, a dizajner uvek razapet između svojih i želja naručioca. Taj nimalo lak i odgovoran zadatak rešava se kako obrazovanjem tako i praksom. Pogotovu danas kada su promene u kompjuterskoj tehnologiji i štampi permanentne. Primenjeni grafičar i dizajner knjiga

mora biti ličnost specifične likovne i grafičke kulture, sposoban da, i od jedne reči, naslova knjige na primer, napravi malu grafičku simfoniju ili jednom ilustracijom objasni hiljade napisanih reči. A uz to, u svemu tome pronađe sopstveni pristup i prepoznatljiv stil što je i neprestani cilj svakog umetnika.

Grafička umetnost ima svoj jedinstveni izražajni jezik, primeren samo njoj. Linorez, bakropis, akvatinta, mecotinta, litografija, serigrafija i druge tehnike pružaju ogromne mogućnosti izražavanja. Imitiranje drugih, slikarstva ili fotografije na primer, uglavnom je čorsokak. I u digitalnoj grafici i štampi važi isto pravilo, mada one izazovno daju velike, praktično neograničene mogućnosti kombinovanja. Pronači pravu meru ili „znati stati“, kako su nam govorili profesori crtanja i slikanja na početku studija, važi i za dizajnere, na kraju. Kod bibliofilskih izdanja, više nego u industrijskim, bitna je ta umešnost kombinovanja svih elemenata knjige u koje spadaju i izbor papira, maštovitost preloma, vrste poveza i dorade. Poslednjih godina studenti na predmetu Pismo kreiraju sopstvene fontove, koje koriste i u knjigama. Razvijanje tog specifičnog osećaja za knjigu, najznačajnijeg medija promocije kulture i znanja u savremenom svetu, naš je krajnji cilj.

Ova knjiga, posvećena profesoru Kršiću, predstavlja skoro sva bibliofilska izdanja na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu tokom gotovo pola veka aktivnosti. Tradicija kojom se može pohvaliti malo koja škola i akademija u svetu. Napravljena je da sumira postignuto i predstavi te rezultate, ali i da deluje obavezujuće na one koji će ovu oblast voditi ubuduće. Sa svešću da svaki novi oblik umetnosti i saznanja ima svoje početke i ishodišta u prethodnim epohama.

Knjiga kao objekat nije velika, i ta srećna okolnost bitno je uticala da je sačuvano skoro sve što je i odštampano. Sve to predstavljeno je ponovo u ovoj jedinstvenoj knjizi kao dragoceni dokument i informacija o važnom radu jedne dobro programirane škole. Sa uverenjem da će doprineti daljoj afirmaciji Fakulteta i njegovom pozicioniranju u danas sve većoj konkurenciji raznih škola i akademija.

Prof. Jugoslav Vlahović

Knjiga BIBLIOFILSKA IZDANJA NA FPU predstavlja skoro sva bibliofilska izdanja na Fakultetu primenjenih umetnosti u Beogradu tokom gotovo pola veka aktivnosti. Tradicija kojom se može pohvaliti malo koja škola i akademija u svetu.



Ilustracije preuzete iz knjige *Bibliofilska izdanja sa Fpu*.

BIBLIOPHILE EDITIONS AT THE FACULTY OF APPLIED ARTS 1964–2010.

The Academy of Applied Arts in Belgrade was founded in 1948, and in 1974 became a faculty as a part of the University of the Arts. It consists of ten departments, out of which the Department of Applied Graphics is the biggest one. It consists of four ateliers for: Printing and Book Design, Graphic Design, Photography, and Animation. Establishment of the Academy of Applied Arts is linked to its first Dean, graphic artist Branko Šotra, (1906–1960). The Graphics Department was lead by Mihajlo S. Petrov (1902–1983) and Matija Zlamalik (1905–1965). Soon upon joining the Academy, Professor Bogdan Kršić (1932–2009) introduced the subject of the Book Design in 1962, and since 1964, the bibliophile diploma-books, as well as other books have been published as an ideal form in which the students of applied graphics have, at the end of their studies, applied their acquired knowledge.

The Book Design is a subject taught within the Department for Applied Graphics at the fourth and fifth (final) year of studies. The courses in typography and illustration are taught separately, at third year, and after the completion of these courses, the typography and illustration are taught as combined into the subject of the Book Design aiming at researching the relationships between text and picture as a visual-literary whole. Within the final year undergraduate and graduate programs, the students work on their bibliophile editions. The student is a designer, the one who realizes a literary work of his/her own choice, and also a (co) publisher. Illustrations, type and bookbinding are hand-made in a limited print edition from 5 to 20 copies, and mainly in the Faculty's graphic workshop. More complex printing and bookbinding works are realized in collaboration with the BIGZ printing house, and recently also with the Politika, Cicero and various digital printing houses. It should be clarified forthwith that a small print run is a result of a time-consuming work, and not otherwise, a small print run does not automatically ensure the qualification of a bibliophile edition.

Since its very beginning, the book is the only printed thing made to last...

The word bibliophilia originates from the Greek word *biblion*-book and *philia*-love, thus meaning the love of books, which also applies to collectors, and not only to creators. This is the reason why the term "Artist's books" has recently been predominantly used (particularly on the Internet) to describe not only printed but also unique books. A print run is designated as graphics in graphite pencil (e.g. 1/20) or as numerator with preferably not more than two numbers, and signed by the author. They are either hand printed or machine printed graphics, while recent use of digital technique has accelerated their realization, but has also brought about new possibilities for the expression, primarily in the application of photography.

Since 1964 to date, over 300 editions have been printed at the Faculty of Applied Arts. Thus, a unique library, a rounded off whole, has been formed which represents an enormous contribution to the work of the Faculty of Applied Arts. i.e. its Graphics Department, and to Serbian culture as a whole. „To think graphically“ has been Kršić's unique method based on which he has trained many admirers of the "multi-original" works how to cope with the so-called free graphics equally well, as well as with applied graphics to which different rules and limitations apply. Prepared in such way, his students have, after having completed their schooling and with such knowledge, got involved in labyrinths of creativity by applying their acquired knowledge to millions of copies of publishing industry and press, or in art galleries. A Kršić's successor, after his retirement in 1997, Professor Jugoslav Vlahović has followed the same principles by employing modernized and new, inevitable digital technologies.

Since its very beginning, the book is the only printed thing made to last. Longer or shorter, just the skill and responsibility of a creator of its layout is to design a certain typographic-illustrative material as an attractive and harmonious whole, to fully realize it and make it readable and available to a wide range of users, while in doing so, not neglecting artistic requirements, both his/her own and of the others, as well as professional requirements. Because, let's not forget that the design in a two-way street, while the designer is always torn between his/her own wishes and wishes of the orderer. This, by no means easy, but responsible task is accomplished both through education and practice. And, particularly today when changes in computer technology and printing methods are permanent. The applied graphic designer, as well as book designer, must be a personality of a specific visual and graphic culture who is, like Kršić, able to make a small graphic symphony based only on a single word, e.g. book title, or to describe thou-

sands of written words by a single illustration, and, in doing so, find out its own approach and recognizable style, this still being a goal of every artist.

Graphic art has its own expressive language, appropriate only for it. Linocut, etching, aquatint, mezzotint, lithography, serigraphy and other techniques provide enormous possibilities of the expression. Imitating others, e.g. paintings or photography, leads mainly to a blind alley. The same rule applies both to digital and printed graphics, although it provocatively provides great, unlimited possibilities of combining. To find out the right measure or to "know when to stop", as our professor of drawing and painting used to tell us at the beginning of our studies, applies also to designers, after all. The skill in combining all book elements, including paper selection, imaginativeness of layout, all types of book binding and processing, is of essential importance for bibliophile editions, even more than for industrial ones. In recent years, the students of Typeface Design have created their own fonts which they have used in their books. Our final goal is to develop this specific feeling for the book, which is still the most important medium for promoting culture and knowledge in the contemporary world.

This book represents almost all bibliophile editions produced at the Faculty of Applied Arts of Belgrade during almost a half century of activities, a tradition of which not many schools and academies in the world may be proud of. It has been made to summarize the great results that have been achieved, as well as present them, but also to be binding for those who will deal with this field in the future, aware that any new form of art and knowledge has its beginning and threshold in previous epochs.

The book as an object is not big, and this lucky circumstance has influenced the preservation of almost everything that has been printed so far. And all this has been presented in this unique book being a precious document and information on an important work of a good programmed school. We are confident that it will contribute to further affirmation of the Faculty and its positioning in a growing competition between various schools and academies.

Prof. Jugoslav Vlahović

PROFESORI

Profesori na predmetu Grafika knjige: Bogdan Kršić (1962–1997), Dušan Petričić (1986–1991), Rastko Ćirić (od 1994. na predmetu Ilustracija), Jugoslav Vlahović (od 1997), Mirjana Živković (od 2001).

Stručni saradnici: Sofronije Sovra Baračković (1966–1985), slovoslogač i štampar Stevan Kenjalo (1976–1993); Milan Đulić (1998–2005); saradnici po ugovoru Miloš Pavlović (2005–2006) i Zoran Mihajlović (2006–2010).

U realizaciji bibliofilskih izdanja na FPU učestvovali su i profesori sa drugih predmeta grafičkog odeljka: Grafika, Fotografija, Tipografija i Pismo.

Spoljni saradnici u realizaciji studentskih radova bili su štampari Miroslav Pešić (štamparija Cicero), Branislav Ilić (Politika), slovoslogač Miroslav Kaličanin, knjigovesci Vladislav Buca Zlatanović, Ivan Vasilov, Dragić Grbović, Svetislav Vukasović i drugi. Realizaciju studentskih radova pomogle su štamparije BIGZ, Politika, Cicero, Kosmos, Čigoja, Patrijaršijska štamparija, Fabria Art (papir), MD profi (filmovi) i druge.

PISCI

Na kraju interesantno je videti koji su pisci bili najčešći izbor i inspiracija za naše diplomce. To su pre svih Ivo Andrić sa 8 naslova, Duško Radović i Franc Kafka sa 6. Slede ih pesnici Vasko Popa (5), Branko Miljković (4), Edgar Allan Poe (4), Jovan Jovanović Zmaj (4), japanska haiku poezija (4) i Mika Antić (3). Devedesetih otkrili su Borhesa sa čak 6 naslova, Danil Harmsa (2) i Embrousa Birsu (2). Po dva naslova imalo je više pisaca: Desanka Maksimović, Danilo Kiš, Milorad Pavić, Markes, Dilen Tomas, Alesandro Bariko, Italo Kalvino, muzičar-pesnik Nik Kejev i bajka Alisa u zemlji čuda. Za veći broj naslova zaslužan je i Vuk Karadžić i narodne priče i pesme, a u novije vreme ponovo i aforističari.



Ilustracije preuzete iz knjige
Bibliofilska izdanja sa FPU.



Prof. Jugoslav Vlahović među bibliofilskim izdanjima FPU.

Милош Ђирић (1931–1999) РЕКОНСТРУКЦИЈЕ И ПРЕДЛОЗИ

из књига ЛЕТОПИС СИМБОЛА 1-5

Крајем године 2009, на десето-годишњицу од смрти проф. Милоша Ђирића, у оквиру »Бириних дана«, одржана је промоција капиталног дела ЛЕТОПИС СИМБОЛА у издању Универзитета уметности из Београда.

Укупно 2500 страна у оквиру пет томова овог дела садржи репродукције историјског материјала везаног за симболе везане за наш народ, али у случају непотпуних налаза, Милош Ђирић је покушао да их графички реконструише, визуелизујући их најчешће према текстуалним описима. Неколико примера представљају целовит ауторски допринос визуелној баштини нашег народа. Од тридесетак таквих реконструкција (предлога и посвета) изабрали смо десетак најзанимљивијих.

Поред истраживачког и националног значаја, ови примери изабрани су највише због своје графичке особености, пошто у великој мери садрже Ђирићев препознатљив ауторски рукопис.

ЛЕТОПИС СИМБОЛА представља историју светиња, од космологије до 2000. године – приказану преко симбола. Приказан је развој свих врста визуелних симбола, на свим континентима и код скоро свих народа и држава. Од појаве Словена, касније и Срба, српске земље и њихови симболи постојају центрирална прекојација овог издања – али савално паралелно са развојком симбола других народа и најважнијим историјским догађајима у светињу.

ЛЕТОПИС СИМБОЛА праши развој хералдике од почетка крстишких рајова (1096) до данас. Хералдика је у људској историји најбољашњи и најјасније организован симболички систем, који у континуишећу траје 900 година. Од бројних хералдичких фигура, наш народ је нарочито везан за фигуру орлова, једноглавих и двоглавих, па су зајмо на крају сваког века приказане посебне таблице развоја фигура орлова у светињу у последњих 2000 година, а српских орлова од 11. века.

Летопис симбола представља, у својој области, катитално остварење и дело од оштитије значаја. Оно је, ишавише, својом ширини и организацији и приказу и интерпретацији у националној/интернационалном кључу, без сродника у литеративурама народа са развијенијом симболичком и дугомо културном традицијом.

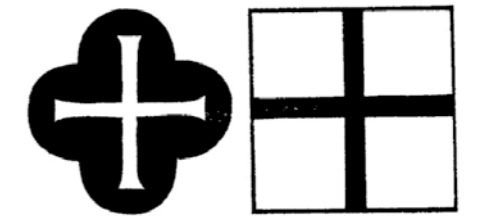
(проф. др Смиљан Лазин)

Обилно дело у пет томова са укупно око 2.500 страна својим садржајем досејло је прави енциклопедијски подухвај. Преко 10.000 илустрираних и шексимо документованих одредница хронолошки срећених од историје до данас, посао је који би се могао очекивати од више сарадника неког (код нас, нажалост, нејостојеће) инститиуита. Двадесет година савесног, сирљиво и надасе сиручног бављења развојем, формом и значењем симбола кроз векове, Милош Ђирић је посветио овом монументалном делу. Оно по обиму и значају превазилази оквире простора наше културе.

(проф. Бојдан Кришић)

Летопис симбола само се условно може назвати књигом, обзиром на њен отроман обим и интелектуални оисеј. У иштану је читав историја светиња, вићена у необичном кључу. Историја и предисторија човечанства у овој књижи се поимају кроз визуелне симболе свих врста. У ишј неверовајно обилан коншексј, професор Ђирић смешта развој српских визуелних симбола, схваћених на најшири мојући начин. Дакле, као српски визуелни симболи се поимају визуелни симболи свих држава у којима су Срби живели и оставили свој печат. Овај подухвај својом смелости превазилази све што је до сада вићено у овом семенју српске културе, а веровално је и у светској хералдици, палеографији и сродним дисциплинама мало оваких прећућа. Даши уредну визуелну хронологију свој народа и светиња, је идеја која се чини скоро неостваривом. Појшво се чини немојући да је ошвари један човек.

(Предрај Ј. Марковић, виши научни сарадник Инститиуита за савремену историју)



Реконструкција златног крста грчког облика на црвеној основи, са Христове заставе. Реконструкција црвеног крста на белом квадрату, са друге слике.

ПЕЧАТ СТЕФАНА НЕМАЊЕ?

„Описујући старине српске у Босни, садашњи (1886) босански митрополит г. Сава Косановић описује неки хералдички нацрт, прописан Стефану Немањи. Тамо се каже да су грбови Немањини: „затворена круна; с десне јој стране сунце, с леве месец, а под обадвема по једна звезда, под звездама С Н (то јест Стефан Немања); на круни и испод круне крст; под доњим крстом мач и скиптар; мало на леву страну испод тога двоглави орао, држећи у левој канци земаљску куглу; по средини свега пише: Србија“. И овај печат је нечија слободна композиција. Налази се то на једном препису Живота св. Саве од Теодосија мниха Хиландарца, који је 1665. (како један запис сведочи) био у манастиру Враћевчници („Гласник“, XXIX, 167).“ (НОВИ, 429–430).



РЕКОНСТРУКЦИЈА печата Стефана Немање према тексту.



(1199) РЕКОНСТРУКЦИЈА Печатни прстен Светог Саве из XII века: Хиландар. (ИССР–1, 325).

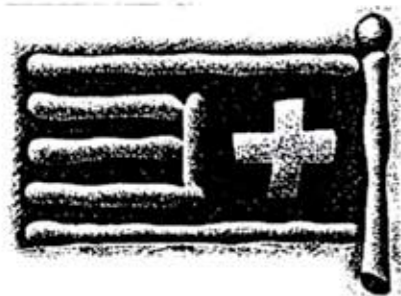
Р. Ђ.

1277. ЗАСТАВА С КРСТОМ

По угледу на (млетачке) мапатане, ковани су од 1277. у Брскову на Тари, српски новци. На аверсу, уместо св. Марка, српском краљу предаје заставу с крстом св. Стефан, кога су Немањини узели за патрона. (САМВ, 13).



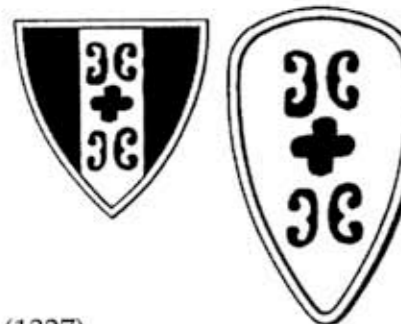
СРПСКИ ДИНАР са заставом краља Стефана Драгутина. (ДИМР, 129).



(1277) РЕКОНСТРУКЦИЈА

Први помен брсковских новаца у старим изворима датира се годином 1276. – „denariorum groseorum de Brescoa”, а 1277. године дубровачки царински статут одређује таксе на извоз робе и том приликом помиње српске динаре...

Осамдесетих година XIII вијека помињу се брсковски гроши – динари са крстом и крином – „denari de cruce de lilio” и они са мачем – „denari de macia”. Године 1283. помињу се брсковски динари са заставом „de bandera”... (БАБН, 112-117).



(1327)

РЕКОНСТРУКЦИЈА два штита са могућим фигурама на њима у ово време: грчки облик крста са четири оцила; према дечанском полилеју.



(1336)

ВИТЕШКИ ШЛЕМ – ДУШАНОВ ГРБ
„На Душановом новцу јавља се витешки шлем са челенком и различитим знацима на њој. На том шлему обично стоји на врху четвртаста дашчица (ширмбрет), а врх дашчице – круг са различитим знацима: ружом, звездом или куглицама. Овакав шлем западног облика јесте само један део грба јер њему недостаје шпирит. Али је у Мађарској оног доба шлем са челенком (шмером – шмер) често замењивао *йотийуни грб*: стога се у мађарском језику грб зове *szimer*.”

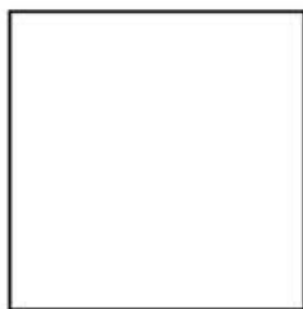


Милош Ђирић: Пројекат монограма у по част кнезу Милошу (1990).

1423

ДЕСПОТОВ ГРБ

Београд



ДЕСПОТОВ ГРБ

„Речено ми је да се у књигама Протокола-рије у Венецији, међу осталим грбовима лука, налази и грб града Београда с краја XV века, али најчешће нисам имала прилику да га видим ма где публикованог. По времену из кога је, лако би било могуће да је то грб деспота Стевана”. (БИРО, 151; 1954).

Претходни текст је написан 1954; из њега се види да ни пре ни после његовог објављивања нико није истраживао како се зна где се овај грб налази. Зато ћемо овде оставити празан простор...



А како би могао изгледати деспотов грб?

- 1) Има неколико грбова, које ћемо касније видети, за које се претпоставља да су били у употреби у деспотово време, па би могао бити један од њих.
- 2) Пошто се пртеж грба налази „у књигама... међу осталим грбовима ЛУКА”, могло би бити посебно решење знака за српске трговачке бродове, као што је оно на „Плану знамените битке под Београдом 1717”, јер је на њему приказан само брод.
- 3) Према тексту Константина Филозофа изричито се каже да печат „има слику града”, па би тај изглед града могао бити *йијски*, хералдички, као што је на печату војводе Радослава Павловића из 1432, или на печату Дубровника из 1436.
- 4) Кад се каже „има слику града”, у то време то може бити тачан приказ панораме Београда, као што је Панорама Рима на печату из 1328, или као на „географској карти” из 1430. Могуће је и да је било више различитих печата у употреби.
- 5) С обзиром да је деспот изузетно волео Београд, што се види и из повеље граду Београду „најбох најлешше место, од давнина превелики град Београд...” мислим да је и „златном печату” посветио посебну личну пажњу, па је тако настала и ова РЕКОНСТРУКЦИЈА.

„Султановим *хатшерифом*, који је објављен 1830, Србија је добила право на потпуну унутрашњу самоуправу. Спахијски систем је укинут, а селак је постао сопственик земље коју обрађује. Србија је била обавезана да, ме-сто свих дотадашњих даубина, плаћа султ-ану, у име читавог народа, годишњи данак ... Хатшерифом је одређено да Србијом управља кнез у заједници са саветом народ-них старешина, а султан је особитим бера-том признао Милошу Обреновићу наследно кнежевско достојанство...” (ОПЛА, 567).



1870. Реконструкција централног дела кокарде са крунисаним иницијалима Ми-лана Обреновића IV.



РЕКОНСТРУКЦИЈА ОСМОГ ГРБА ГРАДА

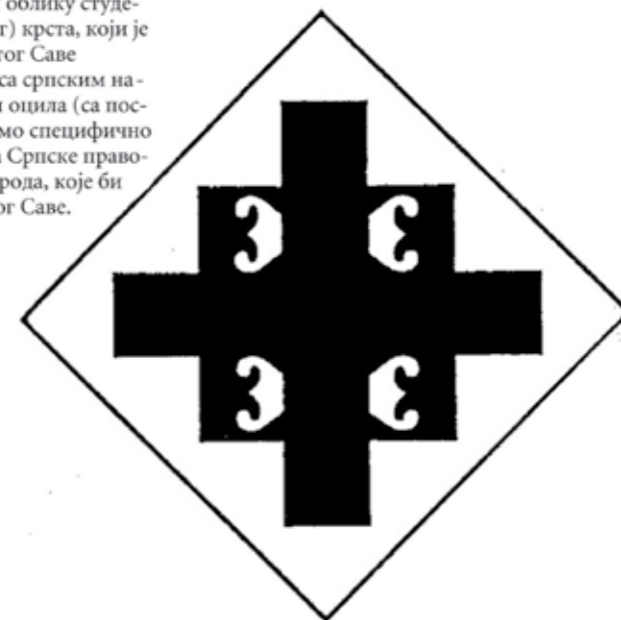
Пошто нигде није објављен цртеж грба из 1914, који је значајан због прихваћеног схватања о будућем грбу града, направио сам реконструкцију цртежа: према члану 111 пројекта Закона о општинама из 1914; према тексту Уроша Предића од 16. IV 1931. и користећи двоглавог орла са скице за нови грб Београда из 1931, који је пред-ложио вајар Лукић, али без круне и штита.

Старне ЛЕТОПИСА СИМБОЛА са којих су преузети прилози (по.и.с.и.р.и.р.):

- 1/195 – Крст са Христове заставе
- 1/491 – Печат Стефана Немање
- 1/543 – Печатни ирцилен Светио Саве
- 2/129 – Застава краља Стефана Драгутина
- 2/227 – Крст у грбу
- 2/258 – Грб цара Душана
- 3/74 – Деспотов грб Београда
- 4/259 – Монограм кнеза Милоша
- 4/379 – Иницијали Милана Обреновића
- 5/73 – Осми грб Београда
- 5/374 – Предлој крста Светио Саве
- 5/379 – Предлој грба града Београда (1990)

1989. ПРЕДЛОГ КРСТА СВ. САВЕ

Ако инсистирамо на овом облику студен-ичког квадратног (грчког) крста, који је настао још за живота Светог Саве (1208–1209), и спојимо га са српским на-родним симболом: четири оцила (са по-стојећим крстом) – добићемо специфично симболично решење споја Српске право-славне цркве и српског народа, које би могли назвати: Крст Светог Саве.



МИЛОШ ЂИРИЋ: ПРЕДЛОГ ГРБА ГРАДА БЕОГРАДА

Предлог новог грба града Београда у ос-новној идеји има жељу да се досадашњи изглед Београдске тврђаве, који је про-тотип западноевропске хералдичке шеме фигуре „тврђаве” – замени за нови изглед симбола града који се везује за српску средњовековну војну архитектуру Београ-да, и да се такав нови изглед тврђаве стилује према класичним хералдичким принципима градских грбова, као и да потпуно визуелно разјасни *йему* из про-позиције конкурса: Горњи и Доњи град.

1990. ПРЕДЛОГ ГРБА ГРАДА БЕОГРАДА

Од три сталне и непроменљиве фигуре, које су заступљене у грбу града Београда:

- 1) Тврђава; средњовековни град,
- 2) Римска галија; старост града,
- 3) Две реке; геофизички положај града, главни и једини проблем је врста градске тврђаве, њена стилизација и значење.

Садашње стање, у обе верзије градског гр-ба, јесте између: *неодређеној, ничијеј*, обли-ка тврђаве, јер се не види којем временском периоду припада – до *уојнијене, свачије*, хералдичке фигуре (шеме), јер такав облик тврђаве има сваки други град у Европи.

Садашњи облик тврђаве је између две не-јасне крајности, па ми не препознајемо наш град у нашем грбу, ако хоћемо једном заувек да решимо грб града Београда: да симболизује *баш Београд* и да буде добар хералдички грб, морамо расправити значење и стилизацију *тврђаве*.

- 1) ТВРЂАВА, као главна хералдичка фигу-ра у грбу града, мора се везати за најстари-ји српски *йериод*, који је познат и као српско градитељство у Београду, с обзиром на многе странце који су га градили, дограђивали и рушили.



Град Београд има срећу да је то време деспота Стефана Лазаревића (1403–1427), „када је Београд био најлепши град у Европи”, време када је Београд књижевно описан, ликовно нацртан и на тим осно-вама сада и реконструисан.

Ми немамо другу нашу средњовековну београдску тврђаву него само „деспотов Београд”. Ову тврђаву треба само исправно хералдички стилизовати и *само йо* може бити грб града Београда.

Преостале две сталне и непроменљиве фигуре су сасвим у реду:

- 2) РИМСКА ГАЛИЈА, као симбол старине Београда, симболизује претходни период, све до насељавања Срба у БЕЛОГРАДЕН-SEM (878. године).
- 3) ДВЕ РЕКЕ, одређују геофизички положај града, такође спадају у специ-фичност Београда, јер је врло мало градова у свету који леже на две тако велике реке.

И остали симболи у грбу остају, јер су веза-ни за боје српске заставе: ЦРВЕНА ЗЕМ-ЉА, симбол крви, вечног страдања и патње Београда; ПЛАВО НЕБО, симбол наде и вере у бољу будућност; БЕЛЕ ЗИ-ДИНЕ, симбол „Белог града”.

PAZI, PAS (NE) UJEDA

Ili, od znaka upozorenja
do znaka uživanja

Ahlu

Komunikacija, prema latinskom glagolu *communicare* znači učiniti zajedničkim, saopštiti, dok imenica *communicatio* sadrži značenja: opštenja veze, spone, dodira, kontakta. Komunikacija je moguća samo ukoliko emitent (pošiljalac) poruke i recipijent (primalac) shvataju određeni znak na principijelno jedinstven način.

Zadržaćemo se na sredstvima kojima se komunikacija ostvaruje na što nas upućuje sama tema ovog teksta. Za komunikaciju su bitni forma ili način na koji nešto predstavljamo i medij odnosno prenosilac komunikacije. Za formu su u našem slučaju značajni verbalni i neverbalni znakovi, odnosno tekst i slika, a u slučaju medija to je materijalni nosilac verbalnih i neverbalnih znakova.

Analizirajući jedno specifično obeležje koje i danas najčešće srećemo na kapijama kuća i privatnih poseada doći ćemo do vidljivo različitih rezultata posmatrajući s jedne strane elemente tog obeležja uopšteno, a s druge strane imajući pred sobom pojedinačne primere tog istog obeležja. Znak/obeležje, koji ćemo radno nazvati Pazi, pas ujeda! veličinom je izrazito kontrastan kapiji na kojoj se najčešće nalazi. Kao akcenat na ogromnoj površini kapije, on postaje vidljiv i primetljiv. Možda baš zahvaljujući tome još uspešno odoleva konglomeratu mnoštva različitih vizuelnih i znakovnih sadržaja oko nas obavljajući i danas svoju (ali koju?) funkciju.

Time što ovo obeležje na određen način imenujemo i nazovemo znakom upozorenja mi ga istovremeno i funkcionalno određujemo. Svakako, taj znak pre svega upozorava, skrećući pažnju na psa čuvara. Njegova funkcija i elementi na takvu konstataciju i upućuju. Predstavljen motiv psa i kraći tekst, najčešće jedna rečenica kao na primer Pazi, pas ujeda!, ne ostavljaju više mnogo mesta za bilo kakvu dilemu. A ako i dalje dileme provjavaju oko ovog obeležja kao znaka upozorenja, sledeće činjenice će ih verovatno odagnati. Vratimo li se u daleku prošlost, videćemo da je u mitologiji stare Grčke prisutan i Kerber (grčki Kerberos) pas koji čuva ulaz u podzemni



svet. A Džulijen Klatn-Brok u knjizi „Psi“ navodi sledeće „Kao pomagači u ljudskim društvima, psi su tokom cele istorije bili nezamenljivi (uslužni psi). Osim što su služili za skupljanje drugih životinja u stado, kao i za pratnju, njihova osnovna namena bila je da čuvaju dom i gazdinstvo. Izvesnim pasminama urođeno je da budu nasrtljivije od ostalih, ali gotovo svi psi moraju da budu naročito obučeni da bi kidisali na strance, ali ne i na svoje vodiče“.

Da se kojim slučajem u istom dvorištu umesto psa čuvara nalazi neka radionica, trgovina ili druga usluga, sigurno ne bismo tada naišli na znak upozorenja, već bi to bila informacija formirana u drugom komunikacijskom ključu. Ona bi pozivala, čak mamila, a ni u kom slučaju prolaznike činila obazrivim, opreznim.

Naš znak upozorenja obavezno sadrži vizuelno/likovne i tekstualne elemente, i to, isključivo lik psa i najčešće jednu, ponekad dve a ređe i više rečenica. Ta dva različita (u slučaju vizuelno/likovnog uslovno) jezika formiraju informaciju oblikovanu u poruku. Da bi smo učinili jasnijim funkcionisanje ovako stvorene poruke neophodno je odrediti karakteristike elemenata koji je grade. Likovno-grafički prikaz psa, nezaobilazan motiv



našeg obeležja, odredićemo jasnije u sklopu semiologije, i to tipologije znakova koju je sačinio Č. S. Pers. Prema Persu svojstva znakova definisana su njihovim odnosom s onim što predstavljaju. Pa Pers u temeljima predstavljanja i značenja razlikuje indeksne, ikoničke i simboličke znakove, odnosno indekse, ikone i simbole. Indeks ima na delu uzročno-posledični odnos između predmeta i znaka, pri čemu znak nastaje kao reakcija. Simboli nisu vezani za svoj predmet, niti njemu slični i baziraju se na ustanovljenim konvencijama. Ikonički znakovi se temelje na njihovoj sličnosti sa predmetom. Kako predstavljeni pas funkcionalno mora zadržati prepoznatljive elemente psa iz prirode lako ćemo ustanoviti da kao znak pripada grupi ikoničkih znakova.

Kada je reč o drugom delu informacije, odnosno poruke koji je sadržan u jednoj ili više rečenica (naravno, onih koje su uključene u poruku) naša pažnja će biti usmerena ka lingvistici, odnosno, sintaksi kao delu gramatike koja se bavi slaganjem i uređivanjem reči u rečenici odnosno formiranju rečenice kao celovite jedinice komunikacije. Kako je komunikativna rečenica najviša jedinica sintakse kojom se iskazuje celovita odnosno završena poruka i kojom se mogu iskazati dva ili više obaveštenja, pitanja, zapovesti, teško da može funkcionalno odgovarati namerama našeg znaka. Predikatskom rečenicom označava se neka radnja, zbivanje, proces, stanje i slično, odnosno situacija, kao ustanovljen opšti termin koji obuhvata sva ova značenja. Predikatskim rečenicama pripadaju specijalne nezavisne rečenice koje svojom sintaksičkom konstrukcijom čine formulaciju poruke prilagođenom komunikativnoj situaciji, odnosno kontekstu, kao i određenim ekspresivnim potrebama. Rečenica je lišena suvišnih jezičkih elemenata, čime je postignuta maksimalna ekonomičnost. Komunikativna situacija ili kontekst usmeravaju i dopunjavaju sadržaj poruke. Sažeta, ekonomična i ekspresivna formulacija maksimalno prilagođena uslovima, ali sa ograničenim mogućnostima upotrebe u potpunosti odgovara stvaranju poruke kod našeg znaka.

Načelno, ikonički znak i specijalna nezavisna rečenica su konstitutivni elementi u stvaranju poruke odnosno, komunikacije. Navedeni elementi, naravno, mislimo na ikonički znak i specijalnu rečenicu adekvatno uspostavljenim odnosom grade nedvosmisleno, sažetu i jasnu poruku čime su zadovoljeni bitni komunikativni principi, odnosno funkcija upozorenja. Na ovaj način konstrukcija navedenog znaka tehnički i kreativno je kanalisana, odnosno, svedena na jedan nepromenljiv obrazac. I onda, predmet analize tako definisanog znaka bi bio usmeren samo na načela koja bi proizvela uvek isto značenje. Ali, kako su vrednosti u načelnom posmatranju navedenog znaka, gde analiziramo principe funkcionisanja različite od onih kada pred sobom imamo realizovane pojedinačne primere tog istog znaka, završna konstatacija iz prethodne rečenice gubi opravdanost. Što je još zanimljivije, primeri za analizu su uzeti sa veoma malog lokaliteta, odnosno otprilike četvrtine naseljenog



prostora jedne varošice sa severa Bačke. Doduše, kasnije je pažnja proširena i na druga naseljena mesta, između ostalih i Beograd što je stavove koje izlažemo samo potvrdilo i čak šta više učvrstilo.

Analizom našeg znaka kroz pojedinačne primere ustanovićemo evidentna značenjska pomeranja i to ona koja najčešće običnom pogledu izmiču.

Uz do sada rečeno o elementima koji sačinjavaju naš znak upozorenja bitno je naglasiti da je ikonički znak standardizovan, gde je sličnost između označenog i označioca namerna. A uz to, specijalna nezavisna rečenica, svojom ulogom poruku čini jasnijom, određenijom, direktnijom time što je u upotrebi sužena samo na to da može ukazati na pojam koji je bitan u konkretnoj situaciji....

Posmatrajući pojedinačne primere našeg znaka veoma brzo dolazimo do saznanja da principi funkcionisanja, odnosno značenja na koje smo ukazali postaju uski za evidentirane sadržaje. I naravno, nećemo se baviti detaljnijom analizom pojedinačnih primera, nego samo preko nekoliko izabranih znakova ukazati na bitne pravce u promenama primarne funkcije navedenog obeležja. A da bi te konstatacije doveli i do odgovarajućih zaključaka vredno je ukazati na jednu drugu vrstu ikoničkih znakova, a to su saobraćajni znaci.

Imajući u vidu način izražavanja i značenje saobraćajni znakovi se dele na: znakove opasnosti, zna-



kove izričitih naredbi i znakove obaveštenja sa dopunskim tablama i bez njih, koje čine sastavni deo ovih znakova da preciznije određuju značenje sve tri navedene vrste znakova, svetlosne saobraćajne znakove, oznake na kolovozu i putu i svetlosne i druge oznake na putu. Nama su sada značajne prve tri vrste znakova gde su do kraja zastupljene sistematičnost i metodičnost kao najbitnije pretpostavke u oblikovanju vizuelne komunikacije. Ove tri vrste znakova različitih su geometrijskih oblika, trougao za znakove opasnosti, krug za znakove izričitih naredbi i pravougaonik za znakove obaveštenja. Boje su svedene na tri osnovne boje: crvenu, plavu i žutu i uz njih crnu i belu. Druge boje se pojavljuju samo u iznimnim slučajevima. Psihološke vrednosti boja, odnosno njihove simboličke ili čak možemo reći konvencionalne vrednosti takođe doprinose funkcionalnosti navedenih znakova. Grafičko oblikovanje ikoničkih znakova je od velikog značaja. Pojednostavljeni, svedeni motivi svojom čitljivošću i doslednim likovnim izrazom su pamtljivi tako da je konvencija gotovo apsolutna.

Šta imamo kod našeg znaka upozorenja. Naravno, ustanovljene izražajne elemente i...? Drugo ništa ili sve drugo.

Ako pođemo od ikoničkog znaka, prema navedenim primerima videćemo da motiv psa nije predstavljen prema jednom modelu. Iako u predstavljanju dominira glava psa njen položaj se pojavljuje i u profilu i u anfasu. Imamo takođe primere predstavljanja kompletne figure psa. Tehnike reprodukcije su različite. Tu su i foto postupak, kao najčešći s obzirom na tehničke mogućnosti, ali su i crtački postupci zastupljeni. U navedenim primerima sličnost i anatomske proporcije su u potpunosti poštovani. Ima slučajeva gde se crtači hvataju u koštac i sa svođenjem forme gde se mogu evidentirati zanimljivi rezultati. Kod foto postupka, najverovatnije i zbog njegovih tehničkih zakonomernosti, konsekventno se, pre svega sa poštovanjem faktografije, predstavlja lik psa. Ali ne jedan tip ili vrsta nego su uključene mnoge pasmine pasa. Time, naš znak upozorenja postaje i za-

nimljiva galerija. Pas u odnosu na čoveka nema samo određene uloge koje smo naveli i na početku teksta, već je on sve više kućni ljubimac, član porodice u onom najplemenitijem smislu. Stoga, predstavljanje određenih vrsta pasa na ovakvom obeležju, pre svega onih koje svojim bezazlenim izgledom izazivaju simpatije postaje svojevrsan nonsens. Osim, ako ovo obeležje ne nudi i druge značenjske vrednosti. I nudi. Ovo je jedan od onih signala koji nas upućuju na evidentnu evoluciju značenja kod ovog obeležja. No, idemo dalje.

Kada je u pitanju specijalna nezavisna rečenica kao deo našeg znaka, videćemo da se prema primerima koje smo zabeležili ta rečenica veoma retko primenjuje. Navešćemo neke rečenice koje se najčešće pojavljuju: Pas ujeda! Čuvaj se psa! Pažnja, pas ujeda! Opasan pas! I ako bi se na osnovu ovih primera mogla načiniti i detaljnija gramatička, odnosno sintaksička analiza, nama je u ovom slučaju bitno ukazati na jedan karakterističan momenat. Navedene rečenice su informativno u potpunosti zaokružene a gramatički ispravne. To su najčešće predikatske rečenice koje mogu da stoje same jer je njima već ostvaren komunikativni cilj, odnosno komunikativna funkcija date situacije. Uz znak interpukcije, odnosno najčešće usklik jer su ove rečenice najbliže zapovednoj rečenici ista dobija i ekspresivni naboj. Tako definisane rečenice, sa uključenim subjektom, odnosno imenicom pas, nemaju potrebu za vizuelnim elementom, odnosno crtežom ili fotografijom psa. Uz adekvatnu kompoziciju, akcentovanjem bitnih detalja, boje i slično ove rečenice mogu funkcionisati samostalno. Jer, ponavljanjem određene informacije različitim sredstvima poruka iako ne gubi na informativnosti gubi na efikasnosti, koja je za ovu vrstu komunikacija neophodna.

Naravno, nije nam cilj elemente ove komunikacije estetski vrednovati, što može biti poseban zadatak. Cilj nam je da učinimo vidljivijim to, da prvobitna, odnosno jedina namera stvaranja znaka upozorenja, uz zadržavanje primarnih elemenata poruke dobija i druge vrednosti, čak u nekim primerima prerasta u suprotnost prvobitnoj funkciji. U slučaju naših primera znakova upozorenja kada je u pitanju tekstualni deo imamo i to da dvojezičnost navedenih znakova umanjuje njihovu čitljivost u smislu brzog i efikasnog prijema poruke. Koliko grafički, zauzimanjem većeg prostora a nužno umanjivanjem slovnih znakova, toliko i proporcionalno



smanjenom čitljivošću ovi znakovi postaju više likovne senzacije pred kojima trebamo da zastanemo, da ih pažljivije osmotrimo, ali onda je možda za nas već kasno. Jer smanjenom pažnjom i naša bezbednost se smanjuje. Ali teoretski. U praksi, naš znak upozorenja zadržava i dalje nešto od nasleđenih konvencija iz vremena kada je pas čuvar najverovatnije imao puno više posla, te su ovakvi znakovi i bili potpuno u projektovanoj funkciji upozorenja. Danas, kada su mnoga dvorišta prazna, kada se i naš odnos prema psu, naravno u onom humanijem smislu ubrzano menja, kada psa prihvatamo sa puno više pažnje, ovaj znak kao da te promene počinje osećati i „na svojim plećima“.

Na nekim primerima ovog znaka postoje i rečenice koje u direktnoj informaciji personalizuju lik psa. Jedna od najčešće korišćenih rečenica je „Ovde ja čuvam“. Šta nam onda može ponuditi rečenica „Cave canem“ (u prevodu sa latinskog „Čuvaj se psa“)? Ništa, osim zanimljivog vizuelnog detalja pogotovo ako je kao navedeni primer izveden na keramičkoj pločici mozaičkog tipa pa našu pažnju okupira više drugih stvari a ne u prvom redu informacija o psu u dvorištu. Do sada smo govorili o oblikovanju informacije i videli koliko ovaj znak kroz sliku i tekst ima ishodišta koja ga ujedno i menjaju u značenjskom smislu dajući mu i dosta drugih vrednosti koje veoma često gube doticaj sa primarnom funkcijom. To se pogotovo može sagledavati kroz oblikovanje medija, odnosno nosioca poruke a to je podloga najčešće nekog jačeg lima. Naravno, ni materijal od koga su ovi znakovi urađeni nije uvek isti. Lim presvučen bojom ili u kvalitetnijim izvedbama i emajlom je najčešći. Ali ima i odlivaka sivog i čeličnog liva a tu su i keramika i karton. Oblici našeg znaka su takođe različiti i kvadratni i pravougaoni i kružni. U rešenjima, između ostalog, pravougaonik se koristi i vertikalno i horizontalno, veoma izdužen, pa skraćen gotovo kao kvadrat. Uz standardne oblike pojavljuju se i nepravilni oblici čime se samo potvrđuje pravilo da pravila i nema.

Sada, kada posmatramo objedinjene oblik (medij) i sadržaj (poruku) otkrivamo i ključne elemente tih novih značenja. Oblik nije samo nosilac, on i sam sa sadržajem gradi poruku, ali nikako poruku imanentno upozoravajuću. Ovaj vizuelni spoj prerasta znak po sebi, i u nekim primerima postaje autonomna likovna celina. Primer keramičke pločice (ne više samo znaka) je možda i najrečitiji. Keramička pločica je terakot boje. Udubljivanjem, ili bolje rečeno urezivanjem u njenu površinu je oblikovan pas. Linija je sigurno vučena ali ne s namerom tehničke egzaktnosti. I otpor materijala je delom u ovom crtačkom postupku doprineo. Ali linija ipak zrači sigurnošću i toplinom poput boje podloge pločice. Pas je nasmejan a uzdignuti rep se njiše u znak pozdrava. Položaj psa je takođe značajan. On je okrenut direktno posmatraču i mami svojom bezazlenošću. Reč iznad samog psa: HARAPOK/UJEDAM je kruna celokupnog rešenja. Tekst nije nastavak vizuelnog dela, on mu oponira. Taj obrt je i duhovit, i ironičan, svakako neočekivan



i paradoksalan. Za neke se otkriva tek u nekom vremenskom intervalu prevodom reči, ali celovito zrači nekim novim vrednostima koje nadilaze sažetu znakovnu poruku podvedenu pod upozorenje. Iako sadrži ustanovljene elemente kojima se formira poruka, iako u ovom primeru vidimo u pravom smislu upotrebu specijalne rečenice, to „ujedam“! uz ikonički znak formira jasnu poruku, ali ne poruku upozorenja već poruku suprotnog značenja. Mi na ovom znaku imamo igru, imamo stvaranje drugačijih vrednosti, čak šta više pred nama je i jedno likovno ostvarenje koje je oslobođeno označavanja nečega, pluta u samodovoljnosti i pogledima posmatrača. Tragovi nekadašnjeg znaka su nestali. Komunikacija je dobila nova značenja, na delu je inverzija značenja. Znak upozorenja je nestao, znak uživanja je tu.

UMESTO ZAKLJUČKA

Smisao komunikacije je sadržan u razmeni poruka, čije su funkcije upozorenje, savet, informacija, ubeđivanje, izražavanje mišljenja i uživanje. Vidimo da naš znak upozorenja „Pazi, pas ujeda!“ unutar vlastite forme i bez promene sastavnih elemenata evoluirao od znaka upozorenja do znaka uživanja. Takođe, komunikacija shvaćena dvojako, kao namera da se komunicira i kao namera da se postigne unapred smišljen cilj prema već izrečenom takođe je evoluirala od namere da se postigne unapred smišljen cilj do čiste namere komuniciranja.

BIBLIOGRAFIJA:

Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*, Nolit, Beograd, 1973.
Tomić, Z. *Komunikologija*, Čigoja štampa, Beograd, 2003.
Johansen, D. J. i Larsen, E. S. *Uvod u semiologiju*, Croatia Liber, Zagreb, 2000.
Stanojčić, Ž. i Popović Lj., *Gramatika srpskog jezika*, ZUNS, Beograd, 2005.

**Бетон Немања Јоановић АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHI1234567890**

Брокентајп Маријана Радовић АБВГДабвгдђежз
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHI1234567890

**Ка Катарина Павловић АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHI1234567890**

*Ледџисенз Маријана Радовић АБВГДабвгдђежзи
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHI1234567890*

Малдим Марија Димић АБВГДабвгдђежзијклљ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHI1234567890

**Неандертал Хана Тегелтија АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHI1234567890**

Мст Марина Станковић АБВГДабвгдђежзијклљмнњ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890

**Неразив Никола Јерковић АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890**

Оги Симон Кузмановић АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890

*Парфе Пирлипа Пјеракић АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890*

Поларис Милош Николић АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890

**Simply Wana Мвана Ђирезић АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890**

Санадер Санс Предраг Санадер АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890
абвгдђежзијклљмнњойрсићуфabcdefghijklmnopqrstuvwxyz

**Сингидунум Пван Ђурђевић АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890**

Минка Немања Јоановић АБВГДабвгдђежзијклљмн
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890
абвгдђежзијклљмнњойрabcdefghijklmnopqrstuvwxyz

*Дим Марија Димић АБВГДабвгдђежзијклљмнњойр
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890*

Малага Ивана Ћировић АБВГДабвгдђежзијклљмнњор
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890
абвгдђежзијклљмнњойрabcdefghijklmnopqrstuvwxyz

*Флора Маријана Оршолвић АБВГДабвгдђежзијклљмн
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890*

**Merry High Letters Марија Неделковић абвгдђежзи
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890АБВГД**

Но Катарина Павловић АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzABCDEFGHI1234567890

Нука Хана Тегелтија АБВГДабвгдђежзијкл
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890

Макарони Марина Станковић АБВГДабвгдђежз
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL234567890

**Quadrat Марина Станковић АБВГДабвгдђежз
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL234567890**

Мождене мисли Телера Ђрчић АБВГДабвгдђежз
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890

**Монохром Вук Палидрк АБВГДабвгдђежзијклм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890**

Протеин Никола Стојановић АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL234567890

*Диме Виктор Ђурићковић АБВГДабвгдђежзијклм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL234567890*

*Фонтмој Мина Пишчевић АБВГДабвгдђежзијклљмнњойр
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890*

**Ваушине Исидора Николић АБВГДабвгдђежзијклљм
abcdefghijklmnopqrstuvwxyzCDEFGHIJKL1234567890**

Књига »ПИСМО, историја са поукама за уметничку праксу, 26+30« Стјепана Филекија, у издању Универзитета уметности у Београду, уистину представља издавачки подухват од великог значаја за српску културу. Аутор је уложио велики напор током последње деценије у израду овог драгоценог дела. Његово ауторство обухвата текст и целокупно графичко обликовање, укључујући и типографско писмо којим је књига сложена.

Тема је историја писма, једне од најважнијих културних категорија, од преисторије до данашњег доба. Други део наслова који садржи аритметички ребус 26+30 (а представља бројеве слова основне абецедe и српске азбуке) објашњава да је, после почетних поглавља о настанку и развоју писма, значајан део књиге посвећен историјату латинице, универзалног европског и светског писма, а да се посебан део бави историјом нашег писма, ћирилице. Из књиге ћемо сазнати да оба ова писма имају заједнички изворник – грчки алфавет, а да је ћирилица у осамнаестом веку преузела графичке облике латинице.

Садржина књиге плод је стручног и педагошког искуства, написана уз помоћ обимне литературе из које је скрупулозно одабрана драгоценa грађа. Књига је намењена уметницима, односно студентима уметничких факултета, којима пружа неопходна знања из струке, али и широј публици која ће у њој наћи занимљиво и поучно штиво.

Ексклузивна вредност ове књиге лежи у илустрацијама. Једним делом оне су зналачки одабране међу историјским оригиналима, а већи број су наменски урадили за ову књигу професор Филеки и његове колеге. Последње поглавље чине, први пут представљени у овом облику, изабрани радови наших еминентних аутора из области писма – калиграфије и типографије.

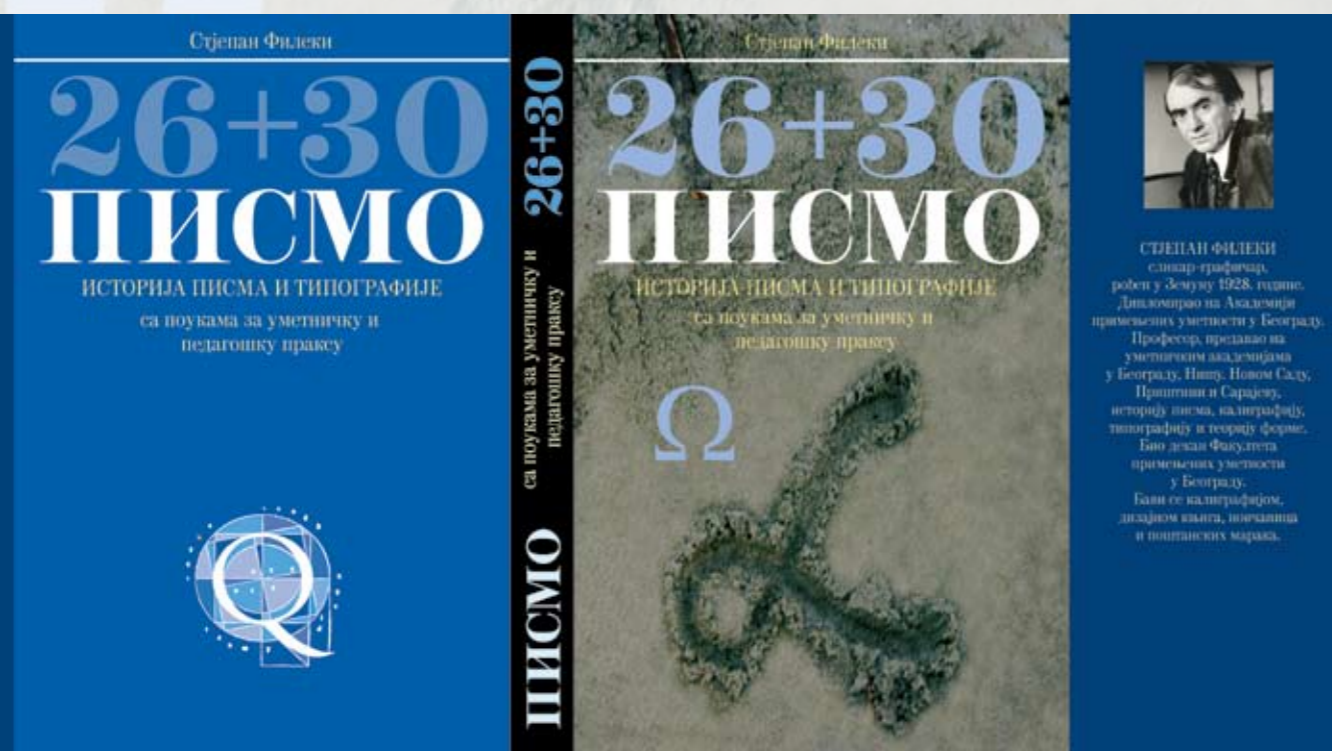
Излазак из штампе ове књиге обогатио је фонд наше стручне и уметничке литературе једним важним насловом.

Проф. Оливера Стојадиновић

МАЛА ИСТОРИЈА ТИПОГРАФИЈЕ

*или један латиничан поглед на развој
ћириличног писма и типографских
писама од њиховог
настанка до
19. века*

[приредио Илија Кнежевић]



Како је све почело...

Тврдња да је Гутенберг изумео штампање покретним слогом, у коју многи од нас не би посумњали, измамила би код Кинеза бар смешак, ако не и гласни узвик неодобравања, јер је права постојбина штампе Кина. Вековима пре Гутенберговог рођења Кинези су познавали систем »покретних слова«.

Знаци у кости, бронзи, керамици и камену говоре нам о коришћењу писма у Кини већ у 5. миленијуму пре Христа. Крајем 2. века наше ере у Кини се јавља јединствена технологија за умножавање текстова. До тада су били освојени сви технолошки предуслови за почетак штампања: постојали су папир, формула за прављење боје и рељефно резани знаци.

Знаци су урезивани на печате у облику ваљка или призме, премазивани бојом, и трљањем отискивани на влажни папир. Касније су читава дела урезивана у камене плоче и истим начином преношења на папир штампане су хиљаде копија са белим знаковима на црној позадини. Велики број важних дела из области религије и културе био је одштампан на овај начин у Кини и Јапану између шестог и десетог века.

Следеће достигнуће – дрвене плоче као матрице – појавило се у 7. веку. Дрвене плоче су резбарене тако да се уклони сав материјал око знакова, затим би се на њих нанела боја, и трљањем направио црни отисак знакова на папиру. Пошто се овако могло штампати само на једној страни папира, ране кинеске књиге биле су у облику »хармонике«.

Настарија датирана овако штампана књига која је сачувана до данас је *Дијамантска суфра* из 868. године.

Овај поступак су Кинези вековима користили као главно средство за умножавање верских и световних књига, за карте за играње, календаре и новац. У периоду од 10. до 13. века дошло је до процвата штампе у Кини. Штампане су енциклопедије, приручници и књижевне збирке свих врста.

Око 1040. године, Кинез по имену **Би Шенг** већ је експериментисао са покретним, засебним знаковима за штампу. Правио их је од меке глине и пекао у пећи да отврдно. Сложио би од њих текст на гвозденој плочи и фиксирао их гвозденим рамом, воском и смолом. Затим би штампана текст. Када би знакове требало поново употребити, једноставно би се загрејала плоча док се восак и смола не растопе и ослободе их да се могу другачије сложити.

До 1314. године други кинески проналазач, Ванг Шенг, почео је да прави појединачне дрвене знакове прво их урезујући у дрвени блок, а затим исцајајући. Следећи корак био је прављење појединачних дрвених знакова уједначене величине, како би се увек могли слагати у стандардизоване форме. Ускоро су обављени успешни експерименти са знаковима од бакра, олова и месинга.

Овај начин штампања није се одомаћио у Кини до краја 19. века. Једноставно, хиљаде и хиљаде кинеских знакова онемогућавале су брзо слагање штампарских форми помоћу покретних знакова.

У Азији су једино Корејанци дошли до задовољавајућег решења. Развили су писмо названо »Хан'гул«. У почетку се састојало од 28 знакова, а касније је број сведен на 24. Званично је представљено у Кореји 1444. године – око деценију пре него што



Реконструисана слова којима је штампана књига *Тикхи*, Кореја, 1377.

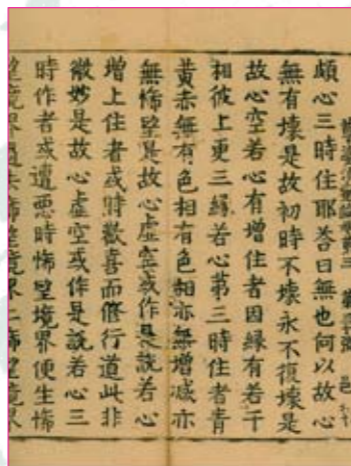


Свети Кристофер, дрворез, 1423. Стручњаци су сагласни око аутентичности датума, па је овај дрворез »конкуренија« *Бриселској Марони* за место најстаријег датираног европског дрвореза.



Кинеска новчаница из 11. века, династија Сонг

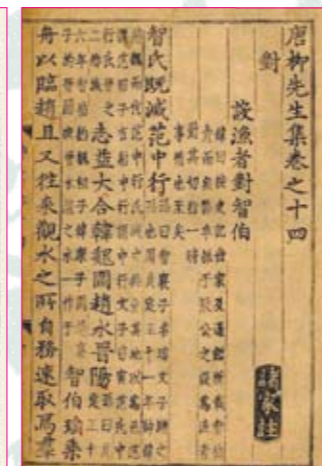
Дијамантска суфра, најстарија датирана штампана књига, 868. Фрагмент, дужина целе књиге је око 4,8 м. Налази се у Британској библиотеци у Лондону.



Суфра штампана са дрворезних плоча, Кореја, 1011–1082.



Карта за играње из 1400. године, династија Минг



Танг Лиу, *Сабрана дела*, Кореја, 1438, покретни метални слог



Тикхи, најстарија сачувана књига штампана металним покретним слогом, Кореја, 1377.

Пен-цао, кинеска дрворезна књига о медицини, 9. век.

је Гутенберг у Мајнцу штампана чувену *Библију*. Појединачне форме су лили од бронзе техником ливења у песку у матрицама добијеним помоћу дрвених печата. Из Кореје потиче и најстарија сачувана књига штампана металним покретним слогом – *Тикхи*, из 1377. године. Данас се налази у Националној библиотеци Француске.

Да ли је кинески поступак штампања са дрвених плоча, у облику карата за играње, папирног новца, штампаних слика и књига, стигао у Европу пре него што се у њој почело са таквом врстом штампе? То нико не зна. Не знамо када је у Европи почела штампа са дрвених плоча; вероватно је у почетку коришћена за штампање текстила, бар од шестог века надаље. Мада први датирани дрворез у Европи потиче из 1418. године (*Бриселска Мадона*, али међу стручњацима су подељена мишљења о аутентичности године), знамо да су карте за игру биле популарне у Француској већ крајем 14. века и поменуле су, на пример, у париском декрету из 1397. године, којим је радним људима било забрањено да играју карте (ту су и тенис, куглање и коцке) радним данима; производња карата за играње штампанем цветала је крајем 14. и почетком 15. века. Штампане су и слике из живота светаца (»helgen«), пошто је народ био углавном неписмен. Постепено, сликама су додавана кратка текстуална објашњења и савети, и већина њих је резана у дрвени блок.

Штампање са дрвених плоча омогућило је почетно ширење писмености у све бројнијој лаичкој популацији Европе. Тако су настале »блок књиге«, које ће имати бројна издања у Немачкој и Низоземској између 1460. и 1480, као јефтине замена за књиге штампане покретним слогом.

Најпознатија међу њима била је *Biblia pauperum* (Библија сиромашних). За разлику од других илустрованих Библија, у њој је слика имала централну улогу, са мало текста или без њега. Речи које су »изговарали« приказани ликови обично су биле на свидима који су се налазили поред њих. Замисљене као помоћ свештеницима у поучавању неписмених, биле су углавном на локалном језику, а не на латинском.

Међу осталим популарним блок књигама издвајају се *Speculum humanae salvationis* (Огледало људског спасења), *Ars moriendi* (Вештина умирања) и *Donatus* (латинска граматика). У њима се на свакој штампаној страници налази по један дрворез; *Donatus* је штампан без слика, само текст у дрворезу, а у *Ars moriendi* слике и текст су на одвојеним страницама.

Највећи број блок књига до 1480. штампан је само на једној страни табака, пошто су дрворези штампани трљањем, што је на полеђини папира остављало испупчен траг. Зато је књига имала две странице са дрворезима, којима су следиле две празне странице, и тако даље. Затим би празне странице биле лепљене једна за другу, да би се добила књига која личи на ону штампану покретним слогом. За књиге штампане са обе стране табака сматра се да су штампане на преси.

До прекретнице у европском штампарству дошло је средином петнаестог века, када је више људи у Европи трагало за поступком »механичког писања« књига, али је само један од њих данас признат као успешни проналазач. То је Гутенберг.



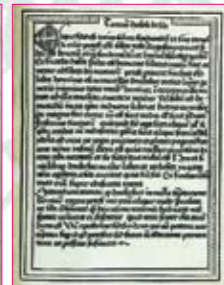
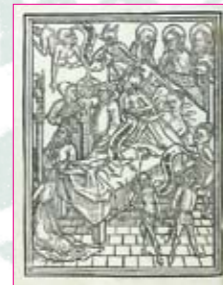
Деталј из блок књиге *Ars moriendi*, Немачка, око 1466



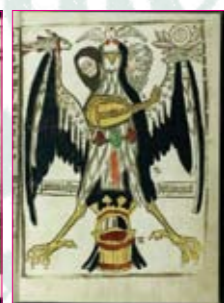
Biblia pauperum, Апокалипса, Немачка, око 1470.



Biblia pauperum, Низоземска или Немачка, око 1470.



Ars moriendi, Немачка, око 1466.



Ars memorandi per figuras Evangelistarum, Немачка, око 1470.



Јохан Гутенберг

JOHANNES GENSFLEISCH ZUR LADEN ZUM GUTENBERG рођен је у немачком граду Мајнцу између 1394. и 1399. године, у патрицијској породици, од оца Фрилеа Генсфлајша и мајке Елзе Вирих. О његовој младости мало се зна. Знамо да 1430. године није више био у Мајнцу. Претпоставља се да је због политичких разлога избегао у Стразбур. Први податак о његовом боравку у овом граду је од 14. марта 1434. године. У Стразбуру је имао ученике и сараднике које је подучавао вештини полирања драгог камења, изради огледала и вештини штампе, како сазнајемо из судских докумената о процесу између њега и његових сарадника.

Гутенбергово име није нађено у градским документима после 1444. године, када је последњи пут платио порез. Претпоставља се да је тада напустио Стразбур, али се о њему опет ништа не зна до 1448. године, када га налазимо како у Мајнцу позајмљује 150 гулдена од свог рођака, Арнолта Гелтуса. Две године касније позајмио је 800 гулдена од адвоката из Мајнца Јохана Фуста, заложивши радионицу као гаранцију, ради комплетирања опреме и наставка штампања. Фуст је 1452. године дао још 800 гулдена и у исто време обезбедио за себе партнерство у »производњи књига«. Током 1453. и 1454. штампане су књиге *Sibyllenbuch* (чији је сачувани фрагмент најстарији примерак штампе покретним слогом), *Арс минор* Елијуса Донатуса, *Турски календар* за 1455. и велике количине опроштајница грехова. Али, 1455. финансијер је затражио наплату дуга од проналазача. Највећи део Гутенбергових преса и комплета писам прешао је у руке Петера Шефера из Гернсхајма, који је био у Фустовој служби. Други један штампар (постоји мишљење да је то био Албрехт Пфистер) добио је извршен број мање вредних писам којима је штампао календаре, папске буле, латинске граматике и сличне публикације.

Исте године појавило се и велико дело из Гутенбергове и Фустове штампарије, чувена »четрдесетдворедна« *Библија*. Сматра се да је припрема за штампање започета 1453. године, а да су је завршили и издали Фуст и Шефер, после Гутенбергове финансијске катастрофе. Хипотека је обухватила и слог припремљен за издавање *Псалтира*, који су Фуст и Шефер одштампали 1457. године. Пошто се радило о делу чије је штампање захтевало вишегодишње припреме, врло је вероватно да је у њима учествовао и сам Гутенберг.

Када се одвојио од Фуста, Гутенберг је, уз помоћ Конрада Хумерија, цењеног и богатог доктора права, израдио нову опрему за штампу. У њој се налазио и комплет малих слова обликованих према облом рукописном курзиву коришћеном у то време за књиге, који је био украшен великим бројем лигатура. Овај слог је употребљен за *Catholicon* (граматика и лексикон), штампан 1460. године, као и за неколико малих књига које су у Елтвилу до 1472. штампала браћа Ехтерминце, Гутенбергови рођаци. Из 1458–1460. године потиче и *Библија* са 36 редова.

Постоје мишљења да је Гутенберг напустио штампарство после 1460. године. Још један губитак претрпео је у похари Мајнца 1462. На двор надбискупа Адолфа из Насауа примљен је 18. јануара 1465. године, што му је пружио извесну материјалну сигурност. Умро је 3. фебруара 1468. и сахрањен је у францисканској цркви у Мајнцу, која је срушена 1742. године.

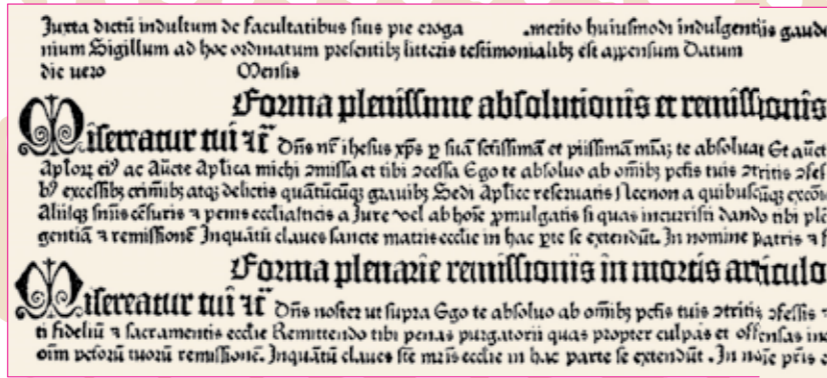


Једини сачувани фрагмент књиге *Sibyllenbuch*, познате и као *Welgedicht*, налази се у Гутенберг музеју у Мајнцу. То је била средњовековна поема у којој су била садржана предсказања о судбини Светог римског царства. Штампана је ок писмом.

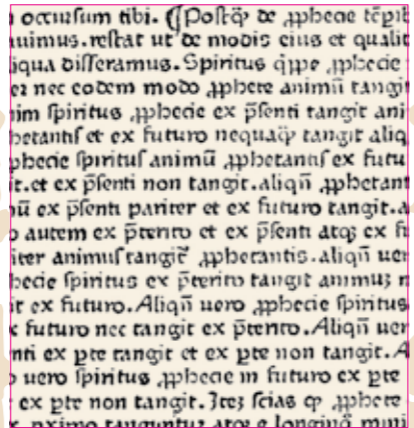


Јост Аман: *Der Buchdrucker* (штампар), дрворез, 1568. Из његове чувене књиге *Ständebuch* (*Књига заната*), у којој је у дрворезу приказао и описао 244 талашна занимања.

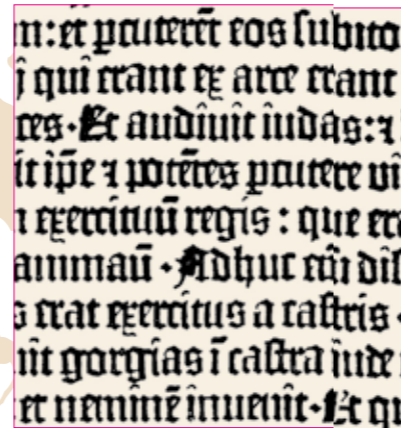
У првом плану један радник скида готов отисак са пресе, а други кожним тампонином наноси боју за нови отисак на слог. У позадини су два словослагача.



Најстарији штампани европски документ је опроштајница грехова са 31 редом. Опроштајнице грехова је издавала и продавала црква да би пополнила своје фондове. На овим листовима пергамента, касније папира, био је текст који је купцу давао опроштај грехова на одређено време. Ово је једна од опроштајница штампана после турског освајања Константинопоља 1453. године. Њеном продајом је сачуван и овај ванзак за крсташки рат против »неверника«. Ово је и први штампани документ са утврђеним датумом. Штампана је такзованим ок писмом, издата у Ерфурту 22. октобра 1454. Години је одштампана, а месец и дан уписани руком. Претпоставља се да ју је штампало Гутенберг.



Детаљ слога Библије са 36 редова, познате и као »Библија из Бамберга«. Б36 је штампана 1458–60. године, и један број стручњака сматра да је узор за њу била велика Библија из Мајнца, исписана 1452–53. године. Штампана је ок писмом, које је добило то име зато што су њиме штампани *Донатус* и *Календар* за 1455. Почетком 1461. године истим типом писма, мада истрошеном, штампано је у Бамбургу Албрехт Пфистер, што неке истраживаче наводи да њему приписују штампање Б36, али лош квалитет његових каснијих познатих радова оповргава овакве тврдње. Данас постоји само 14 комплетних или мање комплетних примерака Б36, и многи фрагменти и појединачни листови.



Детаљ слога Библије са 36 редова, познате и као »Библија из Бамберга«. Б36 је штампана 1458–60. године, и један број стручњака сматра да је узор за њу била велика Библија из Мајнца, исписана 1452–53. године. Штампана је ок писмом, које је добило то име зато што су њиме штампани *Донатус* и *Календар* за 1455. Почетком 1461. године истим типом писма, мада истрошеном, штампано је у Бамбургу Албрехт Пфистер, што неке истраживаче наводи да њему приписују штампање Б36, али лош квалитет његових каснијих познатих радова оповргава овакве тврдње. Данас постоји само 14 комплетних или мање комплетних примерака Б36, и многи фрагменти и појединачни листови.



Гутенбергова *Библија* (позната и као Мазаренова, пошто се примерак који је први привукао пажњу истраживача налазио у библиотеци кардинала Мазарена), *Библија* са 42 реда, или једноставно Б42, била је једна од првих књига штампаних у Европи. То је издање *Vulgate*, које је Јохан Гутенберг штампано у Мајнцу педесетих година 15. века. Иако није његов први рад, има посебан статус у европској култури као књига која означава почетак доба штампане књиге.

Њен изглед је врло сличан рукописним *Библијама* тога доба: сматра се да је узор за њу била велика Библија из Мајнца, исписана 1452–53. године. Припреме за штампу су почеле вероватно 1450. године (када је узео први зајам од Фуста), а први примерци су били готови 1454. или 1455. године. Штампанање је протекло у три фазе, пошто је Гутенберг уносио значајне измене у поступак током штампања. Први отисци су имали *шпалману* рубрикацију, што значи да је била прво штампана црна, а затим црвена боја. Ово је убрзо напуштено, вероватно због уштеде времена, и сва места за рубрикације су остављана празна, за попуњавање руком.

После извесног времена, када је одштампано више табака, број редова на страни је повећан са 40 на 42, вероватно због уштеде папира и велума. Тако неке стране (1–9 и 256–265), вероватно прве штампане, имају 40 редова, страна 10 има 41, а остале имају по 42 реда. Повећање броја редова постигнуто је смањеним размака између редова, а не повећањем штампане површине. Напослетку је тираж повећан, вероватно на 180 примерака, а нове стране су све имале по 42 реда, тако да код сачуваних Б42 постоје резликe у броју редова на неким таблицама.

Први писани податак о штампаној *Библији* потиче од Енеје Сиљвија Пиколаминија, који је марта 1455. са сајма у Франкфурту писао кардиналу Карвахалу, у коме је радио, о књизи која је тако уредно штампана да нису потребне наочаре за њено читање.

Гутенбергова *Библија* има 1272 стране; са четири фолио стране у табаку за један примерак потребно је 318 листова папира. За 45 примерака штампаних на велуму било је потребно 11.130 листова. За 135 копија

на папиру потрошено је 49.290 табака папира. Папир је био ручни, финог квалитета, и увезен је из северне Италије (иако је у Нирнбергу од 1390. постојао папирни млин). У један табак за повезивање углавном је било десет листова (или 20 страна). Постоје табаци и са само 4, али и са 12 листова. Формат књиге је 307 × 445 мм, у односу 1 : 1,45. Штампана површина је у истом односу, са маргинама 2 : 1 хоризонтално и вертикално.

Гутенберг је за штампу развио боју на бази уља, да би принађала на метална слова. Пигмент је вероватно био од чађи, а у бојама је нађен висок садржај метала, укључујући бакар, олово и титанијум.

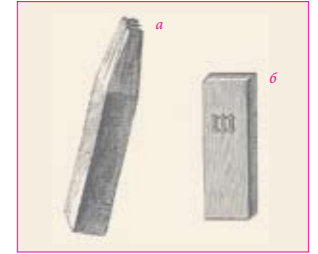
За ливење слога коришћена је легура олова, калаја и антимона (која се користила за оловни слог све до 20. века). За једну страну је било потребно око 2.500 слова. Пошто је циљ био да књига што више личи на рукописну, слог се састоји, поред појединачних знакова за курентна и верзала слова и интерпункције, и од великог броја лигатура и скраћеница. Гутенбергов фронт је имао 290 знакова.

Слова су готичког стила, који је тада коришћен за рукописне књиге. Назив овог писма је био *текстура*, пошто је одштампана страна, са правим и наглашеним вертикалним потезима и хоризонталним редовима лицила на *текстура* (лат. *textura*).

Примерци књиге су из радионице излазили без корица, спремени за рубрикацију, илуминацију и повез. Квалитет илуминације и повеза зависио је од платежне моћи купца.

До данас је сачувано 47 или 48 примерака Б42, од којих је само 21 комплетан. За 48. примерак сматра се *Библија* која постоји у Триру и Индијани – једна књига у два дела. Постоји 12 копија на пергаменту, од којих су само 4 комплетна. Последња продаја комплетне *Библије* догодила се 1978. Цена је била 2,2 милиона долара. Сада се налази у Штутгарту. Јапанац Еишии Кобајашин, директор компаније Марузен, купио је 22. октобра 1987. први том Гутенбергове *Библије* за 5,4 милиона долара. То је први и једини примерак који је отишао на исток.

Како су прављена слова за штампу

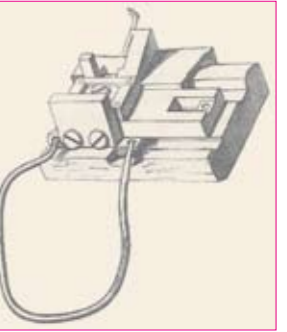


Први корак у прављењу оловног слога била је израда печата (а) резањем обрнутог лика жељеног слова на крају челичне шипке. Величина слова је била једнака оној која ће се добити касније ливењем. Затим је челични печат утискиван у плочују од мекшег материјала (бакар) и тако је добијана матрица (б).



Тако изливено слово истресено је из калуца, и после уклањања наставка настао је при ливењу и фина обраде страница било би спремно за слог.

На овај начин је ливен оловни слог све до појаве машина за ливење крајем 19. века.



Матрица би после фина обраде била стављена на дно калуца, који је био направљен тако да се у њему могу лити слова различитих ширина (од Ј до М). Затим би слововицаз у калуц сипао распоређену легуру, дрмајући калуц при томе, како би метал попунио све шупљине у калуцу и матрици.



Готово слово (лигатура st)



Комплет знакова из Гутенберговог словослагачког сандука

Ширење штампе

Италија

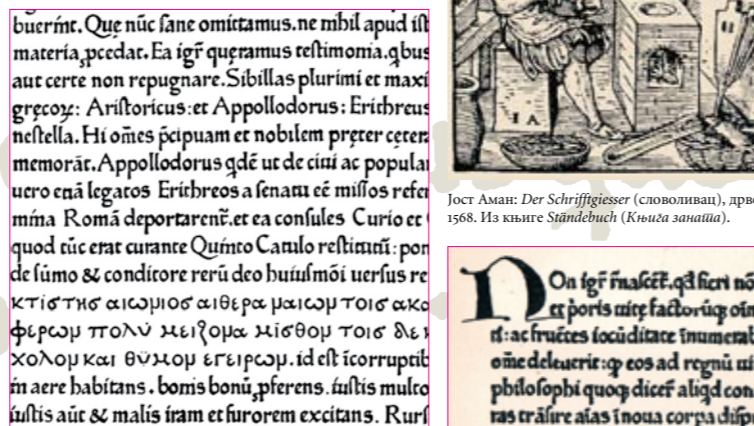
Током петнаест година после Гутенбергове смрти 1468. године основане су штампарије у свим земљама западног хришћанског света, од Шведске до Сицилије и од Шпаније до Пољске и Мађарске. Прва земља у коју су Гутенбергови следбеници пренели нову вештину, 1465, била је Италија. Домовина новог учења – ренесансе, центар хришћанске цивилизације, земља из које је потекло модерно банкарство и рачуноводство, нудила је обиље могућности предузимљивим издавачима и штампарима који су кренули из Немачке са скромном опремом и још скромнијим новчаницима, у потражи за послом. Зато из Италије потичу две врсте писама које су од тада основа типографије на Западу – антиква и италик; у њој су први пут изливени грчки и хебрејски слог; из ње су у свет слова доспели насловна страна и пагинација, штампање нота и «цепна» издања.

После бурних догађаја у Мајнцу 1462, када су папске трупе устолочиле Адолфа из Насауа на бискупски трон, прогањајући његовог противника, многи немачки штампари су напустили колевку типографије и кренули у свет. Међу првима су били **Конрад Свајнхајм** и **Арнолд Панарц**, који су отворили штампарију у бенедиктинском манастиру Санта сколастика у месту Субиако, близу Рима; неки аутори сматрају да су дошли на позив кардинала Хуана де Торкемаде, у чијој надлежности је била опатија. Тако је тајна «немачка вештина», како су звали штампарију у самом почетку, кренула на свој пут по Европи и свету.

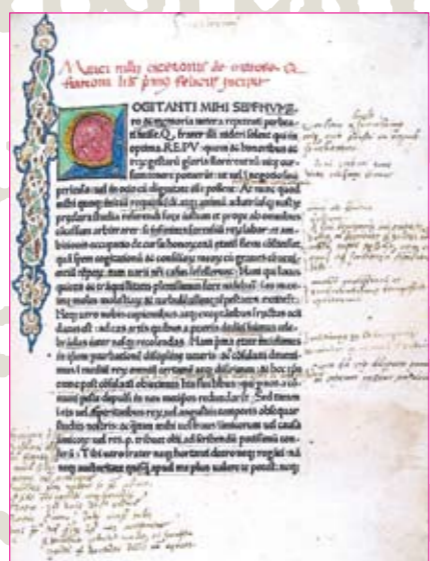
Не зна се тачно када су дошли у Субиако. Прва књига коју су штампали био је *Донаишус*, али није сачуван ни један примерак. Прва књига штампана у Италији која постоји и данас је Цицероново дело *De oratore*, издато септембра 1465. У њој се први пут појављује грчко типографско писмо. Следили су Лактанције, *De divinis institutionibus*, октобра 1465, и *De civitate Dei* Светог Августина 1467. Ова прва дела су веома значајна, пошто су штампари напустили готичко писмо. За читаоце у Италији било је неопходно штампати «хуманистичким» писмом, насталим по угледу на рукопис угледних хуманиста Колуча Салутатија и Пођа Браћолинија, које је било популарно међу ученим људима у Италији. Ипак, писмо Свајнхајма и Панарца задржало је још увек неке особине готице, па га називамо полу-антиквом, или готичком антиквом.

Године 1467. преселили су своју радионицу из мирног манастира у Рим. Средиште Курије природно је било и средиште великих послова, црквених и световних. Многи послови које су до тада обављали вешти писари папске администрације обезбедили су непрестани рад штампарске пресе. Опростајнице грехова и папске буле биле су међу првим поручбинама, а званични обрасци, декрети, циркуларна писма и други документи од тада су непрестано запошљавали римске штампаре. Рим је, поред тога, још из времена Цицерона и Хорација био центар трговине књигама за Медитеран и даља подручја; људи који су у Риму раније куповали манускрипте почели су да купују на истом месту и штампане књиге.

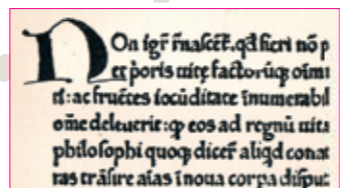
Међутим, вредни штампари су делили судбину свог великог претходника и узора – нису могли да продају књиге. Обрадили су се 1472. године писмом папи Сиксту IV, молећи га за



Прво писмо коришћено у Италији, Субиако, 1465. Такође и прво грчко типографско писмо.



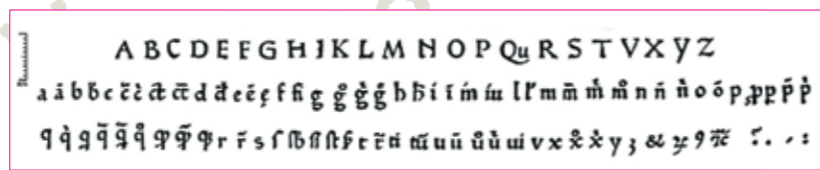
Цицерон, *De oratore*, Субиако, 1465.



Фрагмент из Лактанција, *De divinis institutionibus*, Субиако, 1465: 1: 1.



Титус Ливиус, *Historia Romanae decades*, Рим, 1469.



Писмо Свејнхајма и Панарца из Субиака, са великим бројем лигатура и скраћеница



Писмо Свејнхајма и Панарца из Рима. Скраћеница и лигатура је много мање

помоћ. У писму наводе да су одштампали 28 дела у 46 томова, нека од њих у више издања, обично у тиражу од 275 примерака. Изгледа да им је папа изашао у сусрет (знамо да је Свајнхајм именован за каноника Св. Виктора у Мајнцу 1474), што показује да је био веома заинтересован за штампу. Наставили су да раде до 1473. и одштампали још осамнаест томова. После тога су се разишли. Свајнхајм се посветио бакорезу и изради финих мапа за Птолемејеву *Космографију*, али је умро пре него што их је завршио, 1476. Довршио ју је и издао касније Арнолд Букинк. Панарц је до краја живота, 1477, одштампао још дванаест књига.

Путеви зараде су у Италији водили и у Венецију, краљицу Јадрана, и у петнаестом веку господарицу трговине у целом тада познатом свету. Прву штампарију у Венецији отворила су два брата, **Јохан** и **Венделин из Шпајера** у Рајнској области, 1467. године. Јохан се помиње као златар у Мајнцу 1460–61. године, и тамо је, нема сумње научио вештину штампања. Са породицом и братом је 1468. кренуо у свет и зауставио се у Венецији.

Били су примљени веома добро – венецијански Сенат је Јохану пожелео срдечну добродошлицу и дао му монопол на штампу у Венецији на пет година. Прва књига, Цицеронове *Epistolae ad familiares*, појавила се 1469. године. Прво издање од 300 примерака одмах је распродато, а следеће је одштампано за четири месеца. У његовом колофону штампар поносито истиче: *Из Италије некад сваки Немац књижу њонесе, / ал' гаће Немац сада више но што однесе. / Јер Јохан, кога мало ко надмаши у вештини, / показа да се књиже могу њисати у множини. / Шпајер њоздравља Венецију.* Јохан је први у штампи почео да користи две тачке и знак питања, и да означава табак арапским цифрама. Штампало је писмом сасвим блиским данашњој штампарској антикви.

Умро је током штампања Августинове књиге *De civitate Dei*, 1470. Рад је завршио Венделин и успешно наставио посао. Издао је десет књига 1470, и по петнаест у свакој од следеће две године. У Венделиновим књигама по први пут се појављују штампане кључне речи (kustoden) – на доњој маргини сваке стране штампало је прву реч са следеће стране.

Публикације браће из Шпајера биле су познате по тачности текста, лепоти штампе и уједначености боје текста. Поред латинских класика, незаобилазног избора сваког штампара у Италији, светих отаца и правних дела, издали су и прве књиге штампане на италијанском језику, укључујући Петраркин *Канџонијер* (1470) и превод *Библије*.

Монопол допуштен Јохану од Шпајера истекао је када је он умро, и штампарство је било отворено за конкуренцију, пошто је млетачка Сињорија чврсто веровала у отворено предузетништво, стуб млетачке трговине. Први Венделинов такмац био је Француз Николас Јенсон.

Sed necesse est inquiet: ut terra corpora naturale pondus uel i terra tenent: uel cogat ad terram: & ideo in caelo esse non possunt. Primi quidem illi homines in terra erant nemorosa atque fructuosa: quae paradisi nomen obtinuit. Sed quia & ad hoc propter tendit: uel propter ebricit corpus cum quo ascendit in caelum: uel propter sanctorum qualia in ebricitati futura sunt: intuentur paulo attentius pondera ipsa terrena. Si enim ars humana efficit: ut ex metallis quae in aquis posita continuo submergunt: quibusdam

Антиква браће из Шпајера. Аурелије Августин, *De civitate Dei*, 1470.

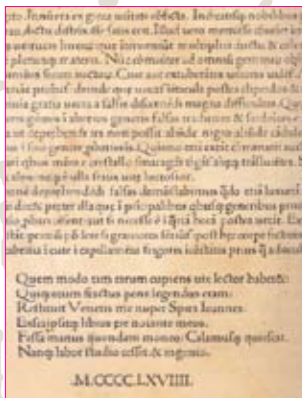


Колофон Јохана из Шпајера, 1469.

Плиније, *Historia naturalis*. Јохан из Шпајера, пре 18. септембра 1469.



Johannes Duns Scotus, *Quaestiones selectae*, последња страна, са колофоном. Венделин из Шпајера, 1476–77.



Ознаке табак арапским цифрама у књизи *Quaestiones selectae*

Ширење штампе Француска и Енглеска

Штампање у Француској је почело у Паризу 1470. године под покровитељством два интересантна човека. Један је био Јохан Хајнлин, приор и ректор Сорбоне. Био је љубитељ књига, пореклом са обала Рајне. Познајући немарност кописта, успео је да заинтересује професора реторике Гијома Фишеа за идеју да доведе штампаре у Париз, како би омогућио тачније умножавање научних дела, што је изазвало не мали отпор моћних удружења писара и кописта. Позвао је у Париз тројицу штампара. Један је био **Михаел Фрибургер**, учен човек, његов стари пријатељ и колега са студија у Базелу; друга двојица су били **Удрих Геринг** и **Мартин Кранц**, занатлије више класе. Они су стигли у Париз почетком 1470. Пре него што су почели са штампом морали су да израде алат, опреме штампарију, и да направе писмо за штампу – то је била антиква за коју је Хајнлин обезбедио као узор слова из издања Цезарових *Коментарија*, које су Свејнхајм и Панарц штампали у Риму 1469. године. Пошто је приор (који ће бити коректор штампарије) био кратковид, изабрана је велика антиква, која не замара очи, уместо готичких рукописних слова која су тада коришћена у Француској. Писмо је било невешто резано, али читљиво.

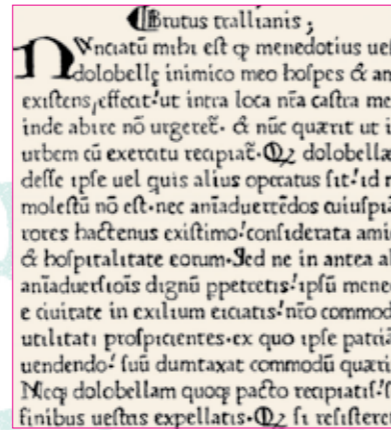
Прва књига штампана овим писмом била је *Gasparini epistolae*, збирка писама Гаспарина Баризизија из Бергама, која су сматрана за пример изврсног латинског стила. Друга књига, *Gasparini orthographia*, била је расправа истог аутора о латинском правопису. Један примерак је Фише послао бившем студенту, Роберу Гогену, са штампаним пратећим писмом у коме је био и следећи пасус:

»Овде штампари говоре свакоме ко је вољан да их слуша, да је човек по имену Јохан, звани Гутенберг, тај који је први изумео у близини Мајнца вештину штампања, помоћу које се сада могу правити књиге, не уз помоћ трске, као у стара времена, нити пером као у наше време, већ словима од метала брзо, тачно и добро. ...Бахус и Церера су проглашени божанствима зато што су научили човечанство коришћењу вина и хлеба, али Гутенбергов изум је вишег и божанскијег реда, јер нас снабдева карактерима помоћу којих све што је речено или замисљено може бити написано, пренесено и сачувано за потомство.«

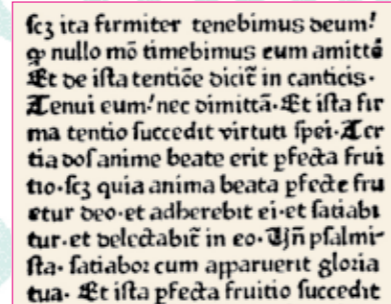
Ово је било први пут да се име проналазача штампе појавило одштампано. Потом су следиле Салуст и друге књиге, увек штампане истим писмом. Штампарија је тако како је основана радила до 1472. године. Следеће године, када су Фише и Хајнлин напустили Француску, штампари су одлучили (или су били замољени) да напусте Сорбону. Преселили су се у улицу Сен Жак, која је вековима била посвећена трговини књигама – а то је и данас. Њихово следеће писмо (коришћено за приручник за свештенство, *Manipulus curatorum*, издат 1473) било је прелазна готица, и даље више налик антикви.

Ново писмо, веће од свих дотадашњих, изрезано је за импозантну Библију коју су издали 1476 – то је била прва Библија штампана у Француској. Писмо је тешка, заобљена готица, али су верзали из антикве.

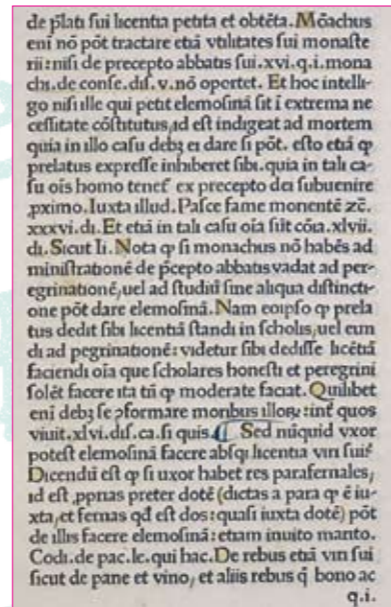
Кранц и Фрибургер су се 1477. вратили у Немачку. Геринг ће једно време радити сам, а касније, 1494. године, удружиће се са Бертолдом Ремболтом из Стразбура.



Удрих Геринг, париски прототинограф, 1469.



Прва готичка коришћена у Француској, Фрибургер, Геринг и Кранц, Париз, 1473.



Guido de Monte Rochen, *Manipulus curatorum*, Фрибургер, Геринг и Кранц, Париз, 1473.



Удрих Геринг, париски прототинограф, 1469.



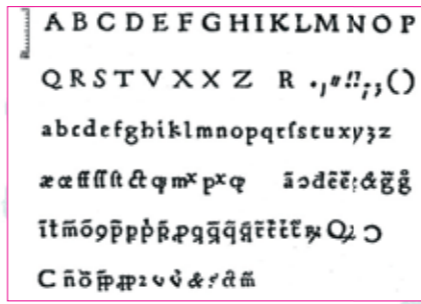
Albrecht von Eyb, *Margarita poetica*, Удрих Геринг, Париз, 29. новембар 1478.



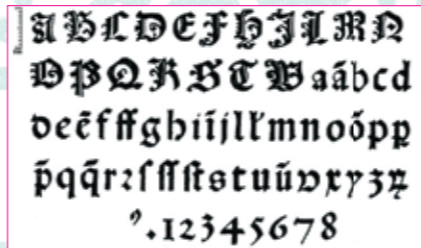
Nicholaus de Lyra, *Postilla super psalterium*, Удрих Геринг, Париз, 5. новембар 1483.



Ludolphus de Saxonii, *Expositio in psalterium*, Удрих Геринг и Бертолд Ремболт, Париз, 1499.



Једно од писама Геринга, Кранца и Фрибургера



Једно од писама Геринга и Ремболта



Какстонов штампарски знак

Први енглески штампар, **Вилијем Какстон**, рођен је у Вилду у Кенту, Енглеска, 1420–24. Његов је отац био добростојећи фармер-закупац који се бавио и трговином текстилом. Претпоставља се да му је очев углед омогућио да учење заната почне 1438. године код Роберта Ларца, истакнутог члана организације трговаца који су се бавили трговином текстилним влакнима, углавном сомотом и свилом. Годину дана по Какстоновом доласку у његово домаћинство, Ларц је био изабран за градоначелника Лондона, што је повећало његов углед и пружишло шегрту додатне могућности за учење.

Када је његов мајстор и покровитељ умро, Какстон је 1446. напустио домовину и отишао у Бургундију, где су енглески трговци текстилом имали најразвијеније послове са Европом. Преко тридесет година провео је у Брижу, бринући о интересима енглеске трговине текстилом. У том је послу био толико успешан, да је 1463. године постао управник енглеског удружења трговаца текстилом у Низоземској, што је био положај једнак данашњем положају конзула у дипломатији.

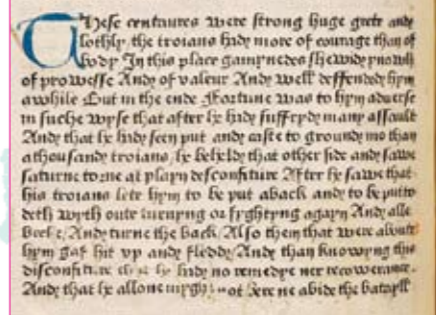
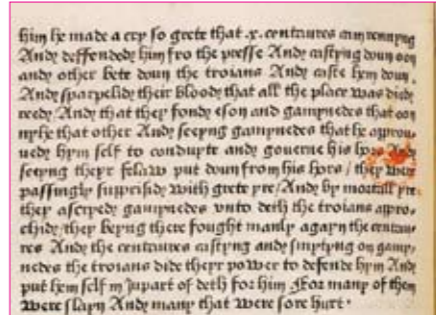
Пошто је напустио службу постао је дворјанин Маргарете, војвоткиње од Бургундије, сестре енглеског краља. Почео је више да путује по Европи, па се током боравка у Келну 1470–71. упознао са вештином штампања књига. По повратку је без оклевања основао штампарију у Брижу са Фламанцем Колардом Мансионом. Овај подухват није наишао на одобравање једнице енглеских трговаца, који су се бојали да би ширење културе могло угрозити њихов положај, просветљењем сиромашних слојева. Какстон је на то одговорио: »If tis wrong I do, then tis a fine and noble wrong«.

Прву књигу, коју је превео сам Какстон, одштампали су на енглеском језику 1473. – *Recuyell of the Histories of Troye*. Потом се преселио у Енглеску и 1476. у Вестминстеру је почела са радом његова штампарија. Прво је било одштампано издање Чосерове књиге *The Canterbury Tales*. Затим је следила књига *Dictes or sayenges of the Philosophers*, први пут одштампана 18. новембра 1476. То је била прва књига штампана у Енглеској са датумом и местом штампања. *Golden Legend*, Какстонов превод дела *Legenda aurea*, издат 1483, и *The Book of the Knight in the Tower*, из 1484, садрже најраније стихове из Библије штампане на енглеском језику.

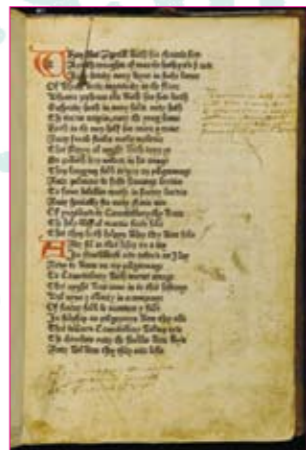
Писмо прве књиге разликује се од свих каснијих које је Какстон користио. Оно својим grubim, угластим и незграпним обликом открива везу са тадашњим фламанским рукописом. Није га понео у Енглеску. Преостала типографска писма која је користио могу се сврстати у две групе: бастарду бургундске школе и готицу обликовану према примерима из Мајнца.

Око 1480. увео је сигнатуру и почео да користи дрворезе као илустрације. Током живота одштампао је око сто књига. Не зна се прецизно датум његове смрти, али подаци о сахрани у цркви Свете Маргарете у Вестминстеру указују на март 1492. Наследио га је у штампарији његов сарадник Винкин де Ворде, пореклом из Алзаса.

Какстонов рад на превеоњу, штампању и издавању књига имао је велики утицај на почетак стандардизације енглеског језика, и на развој енглеске књижевности.



»The Recuyell of the Histories of Troye, composed and drawn out of diverse books of latyn into Frenshe by Raoul le fleure in the yere 1464, and drawn out of frenshe in the Englishe by William Caxton at the commaundement of Margarete Duchesse of Burgoyne, &c., which sayd translatioun and werke was begonne in Brugis in 1468 and ended in the holy cyte of Colen 19 Sept. 1471«. Какстонов превод.



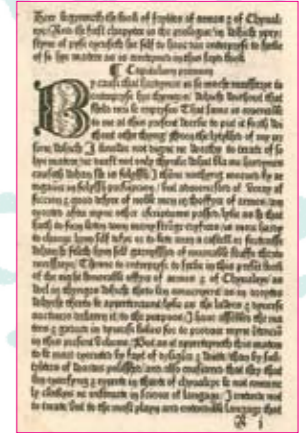
Прва књига штампана у Енглеској: Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, Вилијем Какстон, Вестминстер, 1476.



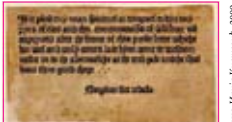
»The Dictes and notable Sayenges of the Philosophers, transl. out of Frenshe by lord Antoyne Wydeville Erie Ryuyeres, empr. at Westmestre, 1477«



»The Boke of Tullius de Senectute, with Tullius de Amicitia, and the Declamacion, which laboureth to shew wherein honour sholde restes«, 12. август 1481.



Christine de Pisan, *Boke of the Fayt of Armes and of Chyualrye*, 14. јул 1489.



»If it plesse any man spiriuel or temporel to bye any Pyes of two and the comemoracions of Salubry vse emprinted after the forme of this present letter whiche ben wel and truly correct, late hym come to Westminster into the Almonesye at the reed pale and he shal have them good chepe. Supplico stet cedula.«

Прва штампана реклама у енглеској, Какстон, 1480.



»The Mirroure of the World or thymage of the same«, 1481. Рани штампари су због честих грешака почели да штампају мало одговарајуће слово на месту будућег ручно уношеног иницијала. Обично би сликани иницијал прекрио ово слово, али било је и оваквих случајева.



Николас Јенсон

Николас Јенсон је био Француз. Рођен је 1420. године у месту Сомвоар на Марни, у области Шампањ. Једно време је радио као гравер у ковници новца у Туру. Легенда каже да га је француски краљ Шарл VII октобра 1458. послао у Мајнц, да се упути у нову вештину штампања књига и да стекне довољно знања како би могао да се бави њом по повратку у Француску. Неки извори наводе да је у Мајнцу учио у Гутенберговој радионици, али то није потврђено. Шарл VII је умро 1461, а за нашег типографа кажу да није желео да се враћа у Француску под влашћу новог краља, Луја XI. Како год било, налазимо га у Венецији 1468. године, где је наводно стигао са браћом из Шпајера. Прва антиква коју је резао Јохан из Шпајера понекад се приписује Јенсону.

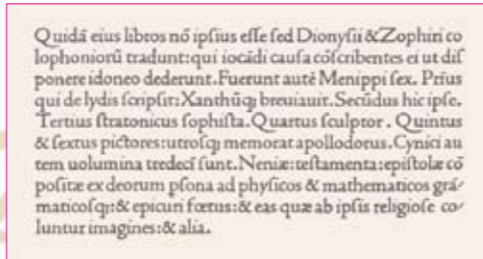
По Јохановој смрти, 1470. године, када је истекао монопол на штампу који је њему додељен, Јенсон је представио данас чувену антикву, веома елегантно писмо, у Еузебијевом делу *De evangelica praeparatione*. Она се сматра његовим првим радом. Ако погледамо најбоље хуманистичке рукописе из тог периода биће нам јасно где је нашао инспирацију.

Карактеристике Јенсоновог писма биле су његова читљивост, заобљеност форме и уједначеност боје у маси. Ближа анализа открива да саме словне форме нису баш савршене; то је допринело њеном квалитету – како је један зналац рекао: »писмо превише идеално у својој савршености није идеално писмо«. Око се замаара ако је сваки знак савршен. Зато добро деловање слога у маси делом зависи од варијација његових делова које изазивају извесно »кретање« у тексту.

Да би се изборио са великом конкуренцијом, Јенсон се 1474. године удружио са два немачка предузетника. То су били Јохан Раухфас и Петер Угелхајмер из Франкфурта на Мајни. Основали су предузеће »Nicolaus Jenson et socii«, које је трајало до краја његовог живота. Од папе Сикста VI добио је 1475. племићку титулу. Маја 1480. удружио се са неколико конкурената у Венецији. Ново предузеће се звало »Јуан де Cologna e Nic. Ienson e compagni« и имало је девет чланова. Прва књига са овим импринтом појавила се новембра 1480.

Одштампао је око 150 књига за десет година. Уживао је велики углед као типограф и издавач, због тачности текстова штампаних у његовим књигама. Умро је 1480. у Венецији. Своје печате и други штампарски материјал оставио је тестаментом од 7. септембра 1480. Петеру Угелхајмеру (»свом најдражем пријатељу«); убрзо су доспели у руке Андреа Торезанија из Венеције, будућег таста Алдуса Мануциуса.

Јенсонова антиква је и вековима касније привлачила типографске зналце. На њој је Вилијем Морис 1890. засновао своје писмо *Golden Type*. Почетком xx века амерички типограф Брус Роџерс је на основу Јенсонове антикве из 1470. пројектовао и изрезао писмо *Sentaur*, прво 1914. за ручни слог, а затим 1929. за машински слог компаније Монтатајн. Пошто оригинална антиква није имала курзив, за пратеће писмо је изабран *Arrighi Italic* Фредерика Ворда, који је резан према оригиналима Лудовика дељи Аригија штампаним у Риму 1524. године. Касније се и амерички типограф Морис Фалер Бентон угледао на Јенсона и направио *Cloister Old Style* 1926.



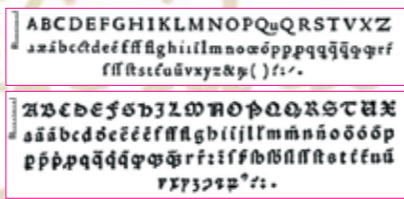
Прва антиква Николаса Јенсона: Eusebius, *De evangelica praeparatione*, Венеција 1470.



Аурелије Аугустин, *De civitate dei*, Николас Јенсон, 1475. Изглед пре и после илuminирања.



Biblia Sacra, 1479.



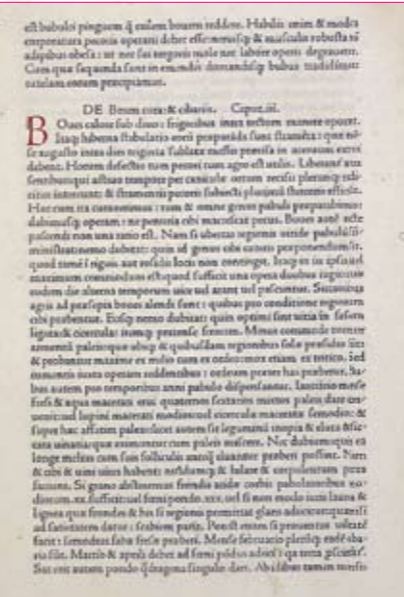
Примери Јенсонових типографских писама



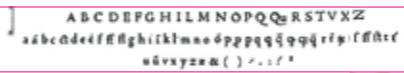
Јенсонов штампарски знак



De evangelica praeparatione, Венеција 1470.



Scriptores rei rusticae, 1472.



Јенсоново писмо у делу Scriptores rei rusticae



Gaius Plinius Secundus, *Historia naturalis*, 1474.



Ерхард Ратдолт

Још један чувени Немац који је радио у Италији. Иако није био математичар, учинио је овој науци непроцењиве услуге.

Ерхард Ратдолт (1442–1528) рођен је у Аугсбургу, у уметничкој породици. После бављења штампарством у родном граду, отишао је у Венецију 1475. године и тамо основао штампарију коју је водио следећих једанаест година. Вратио се у Аугсбург 1486. и наставио да се бави штампањем са великим успехом.

Специјализовао се за мисале, литургијска дела, календаре, астролошке, астрономске и математичке теме. Сарадници су му били Петер Лезлајн и Бернхард Малер. Сликане иницијале и украсе заменио је дрворезним, који су били изузетно фино направљени.

Једно од његових најчувенијих издања је Еуклидова књига *Elementa geometriae* из 1482, у којој се по први пут појављују штампане слике геометријских фигура и дијаграма. У посвети венецијанском војводи Моњенигу пише да су штампана математичка дела пре њега била ретка зато што раније штампари нису знали како да одштапају геометријске фигуре, те да је он први, после много труда, био у стању да их штампа једнако лако као и слова.

Ништа мање познат није *Календар* Јоханеса Региомонтануса, који је први пут штампан 1476. године. Поред бројних цртежа и табела штампаних у две боје ово дело садржи и прву »праву« штампану насловну страну.

И раније су штампари правили насловне стране, али сви ти покушаји су били привремени и непотпуни. Први је то учинио Петер Шефер 1463, али у издању папске Буле, а не у некој од важнијих књига. Следио га је Арнолд Тер Хернен у Келну, 1470. године, у књизи *Sermo de praesentatione beatae Mariae* Бернарда Ролевинка (то је била и једна од првих штампаних публикација са пагинацијом). Ни један ни други нису наставили са том праксом.

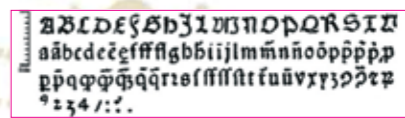
Ове прве насловне стране су биле преци данашње преднасловне стране – имале су улогу да сачувају први штампани лист од прљања док књига не стигне до књиговешца. Један од првих који је схватио велике могућности насловне стране био је Ратдолт. *Календару* из 1476. претходила је страна која је пружала све појединости које очекујемо данас од насловне стране, укључујући и похвалну песму која је претходник предговора ауторовог пријатеља или плаћеног приказа. Цела страна је смештена у фини дрворезни оквир, који је додатно издваја од осталог текста. Насловна страна ће до 1500. године постати обавезни део књиге.

У издању *Календара* из 1482. године на полеђину насловне стране стигао је импринт (подаци о штампару и месту и години штампања) са краја књиге, што је била још једна значајна иновација.

Ратдолт је одштампао и први каталог, са узорцима свих својих писама. Издат је у Аугсбургу 1486, али сматра се да је штампан у Венецији пре његовог одласка у Аугсбург.



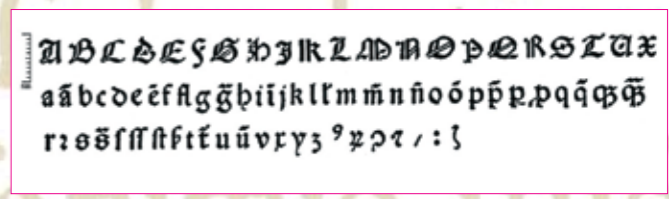
Euclid, *Elementa geometriae*, Венеција, 1482.



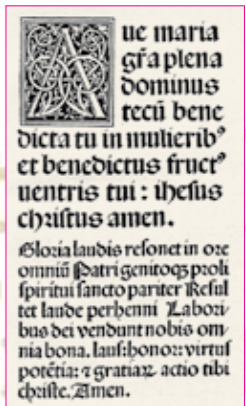
Писмо којим је штампана Еуклидова књига



Johannes Regiomontanus, *Kalendar*, Венеција, 1482.



Писмо из књиге Missale frisingense, Аугсбург, 1492.



Фрагмент каталога типографских писама, Аугсбург, 1486.



Насловна страна Календара из 1476.



Appianus, *Historia romana*, Венеција, 1477.

Алдус Мануциус

Чувени венецијански ренесансни штампар-издавач рођен је као Teobaldo Manucci око 1452. године у Басиану, градићу који се налази на око шездесет пет километара југоисточно од Рима, и остао је римски грађанин целог живота. У младости су му у Риму учитељи били Домицио Калдерини и Гаспаре да Верона, а затим у Ферари Батиста Гуарино. Око 1483. је доспео под утицај Пика дела Мирандоле, и једно време радио као учитељ његовим нећацима, принчевима Карпија, Алберту и Лионелу Пиу. Као човека од науке, који се скоро искључиво бавио грчким и латинским класцима, свима је био познат као *Aldus Manutius*.

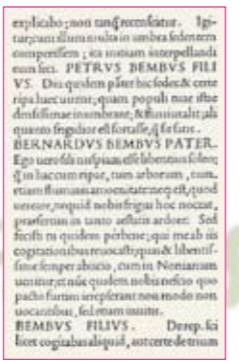
Преселио се у Венецију 1490. како би започео нову каријеру. Желео је да почне са објављивањем грчких класика у оригиналу – што је био у то време херојски подухват. Изабрао је Венецију као велики трговачки центар, са бројним штампаријама, и као место у коме су уочиште нашли бројних грчки учени људи, од којих су једни побегли из Византије пред турским претњом, а други дошли са Крита.

Првих неколико година је вероватно потрошио на припреме за тако обиман посао. У то време је упознао Андреа Торезанија, венецијанског штампара од 1474. године, који му је 1493. штампало латинску граматiku написану за браћу Пио. Торезани и Франческо Барбарико су 1495. године основали заједничку штампарију, данас познату као Алдин штампарија, иако је Алдус финансијски учествовао са само десет процената. Фебруара 1505. године Алдус се оженио Торезанијевом ћерком Маријом.

Мануциус није био професионални штампар, већ пре свега уредник, коректор и издавач, чији је идеал био да изда што више дела класичних аутора која су до тада била доступна само у рукопису. До 1515. године издао је тридесет и једно *editio princeps* грчких класика, у 38 томова, писмом које је резано према тада популарном грчком рукописном курзиву, препуном украса и лигатура. Међу најпознатијим ауторима били су Аристотел, Аристофан, Тукидид, Софокле, Еурипид, Демостен, Плутарх, и Платон. Латинска издања (само једно прво) су обухватала Вергилија, Хорација, Плинија, Овидија, Цезара и Катула, поред многих других. На италијанском је објавио Дантеа и Петрарку. Био је први чији су тиражи достигали 1000 примерака.

Током издавања усавршавао су и типографска писма која је за њега резао Франческо Грифо да Болоња, коме, заправо и дугујемо захвалност за ова писма. Мануциус је највише био поносан на своје грчке комплете писам, док антикву, која нас нарочито интересује, није нарочито ценио.

Прва антиква појавила се у књизи *Ерошматиа* Константина Ласкариса 1495. године. Исте године појавила се и мала књига од свега бо страна, *De Aetna*, коју је написао његов добар пријатељ, будући кардинал Пјетро Bembo, сложена побољшаном верзијом првог писма. Форма је била лакша и хармоничнија у тежинама него раније антикве, чинећи сложени текст привлачнијим и лакшим за читање. Основни комплет је три године касније допуњен додавањем одговарајућих верзалних слова (првобитно је постојао само курент). Верзали нису били исте висине као горњи наставци у куренту и изврсно су се уклапали са њим. Bembo има наглашенији контраст у тежинама



Фрагмент из књиге *De Aetna*, (1495) коју је написао Пјетро Bembo. Прва антиква Грифоа и Мануциуса, која ће имати велики утицај на каснија типографска писма у Француској, Низоземској и Енглеској.



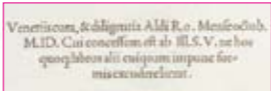
Један од иницијала



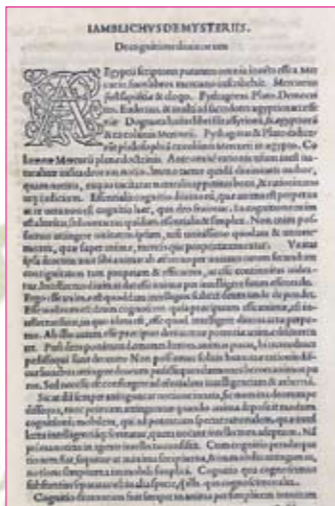
Делат Вергилија из 1501. 11



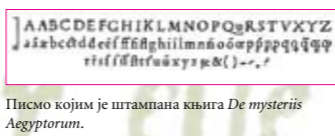
Илуминирана верзија Дантеа из 1502.



Прва књига штампана на лавом папиру, *De re rustica*, 1514.



Iamblichus, *De mysteriis Aegyptiorum*, 1497.



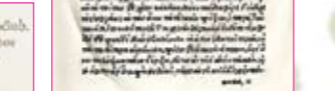
Писмо којим је штампана књига *De mysteriis Aegyptiorum*.



Делат Вергилија из 1501. 11



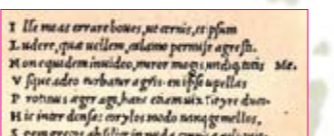
Делат Вергилија из 1501. 11



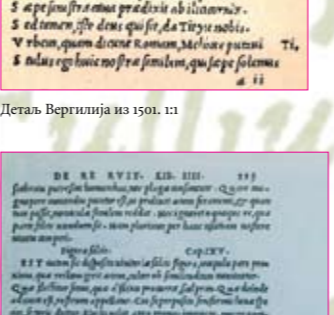
Делат Вергилија из 1501. 11



Marsilius Ficinus Florentinus, *De voluptate*, 1497.



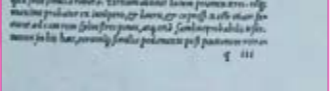
Делат Вергилија из 1501. 11



Делат Вергилија из 1501. 11



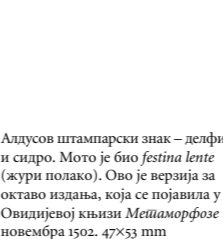
Делат Вергилија из 1501. 11



Делат Вергилија из 1501. 11



Алдусов штампарски знак – делфин и сидро. Мото је био *festina lente* (журн полако). Ово је верзија за октаво издања, која се појавила у Овидијевој књизи *Метаморфозе* новембра 1502. 47x53 mm



Верзија знака за минијатурне књиге. Употребио га је само једном, за књигу *Horae* В.М.В. јула 1505. године. 30x39 mm



Сребрни денариус римског цара Веспасијана (69–79). На аверсу је царев портрет, а на реверсу делфин и сидро. Легенда каже да га је Алдус поконио Пјетро Bembo. Овај мотив се први пут појављује у једној од илустрације књиге *Hyperotomachia Poliphili*, пре него што га је, 1502, усвојио као свој штампарски знак.

позета него раније антикве; уједначенији је у боји а серифи су лакши и деликатнији, тако да помало личи на антикве које данас употребљавамо. Трећа, најсавршенија верзија писма појавиће се 1499. године у данас чувеној књизи *Hyperotomachia Poliphili* Франческа Колоне. Она је постала извор и узор за све касније францеске антикве.

У жељи да класике што више приближи читаоцима почео је да издаје књиге малог формата, октаве, димензија око 11x18 цм (Аристотел из 1498. је био формата 21,5x30,5 цм, што је било уобичајено за фолио издања). Било је малих књига и пре њега, али све су биле верске тематике, пошто се сматрало да је молитва једина прилика која је некога могла навести да носи књигу са собом, а од ученог човека је очекивано да чита из велике књиге седећи за сталком.

Алдус их је звао *libelli portatiles*, књижице које се могу носити. Многе од њих биле су богато украшаване као и велики томови, и нису биле ни мало јефтине, али су се могла два-три тома ставити у бисаге и кренути на пут са омиљеним ауторима.

Други Алдусов непроцењиви допринос типографији је писмо које данас знамо као *италик*, или *курзив*. У тежњи да привуче већи број учених људи, наручио је од Грифоа писмо које би личило на њихов популарни рукопис. Траг узора за ово ново писмо може се следити уназад до Никола да Николџија, италијанског сколастика из раног 15. века. Он је почео да нагињe слова и додаје им украсе када је »... желео да пише на начин бржи и опуштенији него обично...« До средине века други хуманисти су почели да oponaшају његов рукопис, и до краја 15. века италик је постао званични рукопис учених људи и професионалних писара јужне Италије, и назван је канцелареска (*cancellaresca*) због количине посла обављаног овим рукописом у градским канцеларијама.

Одушевљење читалаца је било толико да су ново писмо места почели да копирају штампари широм Европе, што Алдус наводи да почне да тражи неку врсту заштите за свој изум, и 1502. добија је званично од венецијанског Сената. Било је то прво писмо у историји заштићено законом, што није имало много утицаја на несавесне европске штампаре. Кажу да је и Грифо изрезао копију овог писма за штампаре у Лиону, што је, наводно, био разлог за његов разлаз са Алдусом.

Новим писмом су штампане или чезе књиге, или њихови делови (на пример фронтиспис, или предговор). Пракса коришћења курзива за истицање делова текста усталила се тек у бароку. Писмо је имало само курент, а верзали су узимани из сандука са усправним писмом.

Да би остварио своје бројне замисли, Мануциус је окупио око себе неке од најугледнијих европских сколастика. У његову радионицу често је навраћао и Еразмо Ротердамски, чувени холандски филозоф. Сви радници и сарадници били су обавезни, због учене атмосфере, да говоре грчки током рада, а ко би се огрешко о то правило плаћао је казну; од казни би се касније организовала гозба (*symposion*) за све запослене, која је била богатија од њихових свакодневних (скромних) оброка.

Умро је 1515. године, као угледан и поштован издавач, окружен својим књигама.



Hyperotomachia Poliphili, дело Франческа Колоне изdato је 1499. године. Тада је Алдус био у педесетој години; поживеће до шездесет пете, али неће поново направити овако складну и лепу књигу, са изванредним дрворезним илустрацијама и иницијалима који су у хармонији са слогом, његовим димензијама и местом на страни. У њој се налази и много типографских «егибиција» – текста сложеног у разне облике и необичног мусецана» слика у текст. Последња приказана страна је *corrigenda* – страна на крају књиге са наведеним и исправљеним свим грешкама; код Мануциуса је све морало бити *accuratissime*.



Francesco Petrarca, *Le cose volgari*, јули 1501. (детал). Минијатура Бенедета Бордонџија. Прва Алдусова књига на италијанском.

Алдусово грчко писмо. Herodotus, *Historiae*, 1502.

Антон Кобергер

Антон Кобергер (1440/45–1513) био је немачки златар, штампар и издавач, као и успешни продавац радова других штампара. Основао је прву штампарију у Нирнбергу, 1470. године.

Потицао је из угледне нирнбершке породице. Први пут се појављује у списку грађана Нирнберга 1464. године. Оженио се Урсолом Инграм 1470, а по њеној смрти Маргаретом Холшпер, која је такође била из патрицијске породице. Имао је двадесет петоро деце, од којих је тринаесторо одрасло.

Кобергер је био кум Албрехту Диреру, чија је породица живела у истој улици. Годину дана пре Диреровог рођења 1471. напустио је златарство да би се бавио штампарством и издаваштвом. Убрзо је постао најуспешнији штампар у Немачкој, »гутајући«
временом своје конкуренте, да би направио велико штампарско предузеће у коме су радиле 24 пресе истовремено, упошљавајући у најбоље доба 100 радника – уредника, коректора, словоливаца, словослагача, штампара, илуминатора и других. Већ 1480. је надмашио Петера Шефера из Мајнца, а до краја 15. века била је то најважнија штампарија на свету. Непрестано побољшавајући пословни углед, слао је на пут своје заступнике и успостављао везе са продавцима књига широм западне Европе, укључујући Венецију, други тадашњи европски штампарски центар, Милано, Париз, Лион, Беч и Будимпешту. Поседовао је и два папирна млина. Штампарија је после њега радила само до 1526, а потом је породица наставила да се бави златарством.

Штампано је углавном готичким писмом, мање угластим од првих готица коришћених за штампу, снажно и пажљиво обликованим, које је касније било веома коришћено. Интересантно је напоменути да је писма бирао према укусу публике – дела на латинском језику штампано је ротундом, а на немачком швабахером. Антикву је први пут употребио 1492, за класичне ауторе.

Међу бројним књигама које је издао, истиче се *Liber Chronicarum*, чудесна енциклопедија која описује свет од стварања до 1493. Позната је и под именом *Нирнбершка хроника*. Била је то прва раскошно илустрована световна књига. Њен текст у великој мери следи наративну традицију средњовековних хроника. Таква дела, која следе поделу историје на шест »доба«, по Св. Августину, покушавала су да сместе историјска дешавања у приповедачки и хронолошки оквир *Библије*. У њима се библијски и небиблијски догађаји непрестано преплићу уз дуге дигресије о природним катастрофама, ратовима, оснивању нових градова и другим сензацијама. *Хроника* садржи 1809 илустрација, отиснутих са 645 дрвореза, тако да многи ликови у различитим деловима књиге представљају свеце, мученике, песнике, папе, царе и краљеве...

Књигу су поручила два богата трговца из Нирнберга – Зебалд Шрејер и Себастиан Камермајстер. Дрворезе су израдили Михаел Волгемут и његов синиак Вилхелм Пледенурф. Волгемутов шерт је од 1486. до 1489. био Албрехт Дирер, па поједини стручњаци сматрају да је учествовао у изради неких од илустрација. Текст је припремио Хартман Шедел, познати нирнбершки доктор и хуманиста. Издата је 12. јуна 1493. на латинском, а 23. децембра исте године на немачком језику.



Фрагмент Кобергеровог рекламног летка из 1480. године. Текст садржи баш све на шта би могао помислити шеф рекламе данашње фирме. Почине са неколико општих примедби о користима и задовољствима које пружају разне гране књижевности – учене монографије, књиге од општег интереса, проза – издашно подржани знаменитим именима од Хомера и Платона наниже. Кобергер затим прелази на највећу важност теолошки међу пробраним манифестацијама људског духа, и очирли савремени читаоц неће бити изненађен када сазна да се међу теолошким књигама мора похвалити баш та која је управо изашла, *Summa theologiae* Антониона из Фиренте. Она, како Кобергер каже, није само најобухватније дело своје врсте, што се лако може закључити према датом сажетку њеног садржаја – заправо тако обимном да се ниједан издавач није усудио да га се прихвати – али је у исто време невероватно јефтина, поготово ако узмете у обзир пажњу поклоњену научној беспрекорности текста и изврсности штампе. Уз то се каже да је реклама штампана истим писмом као књига, и ако било ко жели да купи ово дело може то учинити у тој и тој крчми, у којој је одсео заступник штампара. Следи списак других дела истог издавача.



Ludolphus of Saxonia, *Vita Christi*, 24. 7. 1483.



Marcus Tullius Cicero, *De Oratore*, 26. 3. 1497.



Publius Vergilius Maro, *Opera*, 1492.



Antoninus Florentinus, *Chronicon, pars I*, 31. 7. 1484



Henricus de Herpf, *Speculum aureum decem praeceptorum Dei*, 12. 3. 1497, фрагмент



Henricus de Herpf, *Speculum aureum decem praeceptorum Dei*, 12. 3. 1497, фрагмент

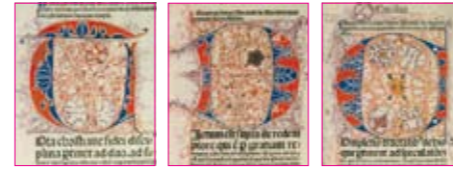


Јост Аман: *Der Formschneider* (резач форме), дрворез, 1568, из књиге *Ständebuch*.

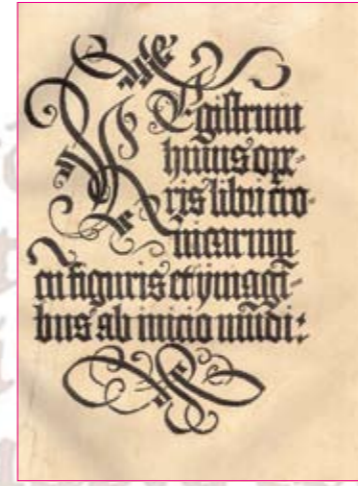
Када је цртеж уметника био ископиран на дрвену плочу (као огледалска слика), послу би приступно резач форме, који је уклањао све површине које се неће штампати.



Astesanus de Ast, *Summa de casibus conscientiae*, 11.5. 1482, фрагмент



Alexander de Ales, *Summa universae theologiae*, 1481–82, иницијали



Нирнбершка хроника нема насловну страну књиге, али има насловну страну регистра, који се налази на почетку: »Registrum huius operis libri cronicarum cum figuris et imaginibus ab inicio mundi.«
Сматра се да ју је направио Георг Алт, градски писар.



Ово је почетна страна *Хронике*. »Међу најученијим и најистакнутијим људима који су описивали праву природу и историју стварања свећа и првог рођења човека појавило се двојако мишљење. Желимо да напишемо кратко о овим првим данима и почецима, колико је могуће одређити ствари које се проишту тако далеко у прошлости. Једни су истакли мишљење да је свет без почетка и неуништив, и да је људска раса вечно постојала. Други држе да је свет створен и да је уништив. Они кажу и да човечанство има свој почетак у рођењу«. Речи које нису у курзиву припадају грчком писцу из I века п.н.е. Диодору Сицилу, а оне у италику Хартману Шеделу, аутору *Хронике*.



Скица за књигу и две одговарајуће стране сложене према њој. Највероватније су Волгемут и Пледендорф пажљиво испланирали целу књигу – прво су означени дрворези затим је готичким курзивом уписан текст који иде уз њих. Направили су четрнаест основних шема наспрамних



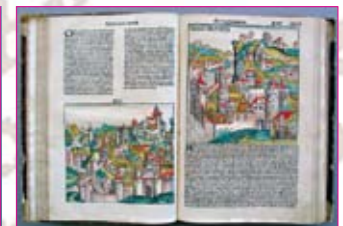
страна и један број њихових комбинација. Касније је, код слагања текста за штампу, дошло до извесних мањих измена. Ово је најстарија позната сачувана скица прелома једне књиге. Постоји само за верзију на немачком језику, и налази се у Градској библиотеци у Нирнбергу.



Неколико примера варијанти компоновања текста и илустрација. У књизи се налази 1809 илустрација које чини 645 дрвореза. Тако су 44 крунисане главе коришћене да представе 270



краљева а 28 ликова било је довољно за 226 папа. Градови су боље прошли, пошто су најпознатији (почев од Нирнберга) морали имати карактеристичне детаље; они мање познати морали су се



задовољити да буду поновљени под другим именом – Напуљ и Мајнц су истоветни, а Атина, Панија, Аустрија, Карингија и Прусија деле исти лик.



Иако је објављена када су већ почеле да се шире вести о Колумбовом открићу, ово је последња од мапа које не помињу Нови Свет. Дрворези у *Нирнбершкој хронике* су амалгам легенди, библијских прича и традиције који се ту и тамо преплиће са научним чињеницама. Свет овде подупиру три библијске фигуре – Нојеви синови Хам, Шем и Јафет, а окружују га ветрови. Са



Митолошки херој Херкулес, философ Аристотел и римски писац Апулеј деле исти лик. Разликује се само у боји, али то је накнадна интервенција.



Угарски краљ Матија поразио је 1476. године Турке код овог утврђеног места, и тај је хришћански подигр нашао место у *Хронике*. Тако се и наш Шабач нашао раме уз раме са чувеним градовима XV века.

Француска, XVI век

На прелазу између 15. и 16. века дух италијанске ренесансе прожима француску културу (*ренесанс* је француска реч). У типографију је први почео да уводи ренесансне форме и украсе **Антоан Верар**, затим **Филип Пигуше**, и други.

Верар је био познати париски издавач и књижевник. Његов рад представља прекретницу између илуминираних манускрипта и савремених штампаних издања. Штампана је дела илустрована дрворезима, јефтинеја, а затим иста штампана на велуму, са ручно рађеним (или бојеним) илустрацијама за богату клијентелу. За њега су радили многи штампари. Орнаменте и дрворезне плоче је изнајмљивао другим штампарима за поновну употребу. Имао је отмене купце – француског краља Шарла VIII и енглеског Хенрија VII. Радио је од 1485. до 1512.

Први велики штампар у Паризу 15. века био је **Жос Бад**, који је латинизовао своје име у **Iodocus Badius Ascensius** (по месту Ас близу Брисела, где је рођен као Joost van Assche de Bruine). Студирао је у Италији и учио вештину штампања у Лиону у штампарији Јохана Трехсела, чијом се ћерком Талијом оженио. У Париз је прешао 1499. и тамо наставио рад свог таста серијом старих и савремених аутора на латинском; међу савременим била је и већина раних радова Еразма Ротердамског. Бадово предузеће, *Prelum Ascensianum*, имало је у свом знаку штампарску пресу, што је њена најранија штампана представа.

По његовој смрти предузеће се стопило са штампаријом која је постала славна као извор ширења класичне књижевности; основао ју је 1501. **Анри Естијен** (Henricus Stephanus). Његов истакнути саветник и аутор био је Жак Лефевр д'Етапл, водећи француски стручњак за Грчку. Анри је врло пажљиво пратио тачност својих издања. Ако би се грешке касније откриле, издавао је *errata* листове, што је било непознато његовим конкурентима. За своја латинска издања Естијен је имао подршку **Жофроа Торија** (1480–1533). Тори је био професор филозофије и класичних наука и студент географије када је одлучио да се бави уметношћу; касније је основао и своју штампарију. Постао је реформатор француског језика и увео нови алфабетски симбол – ç. Један је од најзаслужнијих за напуштање готичког писма и увођење антикве у француску типографију.

Анријева удовица удала се 1520. за **Симона де Колина**, бившег сарадника њеног мужа; иако није и сам био схоластик, вредно је наставио традицију предузећа и проширио његово деловање, док Анријев син **Робер Естијен** (1503–1559) није ушао у посао 1525. Робер се оженио Перетом Бадиус, и после гастове смрти 1535. удружио је штампарије Бадиуса и Стефануса. Он је издавао само научне радове, од којих је многе и сам уређивао. То су била издања класичних аутора, речници и лексикони и, нарочито, издања *Библије* са коментарима. Уживао је покровитељство Франсоа I, и постао је краљев штампар за латински, хебрејски и грчки језик. Његов штампарски знак, маслиново дрво, обликовао је Тори. Дуготрајни напади професора париског Универзитета (због коментара *Библије*) и политичких супарника натерали су га да се пресели у Женеву 1550. Тамо је наставио са штампањем и издавањем књига до смрти 1559.

У исто време на врхунцу славе био је и **Мишел Васкозан**, други Бадиусов zet; захваљујући управо Колину, Торију, Роберу



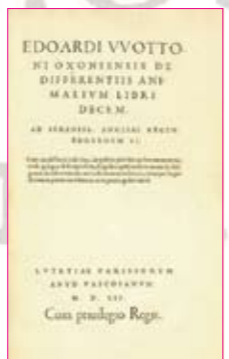
Иницијали из издања Антоана Верара



Horae ad usum Tullensem, Филип Пигуше, Париз, 1499.



Plutarh, Мишел Васкозан, Париз, 1505.



Edoardi Vvotoni Oxoniensis, De differentiis animalium, Мишел Васкозан, Париз, 1552.



Orotius, Симон де Колин, Париз, 1544.



Diego de Sagredo, Raison d'architecture antique, Симон де Колин, Париз, 1542.



Знак Бадиусове штампарије



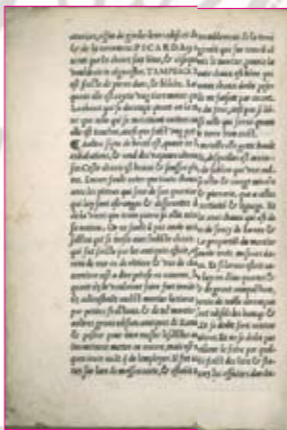
Raffaello Maffei, Comentariorum urbanorum, Iodocus Badius, 1511.



Giovanni Boccaccio, Des nobles maleureux, Антоан Верар, Париз, 1506.



Orotius, Симон де Колин, Париз, 1544



Неки од иницијала из издања куће Естијен



Робер Естијен

Естијену и Васкозану владавина Франсоа I (1515–1547) названа је златним добом француске типографије. Ови су штампари увели у француско издаваштво принципе алдин штампарије: искључиво штампање антиквом и италиком, пригодан формат и ниска цена. Под Торијевим утицајем Колин и Естијен су набавили нове комплете писма.

Нераскидиво повезан са радом ових великана француске типографије 16. века био је **Клод Гарамон** (1480–1561), ученик Симона де Колина (око 1510), а касније и Жофроа Торија (око 1520). Он је међу првима пројектовање, ливење и продавање слова установио као посебан посао, и његове радове су тражили најбољи штампари Француске тога доба. Највиши углед је постигао 1541. године када је Робер Естијен затражио три од његових грчких писма за краљеву поручбину књига на грчком. Гарамон их је засновао на рукопису Ангелоса Вергециоса, краљевог библиотекара у Фонтенблоу. Ова су писма била позната као *Grecs du Roi*, краљева грчка писма. Ускоро је следила и антиква, и његов утицај је почео брзо да се шири четрдесетих година 16. века. Приписује му се да је први направио курзивне верзале и упарио их са курентом; такође и да је у француски правопис увео апостроф и акцент.

На жалост, у свом послу имао је мало финансијског успеха; умро је поседујући само нешто више од својих печата, а убрзо после његове смрти 1561. његова удовица је морала и њих да прода. Док Гарамон није имао личног успеха, његова писма су била славна. Брзо су ушла у употребу и постала популарна. Нашла су пут до Низоземске преко Кристофера Плантена и до Немачке преко Андреа Вехела, а у Италију преко Гијома Ле Бе, једног од његових ученика. Са његовим су се радом надметали и копирани га широм Европе.

Његов каснији колега, **Жан Жанон** (1580–1635) изрезао је писмо по облику слично Гарамоновом 1621. године. Жанон је био штампар и резач печата у Паризу. На почетку своје каријере дошао је у везу са оригиналним Гарамоновим радом и свакако био задивљен. Почетком 17. века Жанонова интересовања за протестантизам довела су га у Седан, северно од Париза, где се запослио у Калвинистичкој академији. Пошто је имао тешкоћа у набављању алата и материјала много је тога сам направио. Слог је био један од тих алата. После извесног времена, због неспоразума са властима у Седану, вратио се у Париз. Понео је своје писмо и печате и радио само кратко време пре него што су га протестантске склоности поново довеле у невољу. Морао је да напусти Париз, али не пре него што му је власт запленила слог и печате. Сматра се да су доспели до Француске националне штампарије, где их је користио Ришеље. Слова су после стављена у архив штампарије, где су остала скривена преко два века, док нису била откривена 1825, и погрешно приписана Гарамону. Сматрана су његовим све до 1926, када је Биатрис Ворд открила право порекло Жаноновог *Гарамонда*, и објавила резултат свог истраживања у енглеском типографском часопису »The Fleuron«.

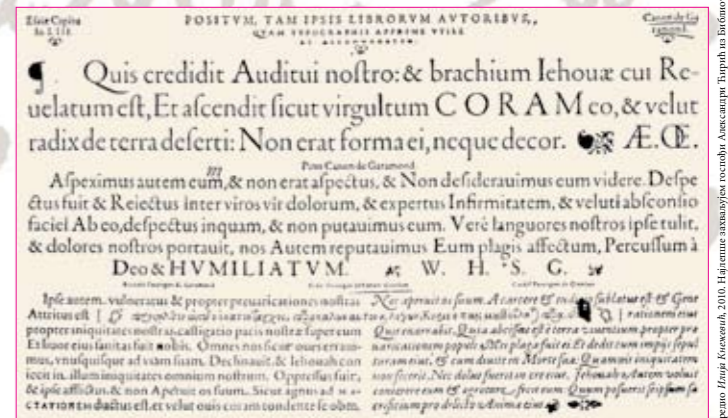
Тако да многа писма нама данас позната као *Гарамонд* нису направљена по узору на писма Клода Гарамона, него по узору на писма Жана Жанона.



Насловне стране издања Робера Естијена из 1540, 1564. и 1573. године



Платон Анрија II Естијена из 1578. године



Део каталога типографских писма Клода Гарамона – Еженолф-Бернер лист

Кристофер Плантен

Иако штампа у Низоземској никада није достигла сјајне резултате најбољих француских штампара у првој половини 16. века, средином века првенство у штампи почело је да прелази из Француске у Низоземску. Ово се десило углавном зато што су представници католичке цркве, нарочито теолози са Сорбоне, обесхрабривали развој науке у Француској, забрањивали студије хебрејског, зазирали од проучавања грчког, и тако успоравајући науку спузавали и жеље и могућности француских штампара.

Водећа улога у штампарству прешла је у Низоземску и због два велика имена; прво на шта помислите у вези низоземског штампања у то време су велики томови из 16. века Кристофера Платтена и «компактна» мала издања која су штампали чланови породице Елзевира у 17. веку.

Кристофер Плантен је био Француз, рођен у Сент Авертену, близу Тура, око 1520. године. Учио је штампање и повезивање књига у Каену, и могао је постати наследник великих француских штампара тог доба. Али, после претеће изјаве краља Анрија II, који је по доласку на престо 1547. године рекао да ће се јеретичко деловање кажњавати строжије него велеиздаја, што је и штампарима било врло озбиљно упозорење, избегао је 1548. у Антверпен, где је почео да се бави повезивањем књига и радом у кожи. Један несрећан догађај, када је тешко повређен, онемогућио га је да се даље бави овим послом; почео је да се бави штампарством – занатом који му је већ био близак. Књиге које је штампано показују његово галско образовање и укус.

Почео је са штампом у Антверпену 1555. године и касније основао и словоливницу поред штампарије. Због истраге око штампања јеретичког молитвеника, која је водила у правцу његове штампарије, морао је 1562. да побегне из Антверпена. Отишао је у Париз, где је остао двадесет месеци. Када се вратио затекао је потпуно уништен посао – и штампарија и ствари из куће били су распродати да би се намирили повериоци. Али он се није предао.

У почетку је куповао постојећа локална писма, а касније је почео да увози матрице из иностранства и да наручује посебна писма за своју штампарију. Иако је од Антверпена направио штампарски центар, његова штампа је имала више француске него низоземске карактеристике.

Није то било само због тога што је он био Француз, већ зато што је стално набављао и користио француске производе. Франсоа Гијо из Антверпена, резач печата и словоливац, који је био један од првих снабдевача Платтенове штампарије, био је из Париза. Са Робером Гранжомом из Лиона, који је једно време живео у Антверпену, Плантен је био стално пословно повезан. Санлек га је снабдео неким писмима; на распродаји Гарамонове заоставштине купио је неке важне печате и матрице; део његове опреме обезбедили су и Гијом Ле Бе и Отен. Неколико љупких антикви и италика стигло је из радионице Симона де Колина. Гранжон је направио нека од Платтенових *civilité* писма, и изрезао грчко и сиријско писмо за његову *Полиглош Библију* (хебрејско је изрезао Ле Бе).

Ова чувена Библија у осам томова, на четири језика и са великим бакорезним илустрацијама, на којој је радио од 1567.



Рубенсов портрет Кристофера Платтена



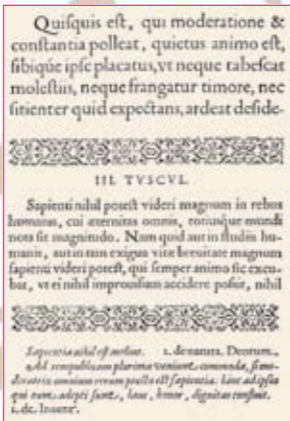
Платтенов знак из 1557.



После 1557. Платтен је променио знак. Он се појављивао у разним варијантама, али је увек садржавао руку која излази из облака и држи шестар, и мото «рад и истрајност»



Насловна страна књиге штампане 1592. године у штампарији Платтенове удовице и Јана Моретуса. Још увек поносно стоји »Ex officina Plantiniana«.



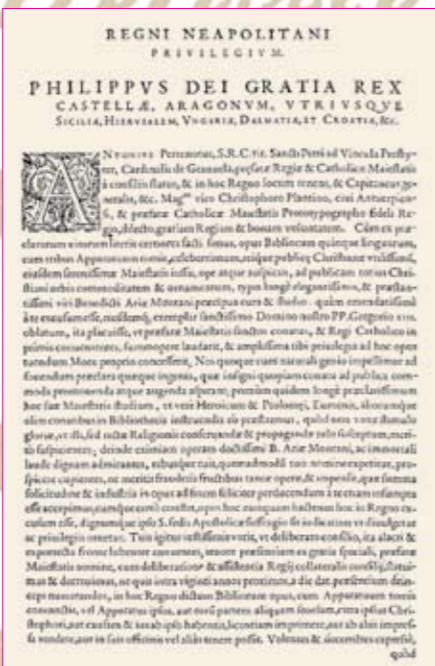
Из Платтеновог каталога писама, 1567.



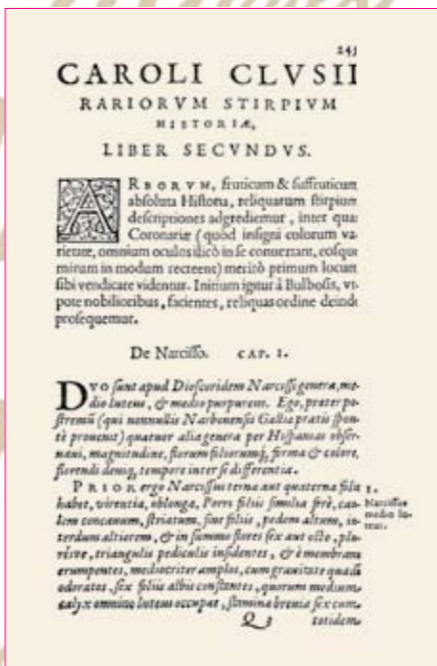
Калиграфски иницијали из Платтенове штампарије



Књига занимљивог формата из 1575, са насловном страницом у бакорезу, на коме је интересантан римски број.



Страница из Полиглош Библије, 1572.



Страница из дела Rariorum stirpium Hispaniae historia, 1576.

до 1573. под патронатом шпанског краља Филипа II, била је његово ремек дело, и умало његова пропаст, пошто се краљеви тада нису баш много бринули око измиривања обавеза према обичним људима. Касније му је шпанска круна дала привилегије за штампање књига за службу у шпанској цркви. Између 1568. и 1570. Плантен је купио права за нови *Бревијар* Пија V; за нови *Мисал* купио је монопол за Низоземску, Мађарску и делове Немачке. Ове су привилегије осигурале штампарији непрекидан и стабилан рад и постале прави златни рудник за њега и његове потомке.

Великим трудом и квалитетом својих издања стекао је бројне пријатеље и заштитнике у црквеним круговима, и међу људима на власти. Ускоро је имао седам преса и запошљавао четрдесет радника. Град Антверпен му је доделио посебне штампарске привилегије; шпански краљ га је 1570. прогласио »прототипографом«, па су му били потчињени сви штампари у граду. Тада је почело доба његовог највећег успеха. Његова штампарија је убрзо постала једно од чуда књижевног света, са 22 пресе које су непрестано радиле. Четири куће које је имао постале су му тесне, па је морао да купи једну велику. У њој се данас налази Платтен-Моретус музеј.

Дописивао се са многим ученим људима и уметницима свог времена, и сви су га ценили као најбољег штампара на свету. Француски краљ га је позвао у Париз, а војвода од Савоје му је понудио велику штампарију и посебну награду ако дође у Тирен. Он је ипак остао у Антверпену и проширивао посао. Цела му је породица помагала – ћерке су држале књижару поред катедрале; основао је представништво у Паризу које је водио његов зет Жил Бојс; чак су и млађе ћерке морале да науче да читају како би помагале у штампарији, углавном око књига на страним језицима, пре него што су напуниле дванаест година.

Платтен се по смрти Гијоа и престанку сарадње са Гранжомом удружио са словоливцем из Гана по имену Хенрик фан дер Кир млађи (који је више волео да га зову Анри ди Тур); између 1570. и 1580. Платтенова словоливница је затворена – све је обезбеђивао Ди Тур, који је можда такође био пореклом из Француске.

Платтен је умро 1589. године. Сахрањен је у антверпенској катедрали, а на споменику је уклесано:

CHRISTOPHORUS SITUS NIC PLANTINUS, REGIS IBERI TYPOGRAPHUS, SED REX TYPOGRAPHUM IPSE FUIT.

Две од његових пет ћерки биле су удате за штампаре – најстарија за Рафеленијуса, који је многе године радио са Платтеном, а пре тога је подучавао латински и грчки у Кембриџу; кажу да је био најбољи коректор у штампарији, толико добар да је Платтен пробне отиске постављао испред штампарије и нудио награду свакоме ко пронађе грешку. Друга се ћерка удала за Јана Моретуса, који је био његов главни управник и редовни посетилац свих сајмова књига у Немачкој. Он је 1589. са Платтеновом удовицом наставио рад у штампарији, задржавајући њен удел и квалитет издања. Његов рад је сачувао већи део позног Платтеновог стила. Потомци Платтена и Моретуса наставиће са радом под Платтеновим именом до 1867.



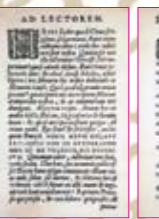
Насловна страна књиге из 1579. године



Интересантан пример из 1582. године. За разлику од данашњих обичаја, наслов из антике претходи тексту из готике; али, година је штампана антиквом.



Странице из књиге о грбовима из 1577. године



Странице из књиге Јустуса Липсиуса De Cruce, 1594. Издање Платтенове удовице и Јана Моретуса

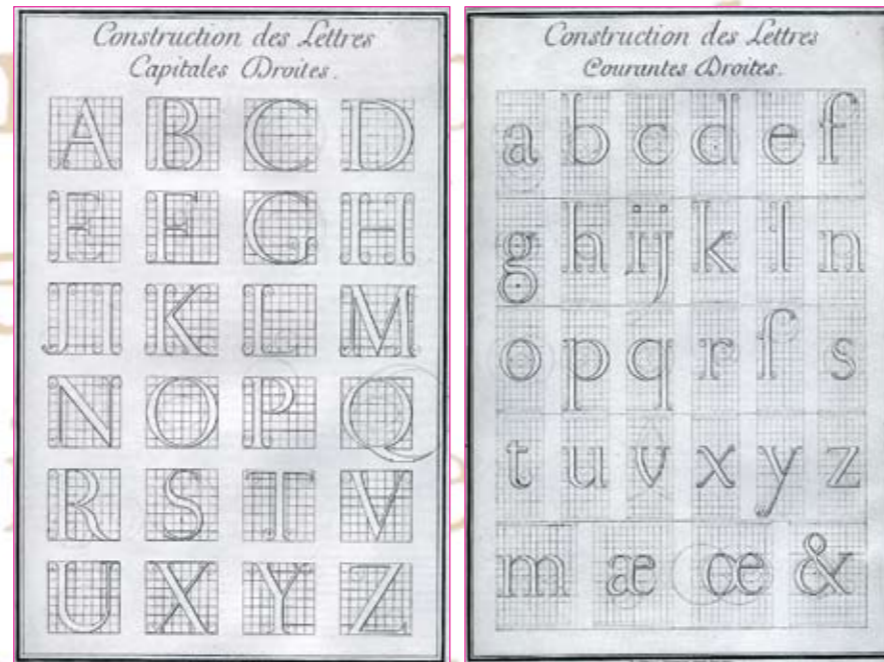
Romain du roi – краљева антиква

Жан Батист Колбер, министар Луја XIV, је по краљевом наређењу, 1692. године основао комисију коју су чинили опат Бињон, Себастијан Трише, Жак Жожон и Жил Фијо де Бије, два свештеника, инжењер и рачуновођа, чији је задатак био да сакупи на једно место сва знања о постојећим уметностима, вештинама и занатима. Краљ ће их 1699. године прогласити члановима Француске академије наука, којом је тада председавао Реомир. Тек 1750. године, када су Дидро и д'Аламбер издали своју Енциклопедију, Академија је делимично објавила рад своје комисије под називом *Description des Métiers* у 73 тома са око 2000 штампаних илустрација.

Прва од вештина којој се ова комисија посветила била је »она која ће сачувати све остале« – типографија, иако нико од њих није био типограф. Пажљиво су проучили писма која су до тада служила за штампу. Затим су се три члана комисије (Трише, Жожон и Де Бије) прихватили обликовања »нових француских слова трудећи се да их начинимо што прикладнијим оку«. Ова су слова прекинула Гарамонову традицију. Њихова оригиналност лежи у претпоставци да »вештина штампе није грана рукописа, него гравирања«. Ова три академика су направила цртеже за слова, које ће у бакру изрезати Луј Симоно. На њима је приказан Romain du roi, писмо које ће од 1698. почети да реже Гранжан, и употребити га по први пут за штампање величанствене фолио књиге *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand, avec des explications historiques par l'Académie Royale des Inscriptions & Médailles* штампане у *Imprimerie Nationale* 1702. године. Комисија је пројектовала и комплементарну нагнуто антикву (уместо курзива), али је Гранжан резао италику по свом пројекту.

Комисијино писмо »прикладно оку« имало је и не баш прикладну особину. То је био нови сериф, хоризонталан, направљен скоро без прелаза према стубу, који се на врху слова b, d, h, i, j, k и l пружа са обе стране стуба. Страна штампана овим словима, због бројних финих хоризонталних серифа, изгледа као да има извучене танке хоризонталне линије. Овај сериф наговештава светлију боју писма, која ће се појавити касније. Ипак, Фурније млађи је научни приступ комисије прокоментарисао речима: »Мора ли бити толико квадрата да се направи O, које је округло, и толико кругова да се направе друга слова која су квадратна!« Заиста, ово је писмо обликовано по математичким правилима – геометрија је од рукописа преузела водеће место. Дух му је дао Гранжан, и створио писмо отворених, јасних, широких слова, са пуно белина, која скоро да се сама читају. Зато је то и данас једно од најфинијих писама.

Филип Гранжан де Фуши, пореклом из старе и угледне породице, рођен је 1666. године. Када је као младић био у Паризу пријатељ га је одвео да види штампарију. Проучавајући слова која је тамо видео дошао је на помисао да зна начин како да их побољша. Обликујући нека верзална слова из забаве био је толико успешан да су његови огледи били приказани господину Де Поншартену, који је Гранжанов рад поменуо Лују XIV. Потом је Гранжану било наређено да ступи у краљеву службу и да се бави штампањем. Уз подршку опата Бињона, познатог библиофила,

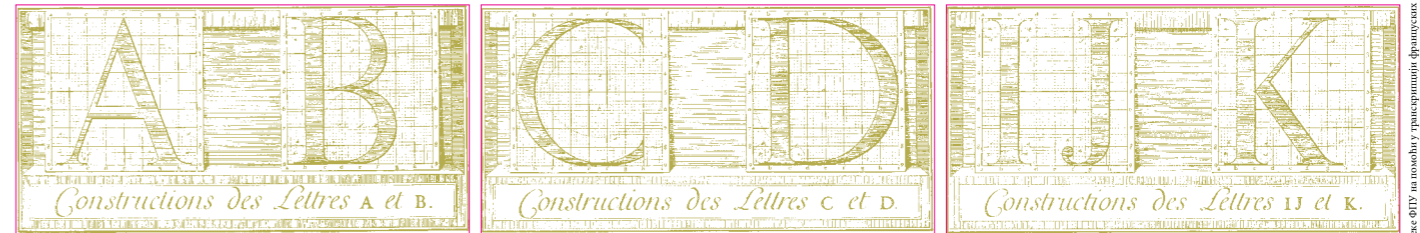
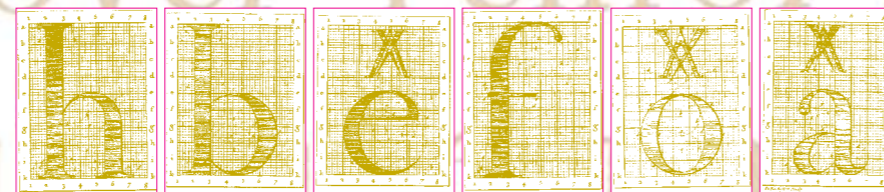


На овим таблама је приказана основна конструкција писма Romain du Roi

dans l'Isle de Saint-Amand, & battit encore huit cens chevaux fortis de Douay. Après quoy il se campa entre cette Ville & Bouchain, & porta la terreur dans tout le Pays, qu'il fourragea jusques aux portes de Cambrai. Enfin il marcha vers Condé, & ayant pris d'abord le fauxbourg de l'Escauld, il fit faire un logement sur la contrescarpe; de sorte que le jour mesme, 25 d'Aoust, le Gouverneur se rendit à la seconde sommation. Le Comte demeura aux environs de cette Place jusqu'au mois de Septembre, & cette entreprise n'ayant esté faite que pour amuser les Espagnols, ou pour les attirer à un combat, il abandonna Condé avant la fin de la Campagne, & prit Maubeuge en revenant.

C'est le sujet de cette Médaille. On y voit Pallas, tenant un Javelot prest à lancer; le fleuve de l'Escauld effrayé s'appuie sur son Urne. La Légende, HISPANIS TRANS SCALDUM PULSIS ET FUGATIS, signifie, les Espagnols défaits & poussés au-delà de l'Escauld. L'Exergue, CONDATUM ET MALBODIUM CAPTA. M. DC. XLIX. prise de Condé & de Maubeuge. 1649.

Гранжанов Romain du Roi, Imprimerie Royale, Париз, 1702.



лиофила, поред рада на новим нове печатима и матрицама за Imprimerie Royale, изумео је и неколико справа за скраћивање и усавршавање рада резача печата. Romain du roi му је донео велики углед. Умро је 1714. године.

Цео комплет од 82 писма завршен је тек 1745. године. После Гранжана резање печата су наставили његов пријатељ и ученик Александар и Александров зет Луј Лис. Сви су они били краљеви резачи печата.

Ова слова су означена као »краљевска« на чудан начин – кратким хоризонталним потезом на левој страни курентног слова l, на основној висини. Ова непријатна ознака у иначе дивном фонту наставила је да се појављује на свим курентним l словима антикве резаним од тада за Imprimerie Royale. Наводно је сам краљ изабрао ово слово да на њему означи своје власништво над писмом (толико је ценио Гранжанова писма да је одбио захтев Филипа V шпанског да му пошаље један комплет печата).

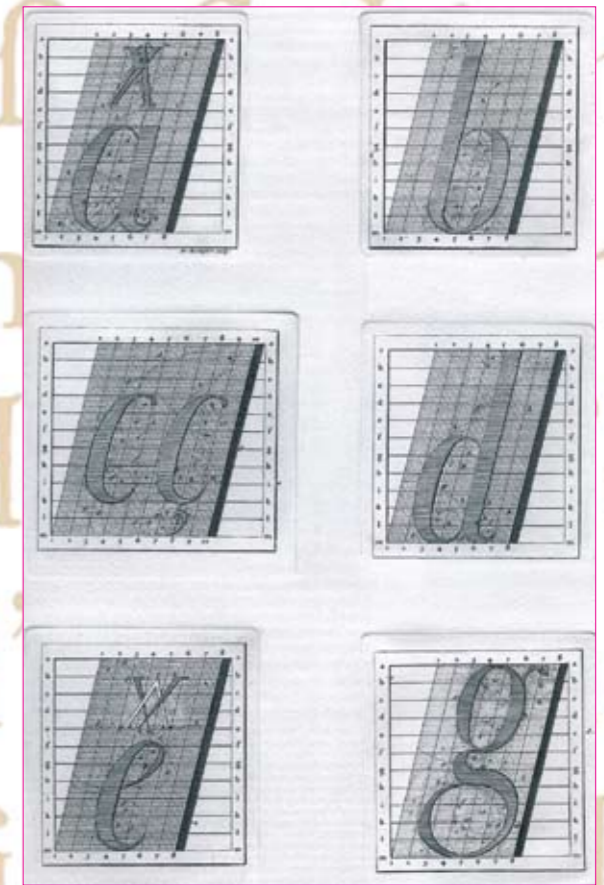
Иако се заслуга за подухват пројектовања овог писма приписује Жожону (који је једини имао нека типографска искуства), све рукописе који су сачувани потписао је Трише (који је био кармелићанин, али врстан механичар и математичар). И док су бакрорези Симоноа више пута репродуковани, ове рукописне белешке су мало познате. Сада се налазе у Bibliothèque Nationale de France.

Отац Себастијан Трише је рођен 1657. у Лиону. Био је познат као математичар, стручњак за хидраулику (пројектовао је већину француских канала) и проналазач (међу бројним његовим изумима су и машине за пресађивање дрвећа, коришћене у версајском парку), али мали број типографа зна да је учествовао и у одређивању величине типографске тачке.

Пројекти слова били су конструисани на мрежи од 48x48 квадрата, укупно 2304. Дефинисање карактера луковима кружнице неки данашњи аутори називају прапочетком векторског фонта (Bitstream је користио интерполацију лукова кружнице мање од десет година пре појаве Безијеових кривих). Слова су и раније цртана уз помоћ шестара и лењира (Феличе Фелићано, касније Албрехт Дирер, Тори и други). Новост је била и употреба fine мреже (данас је пореде са резолуцијом 2300 dpi), што се може сматрати првом битпапом. Новост је и »нагнуто« (oblique) слово, пошто Romain du roi нема класичан курзив, већ карактере антикве који су само нагнути под одређеним углом. Уз цртеже карактера иде и један број табела или коментара који су, по мишљењу неких аутора, еквивалент хинтовима у данашњим дигиталним фонтовима.

Тако су ови »нестручни« људи у пројекту Romain du roi писма обухватили све битне карактеристике данашњих дигиталних фонтова – али пре три века!

Многи су касније критиковали ово писмо, називали га ружним, мршавим, уоченим, и како све не. Међутим, краљева антиква представља прекретницу у развоју типографског писма, својим контрастима и серифима отварајући пут класицизму и уметницима који долазе, Фурнијеу, Дидоу и Бодонију.



Једна од табла са пројектом курзива у куренту.



Две странице са избором од 21 величине писма Romain du roi, настале у периоду 1696–1759, репродуковане из малог квартa (16 листова) који се налази у Imprimerie nationale.

Вилијем Каслон



Вилијем Каслон је рођен 1692. године у Кредлију у Енглеској, и у књизи рођених је уписан као »дете Џорџа Каселоне од његове жене Мери«. Према предању, њихово је оригинално презиме било Каслона, по андалузијском граду из кога је Вилијемов отац 1688. дошао у Енглеску.

Као млад, Каслон је учио занат гравера оружја у Лондону, и 1716. основао радњу у којој је уметнички обрађивао сребро и резао алате за књиговесце, као и слова за повез. Кажу да га је око 1720. Вилијем Бојер одвео у једну угледну словоливницу да би га упознао са поступком ливења слова. Убрзо је, са новцем који су му позајмили пријатељи, основао своју словоливницу, која ће постати најпознатија и најугледнија у Енглеској, и радиће под његовим именом све до 1937. године.

Исте године када је основао своју ливницу, Друштво за унапређење хришћанског знања га је ангажовало да изреже један комплет арапског писма за штампање *Псалтира* и *Новога заветца*, за потребе хришћанских мисионара на блиском истоку. Он је изradio и слова свога имена која је одштапао у дну пробног узорка арапског слога. Ова су слова наишла на толико дивљење да су младог Вилијема уверили да треба да изреже комплетан фонт – антикву и италику, што је он и учинио, уз Бојерову подршку – 1722. године били су готови и антиква и италику и једно хебрејско писмо.

После издавања прве антикве Каслон је изрезао неколико нелатиничних и егзотичних писама. Прво је било коптско писмо, такође резано под надзором Бојера, кога је Вилијем веома ценио као мајстора од кога је научио вештину. Убрзо потом направио је готичко писмо, које је било веома цењено зато што се верно држало карактера Old English писма које је прво употребио Винкин де Ворде. Следили су јерменско, етруско, хебрејско, етиопско, саксонско и неколико других комплета егзотичних писама.

Иако је почео рад на ливењу слова 1720, тек 1734. је издао први лист са узорцима на коме је представнио резултат свог четрнаестогодишњег рада. Овај чувени каталог је био штампан у четири ступца и садржавао је укупно 38 писама. Сем три, сва остала су била резултат Каслоновог неуморног рада.

У следећа два века писмо *Caslon* ће бити омиљени избор штампара и типографа. Њиме су слагане скоро све типографске форме, од финих књига до агресивних реклама. Било је омиљено писмо Бенџамина Френклина; и амерички *Устава* и *Декларација о независности* били су прво сложени овим писмом. Џорџ Бернард Шо, чувени ирски драмски писац, захтевао је да сви његови радови буду сложени Каслоном. Годинама је међу генерацијама англосаксонских штампара важио мото: »Ако се двоумиш, сложи Каслоном!«

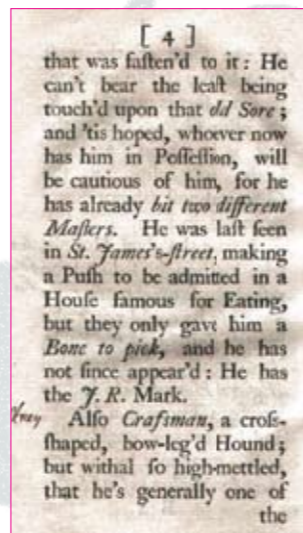
Једном месечно Вилијем Каслон је приређивао забаву у својој кући. Вече би било посвећено доброј храни, још бољем пиву (које је обично сам правио), пријатељском разговору и музици. Често су код њега музицирали тада истакнути мајстори. Он је уживао у овим вечерима и у музици која их је обогативала скоро у истој мери у којој је уживао у финансијском успеху који их је омогућио. Умро је 23. јануара 1766. године. Његов гроб је сачуван у порти цркве Св. Луке у Лондону.



Каслонов каталог типографских писама из 1734. године.



Из каталога Каслонове словоливнице 1785. године.



Страница из књиге коју је Каслон штампао 1739. године.



Џон Баскервил



Џон Баскервил је био последње дете Џона и Саре Баскервил. Рођен је 28. јануара 1706. у Волверлију. Целог живота је био посвећен лепим словима и књигама.

Прво професионално признање је добио већ са 17 година, када му је поверена дужност учитеља писања у парохијској школи. У то време је почео и да клеше натписе на надгробним споменицима. Око 1726. се сели у Бирмингем. Почео је да се бави јапанингом 1738. са толико успеха да се обогатио. Јапанинг је посебан поступак лакирања и украшавања металних предмета, који је био врло популаран у Енглеској у 18. веку.

Имао је више од четрдесет година када је почео да се бави типографијом. Експериментисао је са прављењем папира (направио је мали папирни млин на свом имању), боје за штампу, ливењем слова и штампањем. Прво писмо, које је према његовим нацртима резао извесни Џон Хенди, појавило се 1754. године.

Међу неколико механичких вештина којима сам посветио своју пажњу, нема ни једне коју сам следио са толико постојаности и задовољства, као што је ливење слова. Пошто сам рано почео да се дивим лепоти слова, пошто сам стварно жељан да допринесем њиховом савршенству. Поставио сам у себи идеале шачности веће него што је до тада постојало, и шудио сам се да најправим комплет слова према ономе што сам смањивао да је њихова права пропорција. До 1758. направио је осам комплета типографских писама. Понудио их је на продају и био одбијен, али је и поред тога наставио да се бави својим омиљеним занатом до краја живота.

Баскервилово писмо било је светло и деликатно, са много наглашенијим контрастима у тежини потеза него што су имала ранија писма. Контраст је био толико изражен, да су се његови савременици жалили како би могли ослепети због танких потеза слова. Том утиску је допринио и папир изузетне глаткоће (први је комерцијално користио нови папир, прављен на гушћем ситиу другачије преплетеном, изум Џејмса Ватмана), пошто је Баскервил одмах по штампању пресовао листове између загрејаних бакарних плоча, тако да је папир добијао сатенску површину, а боја постајала интензивнија јер је више остајала на површини. Док су збијали шале са Баскервировим словима и квалитетом папира, његове колеге штампари су му завиделе на боји. Чак је један од њих, скоро љубазно, изјавио да »има неки необично мек сјај, скоро близу дубоко љубичасте«. Тада су штампари још увек сами правили боју, и свако је љубоморно чувао свој рецепт.

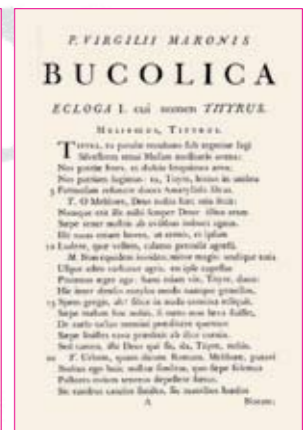
Баскервилова писма се у данашњој класификацији сврставају у *прелазне антикве*, између класичних и класицистичких. Контраст између потеза је повећан, али је оса слова још увек под углом.

Прву књигу, *Вергилија*, издао је 1757. године. Следило је око педесет класика. Постао је штампар Универитета у Кембриџу 1758. и код њих издао своје ремек дело, фолио *Библију*, што је својеврсна иронија, пошто је био убеђени атеиста.

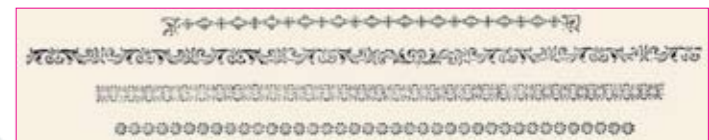
Умро је 8. јануара 1775. и сахрањен у малом маузолеју у башти његове куће, на неосвећеном тлу. Тек у 20. веку његова писма су доживела заслужено признање у свету.



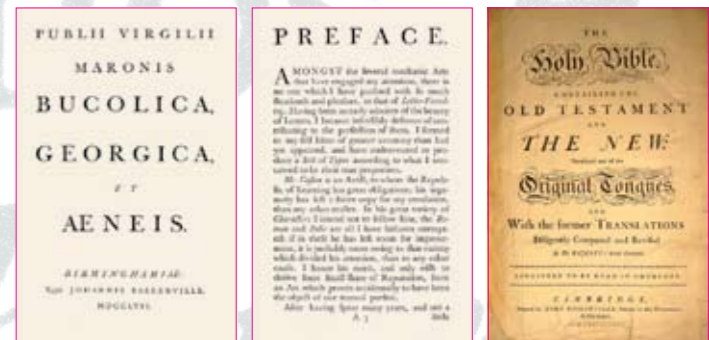
Баскервиров каталог типографских писама из 1762. године.



Страница из Вергилија, 1757.



Неки од Баскервирових орнамената



Насловна страна Вергилија, 1757.

Предговор, Милтон, 1758.

Насловна страна Библије, 1763.



Странице из књиге Book of the Common Prayer, 1762.

Породица Елзевир

Елзевир, друго велико име у историји низоземског штампарства, припада 17. веку. Чланови ове велике породице радили су у Утрехту, Лајдену, Амстердаму и Хагу, и око сто педесет година били су најпознатији штампари у Низоземској.

Оснивач породице, Луј (Лодевајк) Елзевир, рођен 1546, књижевник и књиговецац из Лувена, преселио се у Лајден (Lugdunum Batavogum) из верских разлога – Елзевири су били протестанти – 1580, и три године касније почео је да издаје књиге. Књиговецачки занат учио је у Антверпену код Кристофера Плантена, а неки аутори претпостављају да му је Плантен и позајмио новац да оснује књижару у Лајдену, близу Универзитета, где је продавао књиге студентима и професорима. Прво његово издање била је књига *Drusii Ebraicarum quaestionum ac responsionum libri duo*, из 1583. Издао је око 150 наслова. Умро је 4. фебруара 1617.

Наследили су га најстарији син Матијас и шести син Бонавентуре. У послу је учествовао и Жил, још један од синова. Матијас је 1622. продао свој део у послу свом најстаријем сину Абрахаму. Компанија је цветала током тридесет година партнерства Бонавентуре и Абрахама, ојачана 1626. доласком још једног Матијасовог сина, Исака, који ће јој донети и егзотична писма – сиријско, халдејско, арапско, хебрејско, и друга. Међутим, убрзо ће се повући из посла и отићи у Ротердам да држи крчму. После тридесет година рада Бонавентуре и Абрахам су пренели посао на своје синове – Даниела и Јоханеса. Абрахам је умро 14. августа 1652, а Бонавентуре око месец дана касније.

Даниел се 1654. придружио свом рођаку Лују III, који је основао штампарију у Амстердаму 1638.

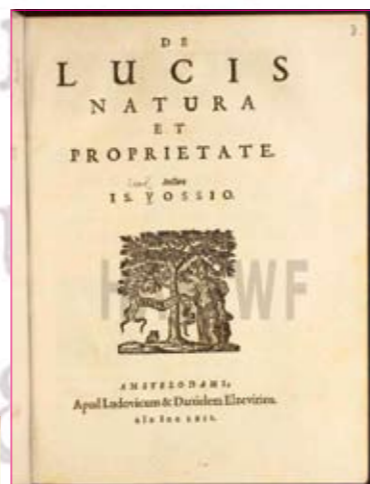
По смрти Јоханеса 1661. штампарију је одржавала његова удовица Ева фан Алпен, да би је касније преузео Јоханесов син Абрахам II. Он је био угледан адвокат, али лош пословни човек, тако да је углед лајденске фирме брзо опадао. По његовој смрти штампарија је продата, а Елзевири су изгубили монопол за штампање универзитетских радова.

Бонавентуре и Абрахам су издавали класике у малом формату. Са Елзевирима престаје доба учењака-штампара, који су сами уређивали и кориговали текстове. Појављују се као интелегентни штампари-издавачи, жељни да произведу књиге које ће и садржајем и типографијом повећати њихов углед добрих мајстора. Да би осигурали тачност текста ангажовали су учене људе да уређују њихова издања и прате их кроз штампу.

Елзевири су данас познати по њиховим издањима малог формата, са гравираним насловним странама, уским маргинама и компактним, збијеним, једноличним слогом – врло низоземским. То су томови које романтични писци, ретко добри библиографи, називају »непроцењиви Елзевири«, иако су и тада били јефтине. Заслуга ових и других Елзевир издања су згодан формат, тачност текста и добро уређивање. Опат де Фонтен, пишући 1776. каже да су Елзевири »Учинили Холандију чувеном по штампарству, кроз елеганцију типографског писма коју најчувенији штампари Европе нису били у стању да достигну, ни пре ни после. Овај се шарм састоји из јасноће, нежности и савршене једнакости слова, и у њиховом веома блиском међусобном растојању«, и додаје да се »читалачки



Насловна страна књиге Хуга Гроциуса, Луј Елзевир, 1609.



Насловна страна књиге о мечању, Исаак Елзевир, 1619.



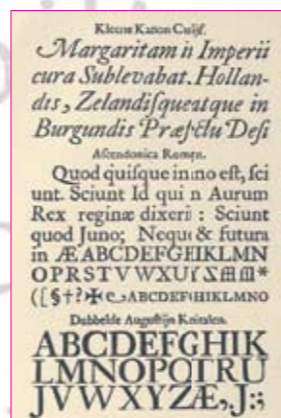
Насловна страна књиге Рене Декарта о геометрији, 1659.



Типографски украси Кристофела фан Дајка



Странице из књиге *Historia naturalis Brasiliae*, 1648.



Страница из каталога писца Кристофела фан Дајка



Нови Завеш на грчком, 1624.

укук младих људи врло често исказује великом приврженошћу овим малим низоземским издањима, која пружају оку толико задовољства.«

Као Алдус у своје време, Елзевири су били су пионири у популаризацији књиге кроз згодан формат и ниске цене. Модерност њихових идеја у издаваштву показује серија књига под називом »Републике« – мали историјски и географски водичи кроз европске земље разних аутора. *Helvetiorum Respublica*, посвећена Швајцарској, и *Respublica sive Status Regni Scotiae et Hiberniae*, слично дело о Шкотској и Ирској, издате су 1627, а слична књига о Француској – *Gallia*, објављена је 1629. као део ове серије.

Насупрот општем одушевљењу Елзевир издањима, неки аутори су се врло критички изражавали о њима. Тако је Џон Апдајк у свом делу *Printing Types* из 1922. године написао:

»...Његова бакрорезна насловна страна, предговор у италику и уводне стране мало у италику мало у антикви, његове уредне мале мапе, његови мали украси и збијен, једноличан слог су врло налик свим Елзевирима. Ова су издања заиста била слична једно другом... Видети један том Елзевира у прози и један у стиховима у овом формату – значи видети их све – или сигурно онолико колико човек жели да види! Како било ко може угодно да чита текст тако збијено сложен на страници у тако једноличној антикви надилази разумевање – бар моје!»

Ова издања била су углавном без напомена, а ако их је и било, биле су смештене на крају књиге.

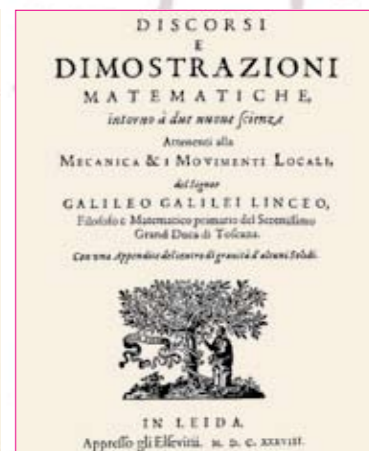
Елзевири су штампали и издања у октаву која су привлачна, пошто су слова већа, лепша и сложена са више проредка, самим тим и лакша за читање. Ова су издања имала напомене, које су биле сложене у два ступца у ногама сваке стране. Октаво издање Цезара из 1661. је добар пример овог формата.

Из писма које у Амстердаму 1681. писала удовица Даниела Елзевира у Антверпен удовици Моретуса сазнајемо како она жели да се одрекне једног дела словолivнице коју је наследила од мужа, који ју је наследио од Луја Елзевира. Велики део тог материјала изradio је **Кристофел фан Дајк**, велики низоземски дизајнер и резач печата.

»Не осећајући се способном да бринем о свему«, пише она, »одлучила сам да продам своју словолivницу. Састоји се од двадесет седам комплета печата и педесет комплета матрица, који су рад Кристофела фан Дајка, најбољег мајстора његовог времена, и нашег. Зато је ова словолivница најчувенија. Желим да Вас обавестим о намеравању продаји и да Вам пошаљем каталог и узорке тако да, ако то одговара Вашим плановима, можете да искористите прилику и да остварите добит од тога.«

Последњи представници Елзевира били су Петер, Јостов син, који је од 1667. до 1675. био књижевник у Утрехту, и одштампао седам или осам томова мањег значаја, и Абрахам, син првог Абрахама, који је од 1681. до 1712. био штампар Универзитета у Лајдену.

Из Елзевир штампарија изашло је 1608. издања латинских класика, француских и италијанских аутора, као и верских књига.



Насловна страна последње књиге Галилеа Галилеја, 1638. Одбили су га, због Инквизиције, штампари у Француској, Немачкој и Пољској, а прихватио га је Луј Елзевир.

Страница из Цезара, 1661.



Тит Ливије, *Историја*, Даниел Елзевир, 1678.



De vero systemate mundi, Луј Елзевир, 1643.



Historia Gotthorum, Луј Елзевир, 1655.

Пјер Симон Фурније

Пјер Симон Фурније (*le jeune*, млађи) је био француски резач печата, словоливац и теоретичар типографије. Сем теорије, његов допринос типографији су његови иницијали и орнаменти, оригинална типографска писма и почетак стандардизације величина типографских писама.

Рођен је у Паризу 15. септембра 1712. године. Отац Жан Клод се такође бавио ливењем слова. У младости је учио цртање и акварел код познатог уметника Колсона, што ће вероватно касније утицати на његова типографска достигнућа. У почетку је код старијег брата резао дрворезне орнаменте, а касније је гравирао печате за иницијална слова. Наставио је правећи неколико комплета писама и рококо типографске орнаменте са пуно укуса.

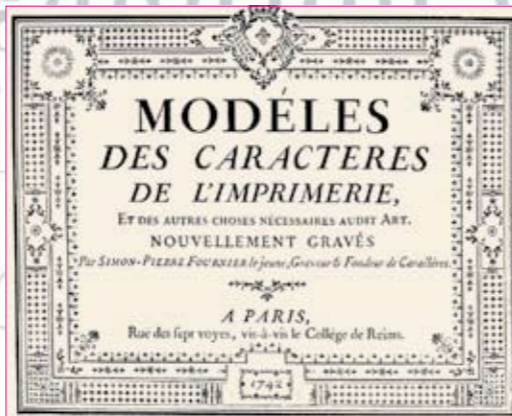
У Француској је 1723. уочена потреба за стандардизацијом величина типографских писама. Фурније се прихватио тога 1737. Објавио је књигу *Tables des proportions qu'il faut observer entre les caractères*, најављујући увођење свог мерног система. За основ нове мере поделио је француску краљевску меру палац (*poise*) на 12 делова, и тако добио линију (*ligne*), коју је затим поделио на 6 да би добио једну тачку. Њена величина била је 0,349 мм. Величину појединих степена материјала за слагање установио је по броју тачака. У стручним штампарским круговима нови систем мерења био је добро примљен, али се убрзо показало да је у пракси тешко применљив. Типографска тачка је само по дефиницији била заснована на званичној мери, али се није с њом тачно слагала. Ту ће грешку касније исправити Франсоа-Амброаз Дидо.

Две године по развијању система типографске тачке Фурније је основао сопствену словоливарницу. Објавио је свој први каталог под насловом *Modèles des Caractères de l'Imprimerie et des autres choses nécessaires audit Art Nouvellement Gravés par Simon-Pierre Fournier le jeune, Graveur et Fondateur de Caractères, A Paris, Rue des Sept Voyes, vis-à-vis le Collège de Reims, 1742*. Ову је књигу за Фурнијеа штампао Жан Жозеф Барбу, и она представља једну од најелегантнијих књига те врсте штампаних у Француској. Предговор је сложен из Фурнијеовог сјајно обликованог италика, а затим следи мајсторски представљена колекција лепих типографских писама, која настављају *romain du roi* стил, али прилагођен новом времену.

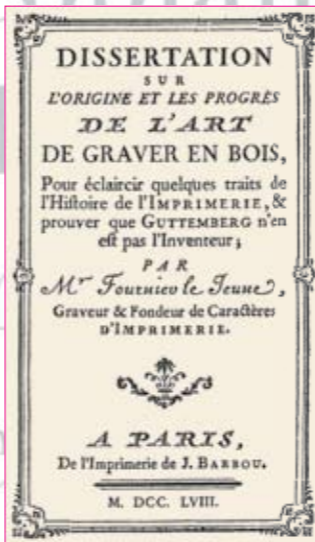
Још пре 1750. био је један од најзначајнијих словоливаца у Француској. Поред обимног посла на теоретском и практичном развоју типографије, радио је и као саветник Шведској и Сардинији у стварању њихових краљевских штампарија, и помагао Мадам де Помпадур да оснује своју штампарију.

Поред познатог дела *Manuel Typographique* из 1764, у коме је систематски изложио историју француског типографског писма и штампе, и детаљно описао ливење слова и мерење помоћу типографске тачке, написао је од 1758. до 1763. и више огледа о штампарству сакупљених и објављених у делу *Traité Historiques et Critiques sur l'Origine et les Progrès de l'Imprimerie*.

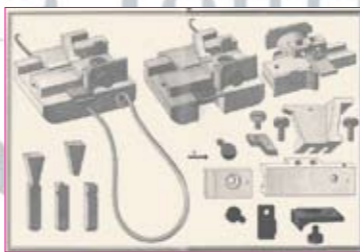
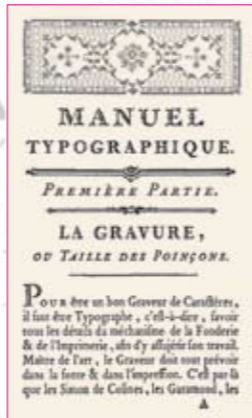
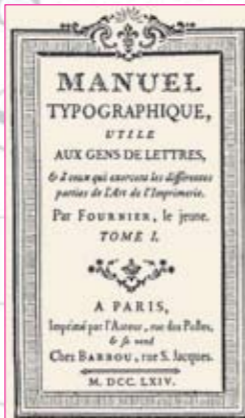
Умро је 8. октобра 1768. године. Штампарију је наставила да води његова удовица уз помоћ старијег сина, коме је тада било 18 година. Компанија Фурније је наставила са радом до 19. века.



Насловна страна првог Фурнијеовог каталога типографских писама, *Modèles des Caractères*,... 1742. Оквир је сложен из појединачних типографских украса.



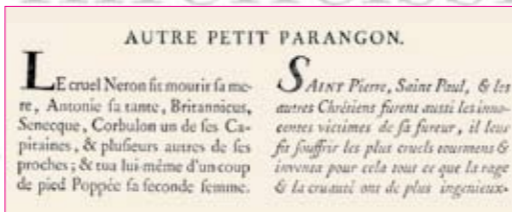
Насловна страна Фурнијеове расправе о дрворезу, 1758.



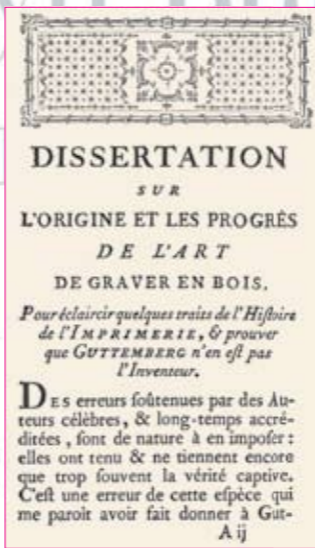
Илустрација са приказом ручног калупа за ливење из *Manuel Typographique*, 1764.



Странице из дела *Manuel Typographique*, 1764. године. На последњој је почетак објашњења система типографске тачке.



Узорак антикве и италика из Фурнијеовог дела *Modèles des Caractères*,... 1742.



Почетна страница Фурнијеове расправе о дрворезу, 1758.



Породица Дидо



Амброаза Фермен Дидо (1790–1876)

Породица Дидо је била часно повезана са француском типографијом нешто краће од два века. Кроз своја достигнућа у штампи, издаваштву и типографији, дала је име типографској мери коју је утврдио Франсоа-Амброаз Дидо и класицистичком писму које је развио Фермен Дидо.

Први из ове породице који се истакао био је **Франсоа Дидо**, рођен у Паризу 1689. године. У младости је био шегрт код Андреа Пролара, штампара и издавача. Отворио је 1713. године књижару под називом »À la Bible d'or« – код златне Библије. Постао је интимни пријатељ опата Превоста, чија је дела, позната библиофилима по њиховој лепоти, издавао. Умро је 1757.

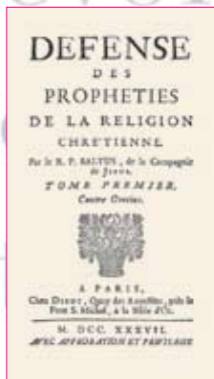
Франсоа-Амброаз Дидо, син Франсоа Дидоа, рођен је у Паризу 1730. Наставио је очев посао 1753, а штампом почео да се бави 1757. За њега се може рећи да је поставио темељ будуће породичне типографске славе. Увео је значајна побољшања у поступак ливења слова, а његова писма била су боља од свих до тада направљених у Француској. Окончао је неусклађеност величина типографског материјала разних штампара у Француској, пошто је, око 1780. везао типографску јединицу мере (коју је изумео Фурније) за званичну меру – француски краљевски палац, тако да је 1 поинт (дидо тачка) = 1/72 француског краљевског палца. Већа мера био је цидеро, који је износио 12 дидо тачака. Ово је постала прихваћена мера за слог у континенталној Европи, њеним тадашњим колонијама, и у Латинској Америци. Интересовао се и за побољшање производње папира. На сугестију Дидоа, и уз његову практичну помоћ, фабрика Жоано у Анонеју произвела је 1780. први сатинирани папир (*papier vélin*), који је до тада био познат само у Енглеској. Као знак своје наклоности, Луј XVI је од њега 1783. поручио књиге потребне за образовање престолонаследника; то је била збирка од 67 томова. Такође је штампао и за конта Артоа, касније Шарла X, колекцију од 64 тома. Препустио је завршетак својих послова синовима Пјеру и Фермену. Умро је 1804. године.

Фермен Дидо је рођен у Паризу 14. априла 1764, а умро је 24. априла 1836. Изрезао је писма за више издања свога оца, а његова скрипт писма била су далеко боља од дотадашњих. Његове антикве (као и Бодонијеве) су представници класицистичких типографских писама. Познат је и по изуму поступка *stéréotypage*, у коме се сложени текст путем калупа излије у посебну матрицу, са које се може штампати а слова могу послужити за даље слагање, и не оштећују се приликом штампања великих тиража. Фермен је измислио и назив – *stéréotype*. Овај проналазак је патентиран 1797. Следећи патент је добио 1806. за побољшање поступка прављења скрипт писама, а 1823. још један за нови начин типографског извођења мапа. Добио је медаљу Легије части и именован је за краљевског штампара и штампара Француског института.

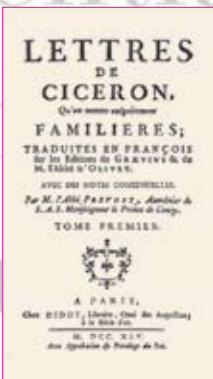
Анри Дидо, Пјеров син, био је познати резач печата. Са 66 година изрезао је писмо којем је дао име »микроскопик«, величине само 2 1/2 типо тачке, и користио га за издања Ле Рошфукоа и Хорација. Писмо је било толико мало да није могло бити ливено на уобичајен начин, већ је Анри изумео посебну нараву по имену »polyamaturation«, и њом ливо сто слова одједном.



1735



1737



1745



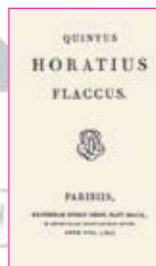
1755



Странице књиге из 1780. са грешком у наслову на хиј. страни. Интересантни су и римски бројеви, који на крају имају уместо и; то је обичај преузет од средњовековних писара – тако се бројеви нису могли дописивати. На истој страници се може видети како су наводници коришћени у 18. веку.



1792.



1800.



1807.



1815.

На приказаним репродукцијама насловних страна књига из штампарије породице Дидо може се пратити развој типографског укуса и стила од 1735. до 1815. године.

Ѓамбатиста Бодони



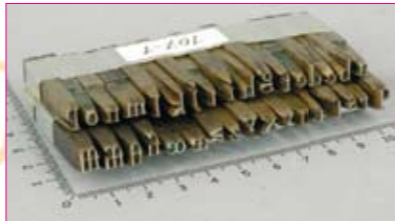
Ѓамбатиста Бодони, син (и унук) штампара, рођен је у Салуцу, у Пијемонту, 26. фебруара 1740. године. Рано се заинтересовао за очев посао, и већ са дванаест година је освојио интересовање и дивљење околине украсима које је направио на прочељу очеве куће током сеоске прославе. Још као дечак радио је дрворезе који су се успешно продавали. Са осамнаест година је отишао од куће и кренуо у Рим, где је постао шефрт у ватиканској штампарији Propaganda Fide. Кажу да је тамо задивило надређене жељом за учењем и марљивошћу у проучавању древних језика и писама. У томе је имао толико успеха да је могао да врати у словослагачке сандуке многа слова егзотичних писама, која су у време Сикста V резали Гарамон и Ле Бе, која су га дочекала жалосно раштркана, и дуго време неупотребљива. Морао је да очисти од рђе и патине печате и матрице, да би поново били спремни за ливење; ово интересовање за егзотична писма га није напустило до краја живота. Своје ново место звао је *la felice scuola*, пошто му је тај период увек остао драг. Управник штампарије, опат Руђери, учен човек, био је љубазан према Бодонију, и охрабривао га у усавршавању – још тада је Бодони резао печате за штампарију. Но, није тамо дуго остао. Његов заштитник је починио самоубиство, а Бодони је напустио Рим са намером да потражи срећу у Енглеској (и упозна Баскервила, чијем се раду дивио).

На том путу задржао се код родитеља и разболео; пре него што је могао да настави пут добио је понуду од Фердинанда, војводе од Парме, да преузме бригу о Stamparia Reale у Парми. Било је то 1768, Бодонију је било 28 година.

У почетку је радио као у приватној штампарији – штампао је све што је било потребно двору или је интересовало војводу, али и оно што би сам препоручио. Прву количину слова поручио је из Париза, од Фурнијеа, шест величина, којима је штампао првих шест дела изашлих из војводине штампарије у Парми. И сам је у то време резао писма заснована на Фурнијевим моделима, која су приказана у првом Бодонијевом каталогу из 1771. године.

Касније су објављени узорци грчких писама – *Serie de caracteri greci de Giambattista Bodoni* – и *Manuale Tipografico*, 1788. године. Он садржи сто узорака антикве и педесет курзива приказаних на француском и италијанском на по једном листу, као и 28 величина грчких слова. Исте године је објавио најлепши и најимпозантнији од својих каталога – фолио збирку антикве, италика, руских, грчких и канчелареска писама. До тада је Бодони обликовао велики број писама која су постепено добијала све новији изглед. Постигао је до тада ненадмашен степен техничке вештине, и његова су слова добијала све већи контраст између потеза и вертикалну осу. Серифе је свео на танке линије на крају вертикалних потеза верзала, а до тада нагнути серифи на горњим продужецима курента постали су потпуно хоризонтални. Овај »нови« тип антикве није више био резултат тоpline и животности калиграфског потеза, већ логичког и математичког приступа конструкцији слова, који је почео да се развија са писмом Romain du roi. Постао је познат по својим класицистичким писмима и издањима обликованим тако да се појавило мишљење »да им се треба дивити

Tanta est hoc tempore in toto terrarum orbe linguarum multitudo, tanta varietas, ut qua aetate hominum animi ad mutuam intelligentiam societatemque inter se incendam impensus feruntur, graviora eorum studiis impedimenta communi quodam fato obstrere videantur. Quae enim restat felicissimo hoc nostro aevo detegenda natio, quae novae coloniae deducendae, quae inaudita cum difficilissimis regionibus inexcussa commercia, quae conquirenda denum remotioris vetustatis monumenta? Magnis haec laboribus majorique alacritate a nobis suscipiuntur, quae

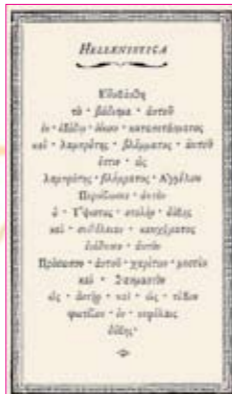


Novum opus, nec, ut arbitror, poenitendum, ingenti plane meo periculo, ac labore exantlatum in literariae reipublicae conspectum est. Quae me ad illud edendum impulerint causas, & quae illius sit exordium, habeto. Ut primum de nuptiis CAROLI EMMANVELIS FERDINANDI, subalpinae galliae principis ad me rumor perlatus est, statim mecum ipse reputare coepi, qua ratione possem non modo defixam animo gratulationem palam testari, sed

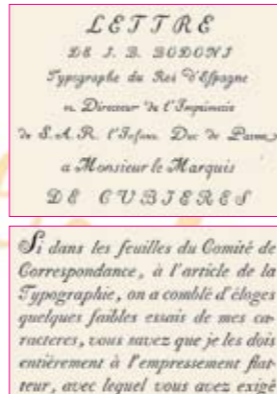


Антиква и курзив из 1775. године. *Epithalamia exoticis linguis reddita*. Писмо још увек није класицистичко, а присутни су и украси.

Бодонијеви печати и прибор за ливење слова Museo Bodoniano, Парма.



Грчко писмо из 1774. године.



Из писма маркизу де Кубијери 1775.



Serie de Caracteri Greci, 1788. Бодони је гравиро писма у таквом распону величина да је било тешко разликовати две суседне величине.

Saluz-
zomiamia
amata
patria.

Adria, Cit-
tà antica d'
Italia, che
diede il no-
me al Gol-
fo Adriati.

Adria, vil-
le ancien.
qui a don-
nè le nom
au Golfe
Adriatiq.

Примери типографских писама из каталога издатог 1788. године.



због слова и композиције, а не читати их«. Његова је штампа-рија постала једно од важних места у Европи, и посећивали су је многи угледни и учени људи тога доба, и *dilettanti* и *cognoscenti*. Артур Јанг, чувени енглески економиста, у једном од својих путописа бележи да је Бодони имао у доба његове посете (1789) више од 30.000 матрица. Бодонијева удовица у свом уводу за *Manuale Tipografico* наводи да је он веровао како потпуно опремљена штампарија треба да буде снабдевена писмима таквих градиција да се погледом на њих не може установити промена у величини. Величине антикве су се кретале од *Parmigianina* (око 3 1/2 pt) до *Papale* (око 80 pt).

Једном од шест месеци и направио хиљаде пробних отисака бирајући одговарајуће типографско писмо за насловну страну једне од својих књига.

После 1790. његов положај код војводе од Парме се побољшао. Бодони је добио понуду од Де Азаре, шпанског посланика на папском двору, да оснује штампарију и да брине о њој. Када је војвода од Парме сазнао за то, понудио је Бодонију боље услове, и он је остао у Парми, у већој штампарији и у независнијем положају, што му је пружио слободу да штампа за свакога ко би пожелело његове услуге. Тако је поред књига на италијанском, грчком и латинском, Бодони проширио своје деловање и на француске, руске, немачке и енглеске књиге. Именован је за штампара шпанског краља Карлоса III и добио пензију од његовог сина Карлоса IV; дописивао се са Бенцамином Френклином; папа га је похвалио, а Парма је исковала медаљу у његову част; у Паризу је добио медаљу за свој рад и од вицекраља Италије пензију; Наполеон му је доделио још већу пензију. Укратко, био је врло цењена личност. Звали су га »краљем типографа и типографом краљева«.

Умро је у Парми 1813. године. У неуморној борби са својим главним ривалом Дидоом обликовао је и изрезао 298 писама, а штампарије којима је руководио произвеле су око 1200 финих издања.

Пет година после његове смрти, 1818, појавило се друго и последње издање *Manuale Tipografico* у два тома. Довршили су га и издали његова удовица и Луиђи Орси, који је код Бодонија двадесет година био предрадник.

Бодонијев рад може се поделити у два периода. У првом је користио класична и прелазна писма, и служио се типографским украсима помало раскошно; у другом је све ефекте постигао својим писмима и типографијом без украса. Његови рани радови показују изразити француски утицај – чак је оквир на насловној страни *Fregi e majuscole* из 1771. скоро тачна копија насловне стране другог тома Фурнијеовог *Manuel Typographique*.

Постоје бројни примери његовог стила из другог периода. У свима њима је површина без штампе врло велика. Расветљавао је густину сложених редова великим горњим и доњим продужецима, али и ливењем малих величина слова на великим телима, што им није дозвољавало да буду сложена »ред на ред«, али је стварало светлу страну без уметања проред. И још један детаљ – попуњавао је четкицом беле тачкице на великим штампаним површинама слова...



Странице из *Manuale Tipografico*, издатог 1818. године, на којима су приказана егзотична писма: грчко, арамејско, арапско, турско, јерменско, браманско, тибетанско, саксонско, и многа друга, међу којима су и српска и руска ћирилица, чак и глагољица.

MULTIEKRANSKI FILMOVI ili Percepcija simultanih radnji

U muzici, koja je lišena sadržine, moguće je uskladiti više ravnopravnih uporednih melodija, što se najjasnije može uočiti u formama kao što su kanon ili fuga. U literaturi postoji mnogo priča u kojima se razdvajaju dve ili više paralelnih radnji. One su uvek morale biti ispričane naizmenično, jedna posle druge, podeljene na veće ili manje delove. Ako zamislimo dve priče čiji su redovi odštampani paralelno, naprimer različitim bojama zbog razlikovanja, to ipak neće pružiti mogućnost istovremenog čitanja, odnosno praćenja obe radnje. Čak i ako priču vratimo u njen najstariji oblik – izgovorenu reč – i ako zamislimo dva naratora koja istovremeno izgovaraju dva teksta, slušalac neće moći da ih

prati jednakom pažnjom. Obojicu će slušati, ali koga će čuti? Ako su glasovi dovoljno različiti (različitim visina – frekvencija), slušalac će moći da se usredsredi na praćenje jedne radnje, a ako su slični, reči će se stopiti u žagor. U pozorištu mogu da postoje paralelne radnje koje se istovremeno, u okviru jednog prizora, odvijaju pred gledaocima. U filmu takođe – vizuelni način pripovedanja omogućava ono što literatura nije u stanju.

Ovde su sabrani animirani, eksperimentalni i kratki igrani filmovi koji se na razne načine poigravaju formom prikazujući istovremeno više paralelnih radnji. Filmovi nisu poredani hronološki, već po složenosti, odnosno po broju paralelnih radnji koje

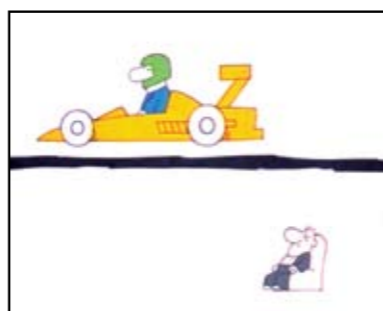
prikazuju. Prvi su filmovi s minimalnim brojem od dve paralelne »priče«, slede oni sa tri, četiri i tako se broj »ekrana« postepeno povećava. Poslednji film u ovom našem izboru imaće više od dvadeset simultanih radnji. Kako se broj radnji povećava, umnožavaju se i problemi režisera pri sinhronizovanju istovremenih pokretnih slika.

Kreativni razlog za korišćenje više od jednog ekrana u svakom od ovih filmova je različit. Međutim, možemo reći da je poigravanje samim medijem jedna od osnovnih inspiracija svakog od njih. Mislim da ne bi bila pogrešna tvrdnja da je sam MEDIJ (film, video, animacija...), zapravo glavni junak svakog od ovih filmova.

U prvom filmu, DVA ŽIVOTA Borivoja Dovnikovića (Zagreb film, 1984, 10:45), filmski ekran je horizontalno podeljen na dva dela kako bismo mogli da poredimo živote dva čoveka ekstremno različitih temperamenata – jedan je izrazito aktivan, drugi beznadežno pasivan. Pažnja gledaoca usmerena je na aktivnog junaka. On se stalno kreće i u njegovom »ekranu« se stalno dešavaju promene. Radnja u drugom »ekranu« je statična da bi ona druga, dinamična, mogla da bude neometano praćena. Obe radnje svojom različitošću naglašavaju jedna drugu, kao kontrasti u simbolu jin-janga.

U japanskom filmu THREE MINUTES OUT (Shizuko Tabata, 2000, 2:26), animirane fotografije u rukama dečaka oživljavaju i postaju ekran u ekranu. Te pokrenute slike u filmu predviđaju budućnost – uvek prikazuju pokrenuto okruženje u kome će se dečak naći u sledećem kadru. Za razliku od prethodnog primera, gde su dve radnje prikazane jedna pored druge, ovde su one JEDNA U DRUGOJ.

U kratkom eksperimentalnom filmu MEDIA (1980, 1:34), oskarovca Zbignjeva Ripčinskog (Zbigniew Rubczynski), primarni ekran sadrži još dva manja ekrana: malu filmsku projekciju u okviru montažnog stola i neobični pokretni video ekran koji prati let balona kojim se osoba na malom filmskom ekranu igra (sam Ripčinski). To je doba kad video tehnologija uveliko potiskuje filmsku; autor sučeljava i poredi nove i stare medije koji su se zatekli početkom osamdesetih i poigrava se njima kao Čaplin balonom u »Velikom diktatoru«.



Veoma lukavo osmišljen i vešto izveden spot Mišela Gondrija (Michael Gondry) SLATKA VODICA (SUGAR WATER) iz 1997. za muzičku grupu Cibo Matto. Gondri je, očigledno, dostojan sledbenik Ripčinskog. Dve prostorno paralelne radnje kreću se u dva vremenska smera; jedna se odvija normalno a druga unazad. Početak jedne radnje je kraj druge i mi toga postajemo svesni na kraju filma. Prelomni trenutak koji objašnjava dramu, zaplet i vezu dve junakinje nalazi se tačno na sredini ovog filma. To je momenat kad se radnje ukrštaju, što je ujedno i dramaturška kulminacija filma, na neobičnom mestu u odnosu na ostale filmove, ali zapravo logičnom u ovakvoj »simetričnoj« dramaturgiji. Radi se o samo jednom, neverovatno precizno izrežiranom filmu vertikalnog izreza kadra, koji je dupliran, ogledalski okrenut i pušten unatraske. Trik sa zumiranjem teksta "You killed me" primenjen na sredini filma, remek je delo filmske enigmatike (ako takva oblast postoji).

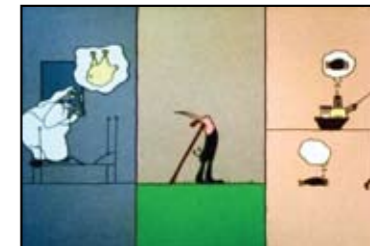
U MLADOSTI, PORED USAMLJENOG MORA (IN YOUTH, BESIDE THE LONELY SEA) je petominutni film-triptih nepoznatog autora iz 1925, začuđujuće ranih eksperimentalnih težnji u ovom pravcu. Glavna radnja odigrava se na srednjem ekranu, dok ostala dva imaju prateću, dekorativnu ulogu. Pokretna slika je sve vreme u »sendviču« između dva ispisana stiha, tako da ima funkciju i ilustracije.

Holandanin Pol Drisen (Paul Driessen) u filmu NA ZEMLJI, MORU I VAZDUHU (ON LAND, AT SEA AND IN THE AIR, 1980, 9:46) vertikalno deli ekran na tri dela i svoju radnju smešta u tri različite sredine. Centar pažnje stalno se premešta s jedne scene triptiha na drugu i scene se na razne načine povezuju. U jednom trenutku različite radnje se odvijaju na sva tri ekrana istovremeno i mi ćemo privremeno biti izgubljeni.

Pionir japanske animacije Osamu Tezuka, u okviru međunarodnog projekta ("Animirani autorportreti" u režiji Dejvida Elriha / David Ehrlich) duhovito animira svoj minutni AUTOPORTRET (SELPORTRAIT, 1988), deleći lice na tri dela kao što su podeljene sličice na mašinama za kockanje. Animirani »foto-robot« završava se Tezukinim autoportretom koji je »dobitna kombinacija« i iz njegovih usta počinje da ispada novac. Ova sekvenca se ne doživljava kao multiekranska, jer su u pitanju segmenti koji (teže da) grade jednu kompaktnu vizuelnu celinu.

Kratki igrani film Majka Figisa (Mike Figgis) O VREMENU 2 (ABOUT TIME 2, 2002) na četiri ekrana priča svoju priču o prolaznosti. Podela pažnje na četiri istovremene radnje nije presudna za razumevanje filma, pošto je režijska pažnja više posvećena građenju atmosfere nego linijskom vođenju radnje. Kad se u jednom od četiri ekrana pojavi i televizor sa još jednom radnjom (kao na slici), možemo smatrati da je »u igru« ušao i peti ekran.

Još jedno delo japanskog autora Šizuko Tabate (Shizuko Tabata) KRUŽENJE (CIRCULATION, 2002, 0:54) prikazuje jednostavno ali čudesno efektno premeštanje animiranih fotografija sa gomile na gomilu, što formira sedam, uslovno govoreći, ekrana. Pokret svake celine pomen je samo za jednu sličicu, što se ne percipira kao sedam posebnih radnji, već samo kao jedna koja je ponovljena. »Oživljavanje« svih prizora deštuje u celini i tek pojava povećavanja poslednje, odnosno smanjivanja prve gomile fotografija zaokuplja našu pažnju kao druga paralelna radnja.



U filmu UZBUĐLJIVA LJUBAVNA PRIČA Borivoja Dovnikovića (Zagreb film, 1989, 5:49), ekran je podeljen na osam delova, ali svih osam nisu uvek istovremeno u funkciji, već samo kada to režiser želi.

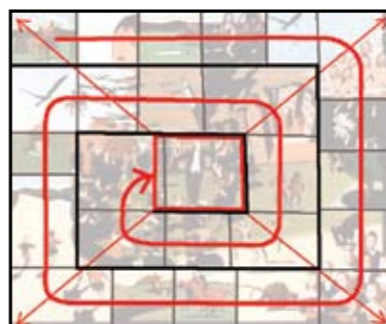
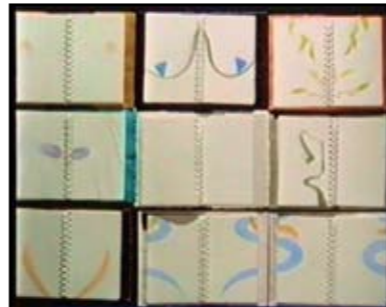
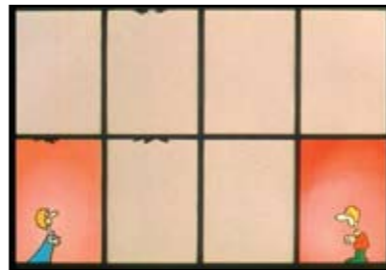
Muški i ženski lik traže jedno drugog po celom svetu, da bi se na kraju sreli rušeći granice (medija). U pitanju je Bordova »šahovska igra« sa medijem – ljubav je uzeta samo kao motiv da demonstrira igru formom. Ako bismo i pokušali da simbolički na medijskom nivou protumačimo ovaj film, glavni junak bi mogao da predstavlja samog autora, a ženski lik Animaciju kao medij.

NOVA KNJIGA (NEW BOOK, 1975, 10:25), još jedno izvanredno delo Ripčinskog, je film sa devet ekrana i majstorski sinhronizovanim paralelnim radnjama koje oslikavaju jedan običan događaj iz više uglova. Glavni junak ima crveni kaput da bi se olakšalo praćenje njegovog lika kroz mnoštvo prizora. Iako su svi ekrani aktivni istovremeno, režiser pomaže tako što zvukom usmerava gledaočevu pažnju na radnju koju smatra da je primarna u određenom trenutku, a najčešće je to onaj ekran u kome je glavni junak. Najširi kadar (total) smešten je u sredinu, a perspektivna iskrivljenja bočnih scena grade neobičan zbirni prostor filma.

U filmu ÜKS UKS (2003, 7:00) japanske autorke Maje Jonesho (Maya Jonesho) predstavljeno je devet animiranih knjižica koje orkestriraju složenu vizuelno-zvučno-pokretnu celinu. Svaka knjižica prezentuje jedan od devet instrumenata ili glasova u kompoziciji koja se na kraju filma izvodi u punom sastavu. Autorka postepeno upoznaje gledaoca sa pojedinačnim animiranim knjigama i zvučnim ekvivalentima svake vizuelno-pokretne predstave. Pošto je u pitanju apstraktna vizuelnost, gledaoci ne tumače pojedinačne segmente, kao ni ukupnost završne scene – finale se prima kao vizuelni orkestar načinjen od animiranih prizora–instrumenata.

Film FENAKISTOSKOP (PHENAKISTOSCOPE, 1975, 1:14) Japanca Taku Furukava (Taku Furukawa) ne prikazuje različite radnje, već osamnaest faznih scena koje su pokrenute rotiranjem animiranih diskova. Diskovi fenakistoskopa, optičke sprave iz 19. veka, snimani su »kvadrat po kvadrat« tako što su u svakom pojedinačnom položaju rotirani za jedan fazni pomeraj. Rezultat je takav da se sve faze u pokretu vide istovremeno, ali svaka kasni za jedan deo pokreta. U pogledu rotacije kao koncepta, sličan fenomen kružnog kretanja i njegovog »hipnotičkog« dejstva može se nazreti na Dišanovim eksperimentima sa spiralama iz dvadesetih godina 20. veka.

Poslednji film TRKA U AMBIS (LA COURSE A L'ABIME, 1992, 4:31) švajcarskog slikara i animatora Žorža Švizgebela (Georges Schwizgebel) u završnoj sceni broji više od 20 animiranih sekvenci – teško ih je prebrojati pošto nisu oštro podeljene već izlaze jedna iz druge. Ova genijalno zamišljena i savršeno sinhronizovana simfonija slike i pokreta, praćena dramatičnom operskom arijom iz Fausta, izvedena je pomoću 72 velika animirana i naslikana slikarska platna na kojima se istovremeno odigravaju sve animirane scene i čiji osnovni ciklus zapravo traje samo šest sekundi. Koncept filma i neverovatna složenost vizuelno-mobilne strukture otkriva se tek na kraju filma, kad se kamera udalji pošto je sistematski, spiralnim pokretom, ispratila sve pojedinačne pokretne scene.



Složeni pokret kamere u filmu »Trka u ambis«.

Radnje koje se paralelno dešavaju u okviru jedne scene ne mogu se nazvati »multiekranskim«. EKCRANOM bih nazvao svaku granicu koja namenski i tempirano, s namerom ovičava određeno medijsko dešavanje. Kod filma i televizije ekrani su tehnološki definisani i njihove proporcije, veličine i karakteristike unapred tačno određene. Pozorišna ili neka druga scena takođe je unapred pripremljena i definisana »okvir« ili »ekran« u kome se odigrava pripremljeni događaj. Postoje vodeni ekrani nastali rasprskavanjem mlazeva vode ili vodene pare koji nemaju oštre granice, ali je njihov opseg svejedno tačno medijski definisan. Mnogo puta smo na filmu ili pozorištu mogli da vidimo i »ekran u ekranu« – recimo, u sceni u kojoj glumci gledaju TV emisiju ili film u bioskopu. Takav prizor možemo smatrati »multiekranskim« SAMO ako je unutrašnja radnja u funkciji opšte radnje filma i nije samo dekorativni element scenografije. U našem izboru filmova fenomen »ekrana u ekranu« mogli smo videti na filmovima THREE MINUTES OUT, MEDIA i delimično u filmu O VREMENU 2. Funkcije unutrašnjih ekrana mogu biti različite – u prvom filmu unutrašnji ekran nagoveštava sledeću scenu, u drugom je pokretan i u njemu je simbolično »zarobljen« balon, a u trećem predstavlja kontakt sa drugim svetom. Dakle, okviri »ekrana« mogu biti raznih proporcija, oblika, oštih ili zamagljenih ivica, jedan u drugom, ali je bitno da se njihova uloga može prepoznati i artikulirati u okviru medijske celine.

Na multiekranskim filmovima više vizuelno-kinetičko-zvučnih predstava stupa u određene međusobne odnose. Kakvi sve ti odnosi mogu biti? Uzevši nabrojane filmove u obzir, koji su i izabrani na osnovu različitosti motiva i razloga za korišćenje više od jednog ekrana, možemo da pokušamo da ih na neki način klasifikujemo.

1. UMNOŽAVANJE je možda najjednostavniji način interakcije uramljenih prizora. Recimo, u filmu *Kruženje* postoji sedam animiranih celina, ali moglo ih je biti šest ili osam. Njihov broj je relativan i ne proističe iz unutrašnje logike i konstrukcije filma. Sličan proizvoljan kvantitativni koncept sledi i film *Fenakistoskop*.

2. DEKORATIVNA PRATNJA je još jedan vid manje-više formalnog razloga za pojavu jednog ili više ekrana

sekundarnog značaja, kao u većini scena filma *U mladosti, pored usamljenog mora*. Njihovo postojanje uglavnom je uslovljeno likovno-estetičkim razlozima koji se tiču samo forme (čulne percepcije) a ne sadržine (koju prima razum).

3. POREĐENJE je jedan od jasnih motiva za korišćenje više ekrana. U filmu *Dva života* pored se dve različite sudbine na mnogo efektniji i očigledniji način nego što bi to bilo moguće izvesti paralelnom montažom. U filmu *Media* pored se dva medijska reprezentata (ili tri, ako uzmemo u obzir izrez kadra samog filma kao celine i činjenicu da se on danas, skoro 30 godina kasnije, prikazuje pomoću trećeg, digitalnog medija).

4. INTERAKCIJA prizora događa se u filmovima *Na kopnu, moru i vazduhu*, *Uzbuđljiva ljubavna priča*, *Uks-uks* i *Autoportret*. Prizori se međusobno kombinuju, povezuju, komuniciraju, sukobljavaju, radnja se usložnjava ili prelazi iz jednog ekrana u drugi. Ekrani jesu nezavisni, ali i saraduju gradeći alternativne kombinacije datih prostora.

5. SINTEZA – ekrani grade novu složenu celinu, jedinstveni prostorno-vremenski kontinuum, kao u filmovima *Nova knjiga*, *Trka u ambis*, *O vremenu 2* i *Sugar Water*. Množina ekrana gradi novi, čvrsto strukturiran i sinhronizovan multi-ekran, novu celinu sa novim i jedinstvenim osobinama.

Naravno, svaka od »viših«, bolje rečeno složenijih kategorija automatski u sebi podrazumeva postojanje prethodnih.

Ako su nadražaji sa dva ili više »ekrana« (uslovno govoreći) jednaki, gledačev izbor će zavistiti od slučaja. Međutim, taj izbor može, tačnije rečeno MORA biti sugerisan od strane kreatora prizora – režisera, slikara, ilustratora... Autor svoje delo treba da artikulira tako da se publici sugeriše izvesna hijerarhija u pogledu obraćanja pažnje na elemente koji čine celinu. U svom iskustvu sreo sam se sa dve takve hijerarhije – u pogledu forme i u pogledu sadržine*. Prva hijerarhija, u pogledu forme, sugeriše kojim REDOSLEDOM gledalac treba da otkriva pojedine delove filma. Druga, u pogledu sadržine, otkriva šta je u delu NAJVAŽNIJE, pa redom sve manje i manje važno. Ove dve hijerarhije ne moraju da se poklapaju – ponekad ono što je najvažnije ne otkrivamo odmah, već na kraju, kad

smo istražili čitav arsenal atrakcija u jednoj sceni. U statičnom likovnom delu pažnja gledaoca usmerava se – da pomenemo samo neke mogućnosti – na najkontrastniji ili na najjače obojen deo slike, ili na onaj deo u kome su koncentrisani detalji. U kinetičkom umetničkom delu, kao što je filmsko, POKRET KAO AKCENAT ima prednost nad svim statičnim akcentima. Ma koliko slika imala jake kolorne ili kontrastne delove, pažnju će prvo privući onaj detalj koji se KREĆE, makar bio i najskriveniji. Razlog može biti biološkog porekla – u prirodi i najmanji pokret znači signal opasnosti ili hranu, što je i u čoveka ugrađeno evolucijom. Podela pažnje u jednoj složenoj sceni mora biti pažljivo razmotrena od strane autora, što se vidi na izabranim filmovima.

Vizuelna percepcija s vremenom postaje sve brža, što je posledica ubrzanja tempa života, povećanja količine podataka u svakodnevnom životu, što između ostalog, može da bude i posledica mahovitog »uguravanja« sve većeg broja informacija u sve skuplji oglašni prostor na televiziji. Ipak, i percepcija ima svoja ograničenja. Nije moguće »beskonačno« povećavati kvantitet informacija u jednom vizuelno-zvučno-pokretnom delu, a da se svi segmentu mogu ravnopravno sagledati.

Moj zaključak je da SAMO JEDNA radnja koja zahteva zaključivanje, od dve ili više njih, može da se prati punom pažnjom. Prenošenjem pažnje na jednu radnju ostale radnje ostaju u gledačevom vidokrugu, ali automatski postaju sekundarne u neki način se »podrazumevaju«. Režiser može vešto da učini da se naša pažnja neprestano (ponekad i veoma brzo) prebacuje sa jedne radnje na drugu (kao u neobičnom spotu »Sugar Water«), ali to ne znači da ih obe pratimo istovremeno, već uvek jednu po jednu. Da bi se jedna od više radnji percipirala, ostale moraju da se ili zaustave ili uspore ili da se pretvore u sekundarne radnje – više ili manje mehaničke cikluse, koji jesu mobilni, ali pošto se ponavljaju um prestaje da ih tumači, da bi gledalac mogao da se koncentriše na primarno dešavanje, koje je za razumevanje jedino moguće.

RASTKO ĆIRIĆ

* FORMOM u jednom umetničkom delu podrazumevam ono što se registruje čulima, a SADRŽINOM ono što se poima razumom.



Факултет примењених уметности учествовао је, као коорганизатор, на међународном скупу за геометрију и рачунарску графику, одржаног 24.- 27. јуна 2010. у Београду.

Научна саопштења: *Сликарска перспектива*, проф. др Ивана Марцикић, *Пирамидална огледалска анаморфоза и простор*, студент докторант Маријана Калабић, *Мреже хиперболичког параболоида*, студенти ФПУ: Петар Благојевић, Тијана Трипковић и Филип Поповић, излагана су и прихваћена на овом симпозијуму.

СЛИКАРСКА ПЕРСПЕКТИВА

За потпуно истраживање и разумевање конструктивног метода приказивања простора, односно научне перспективе, потребно је користити и решења која су, кроз креативно стваралаштво, открили и развили визуелни уметници, тзв. сликарску перспективу.

Ренесансни сликари, откривши класичну перспективу, иако опчињени тим методом, ипак су је мењали у оним сегментима у којима се она драстично удаљавала од природног виђења. Тако су сликарским средствима – бојом, светлошћу и сенком – остваривали своје варијанте опште прихваћеног конструктивног поступка.



Слика у огледалу и сенка представљају удвојену перспективну слику. Огледало додаје простору на слици простор иза посматрача или онај простор који је заклоњен, док сенка без обзира да ли је реч о природном или вештачком извору светлости, представља нову перспективну слику из поменутог светлосног извора као новог центра пројекције.

Пјеро дела Франческа је користио фронталну перспективу (*Идеалан град*, 1470. Национална галерија, Урбино) са наглашено великим видним углом (широкоугаону) и малом дистанцом, да би истакао величину трга. Тиме је посматрача увео на трг и постигао ефекат рељефне перспективе. (сл.1)

На скици за слику *Сахрана Св. Јеронима* 1502. Школа Сан Ђорђо, Венеција, Виторе Карпачо доследно користи линеарну фронталну перспективу. Међутим, на слици одступа од конструктивне методе и за поједине делове архитектуре користи паралелне правце (аксонометрија) уместо да они конвергирају ка недогледу. Нпр. балкон би, да није представљен као ромбоид, деловао уситњено деформисано недовољно јасно. Хоризонт на скици и хоризонт на главној композицији немају исту висину. На скици је права кроз геометријско средиште, а на слици је линија златног пресека. (сл.2 и сл.3)

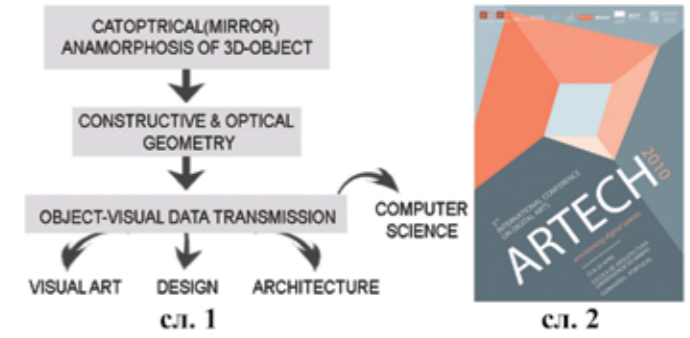
Ваздушна перспектива, ретко коришћена у ентеријери, на Веласкезовој слици *Племкиње*, 1656. Музеј Прадо, Мадрид, можда први пут, унела је просторност, ваздух на сцену. Недовољно оштар средњи план, односно намерно неоштро дати ликови у средњој зони композиције изузетно су нагласили ефекат ваздушне перспективе. (сл.4)

Анаморфоза је изобличена слика облика која постаје јасна и препознатљива када се посматра из одређене очне тачке. Типови анаморфоза разликују се, како по конструкцији, тако и по месту очне тачке, и неки од њих захтевају специјалне медијуме (нпр. огледала, сочиво).

ОГЛЕДАЛСКА АНАМОРФОЗА 3Д ОБЈЕКТА – СРЕДСТВО ПРЕНОСА ВИЗУЕЛНЕ ИНФОРМАЦИЈЕ

Циљ рада презентованог на итерационалној научној конференцији *ARTECH 2010 envisioning digital space* (сл.1) одржаног 22. и 23. априла у Португалу јесте приказивање потенцијала огледалске анаморфозе као средства за пренос визуелне поруке (сл.2). Историјски аспект истиче функцију која у ери високих технологија може добити нови контекст. У том смислу поред конструкције која је од пресудног значаја, истиче се значај ефекта огледања, илузије и изненађења.

Примери неконвекционалног начина перцепције простора могу се наћи у свакодневном животу. Искривљеност слике на огледалској површини је чињенично стање, којег често нисмо ни свесни и која је рацијом оправдана као таква, као што је нпр. метално посуђе, архитектонски детаљи или монументалног карактера – читаве фасаде или скулптуре. На изглед као и естетику таквих слика може се директно утицати кроз контролу избора тачке посматрања такође и избора положаја објекта како огледалског тако и огледајућег.

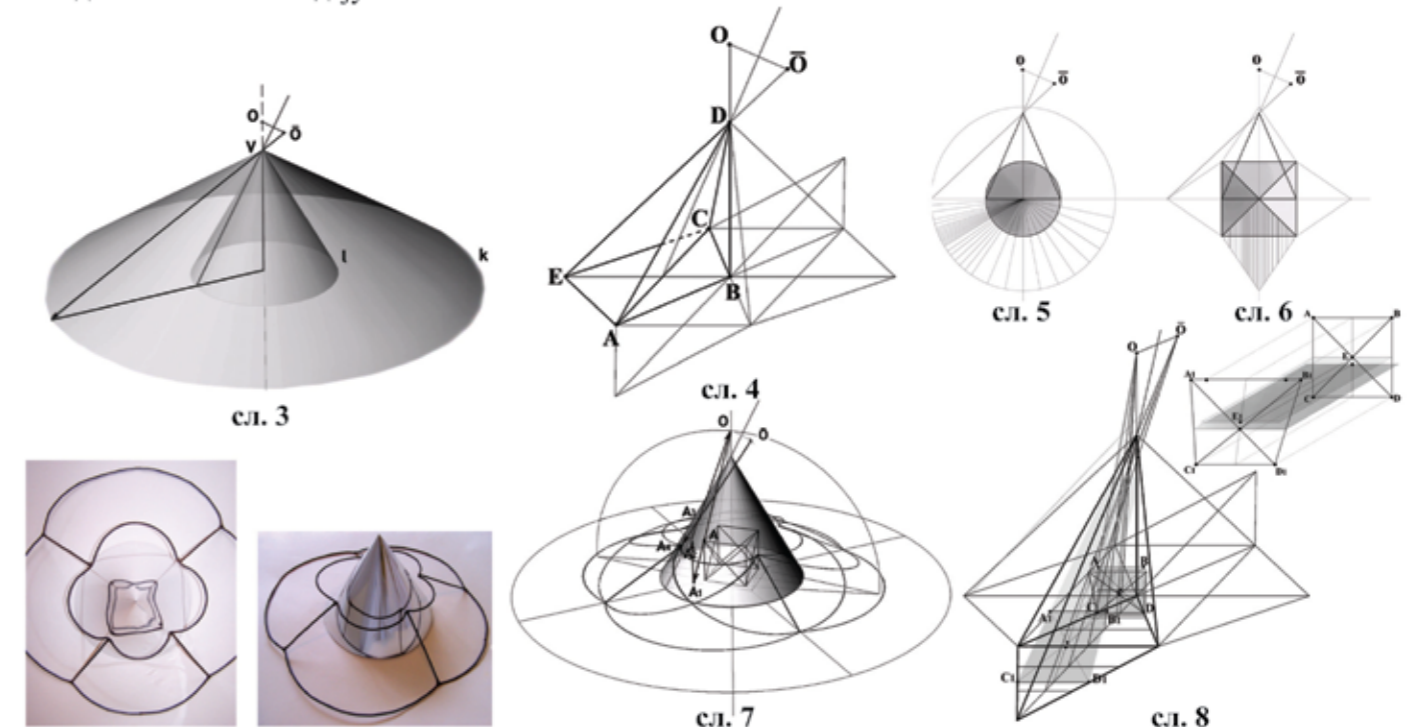


Посматрајући ове променљиве, њихова међузависност анализирала би се на случају различитих форми огледала и конструисаних 3Д објеката.

ПИРАМИДАЛНА ОГЛЕДАЛСКА АНАМОРФОЗА И ПРОСТОР

На протеклој конференцији *Могеометрија* представљен је наставак истраживања на тему огледалских анаморфоза и 3Д објеката, где је истраживање вршено на примеру пирамидалног огледала уз компарацију са конусним огледалом. Доказана је немогућност примене комбинације геометријских метода којим је успела илузија 3Д објекта на примеру коцке.

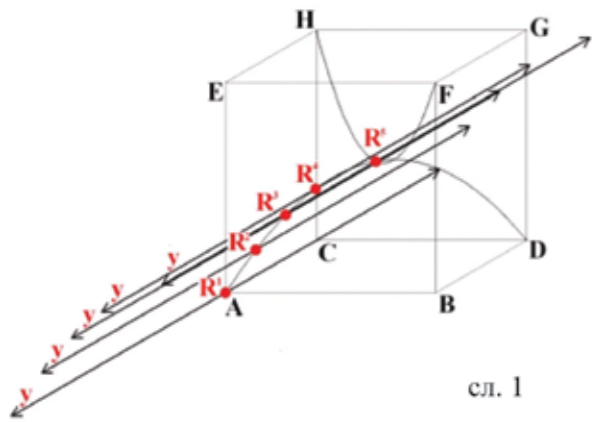
Цртежи прате истраживање и експеримент. На сл.3 и сл.4 приказан је видљив простор у конусном и пирамидалном огледалу. Геометрија упадних и испадних зракова (сл. 5 и сл. 6) доказана је на сл.7 и сл.8 на примеру анаморфозе квадрата као стране коцке.



На научном скупу Монгеометрија, са традицијом дугом више од педесет година, ове године су први пут излагани и студентски радови из области примењене геометрије.

Публикован је рад троје студената ФПУ на тему хиперболичког параболоида. Тијана Трипковић и Петар Благојевић (II година одсека Дизајн ентеријера и намештаја), као и Филип Поповић (III година одсека Графички дизајн) подстакнути темом мреже неразвијених површи одговорили су оригиналним радовима.

Петар Благојевић и Тијана Трипковић имали су излагање на енглеском језику. Поред илустрација њиховог рада, приказали су и моделе који прате њихове експерименте. Од учесника скупа добили су изузетна признања. Њихови радови прихваћени су као посебно успела геометријска истраживања правоизводних површи.



сл. 1

ПОТЕНЦИЈАЛИ ТЕХНИЧКИХ И ЛИКОВНИХ СВОЈСТАВА ХИПЕРБОЛИЧКОГ ПАРАБОЛОИДА У ПРИМЕЊЕНИМ УМЕТНОСТИМА

Овај рад истражује хиперболички параболоид са аспекта примењене геометрије. Естетски потенцијали хиперболичког параболоида дали су подстицаје за:

-Развијање мреже хиперболичког параболоида, са циљем презентације ефикасности датог метода као једног од могућих решења апроксимације мреже, користећи се сегментима конуса;

-Истраживање форми добијених ротацијом хиперболичког параболоида, са очекиваним посебним резултатима. Критеријум за избор осе ротације су елементи који дефинишу коцку (странице, дијагонале, осе симетрије);

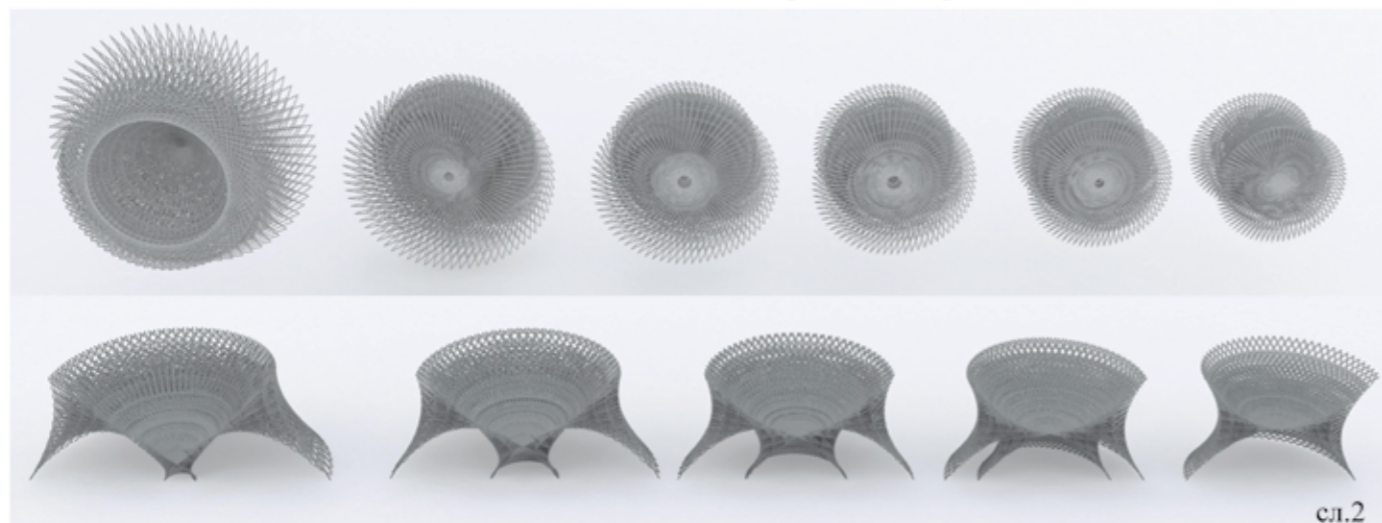
-Пројектовање слика на хиперболички параболоид.

Ова три приступа анализи хиперболичког параболоида имају потенцијале, како у ликовним и примењеним уметностима, тако и у дизајну.

Тијана Трипковић

сл.1 и сл.2 Ротационе форме настале ротирањем хиперболичког параболоида око у - осе. Праћење промена у форми и њеном пресеку приликом померања осе ротације дуж централне параболе.

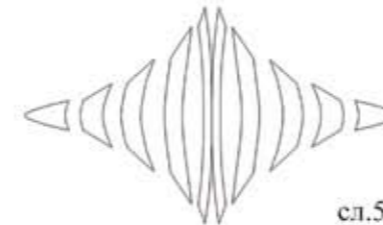
сл.3 Ротационе форме настале ротирањем хиперболичког параболоида око осе које су везане за геометрију коцке у којој је уписан поменути хиперболички параболоид.



сл.2



сл.4



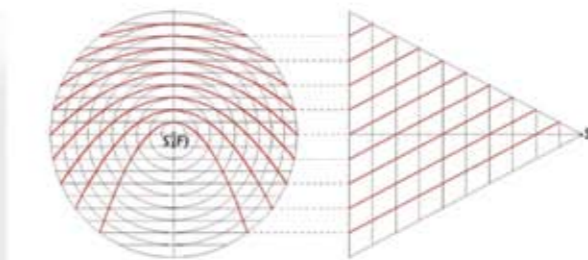
сл.5



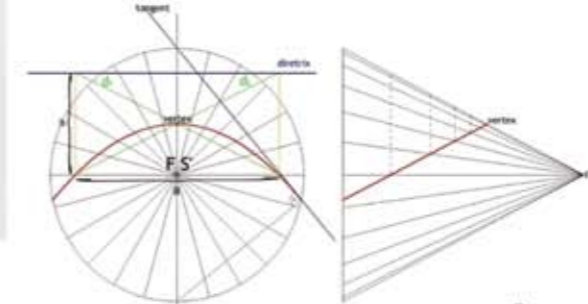
сл.6



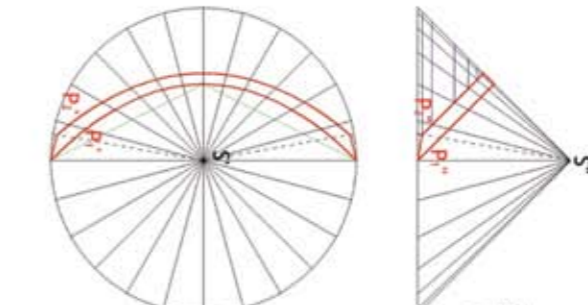
сл.7



сл.8



сл.9



сл.10



сл.11



сл.12



сл.13

Петар Благојевић

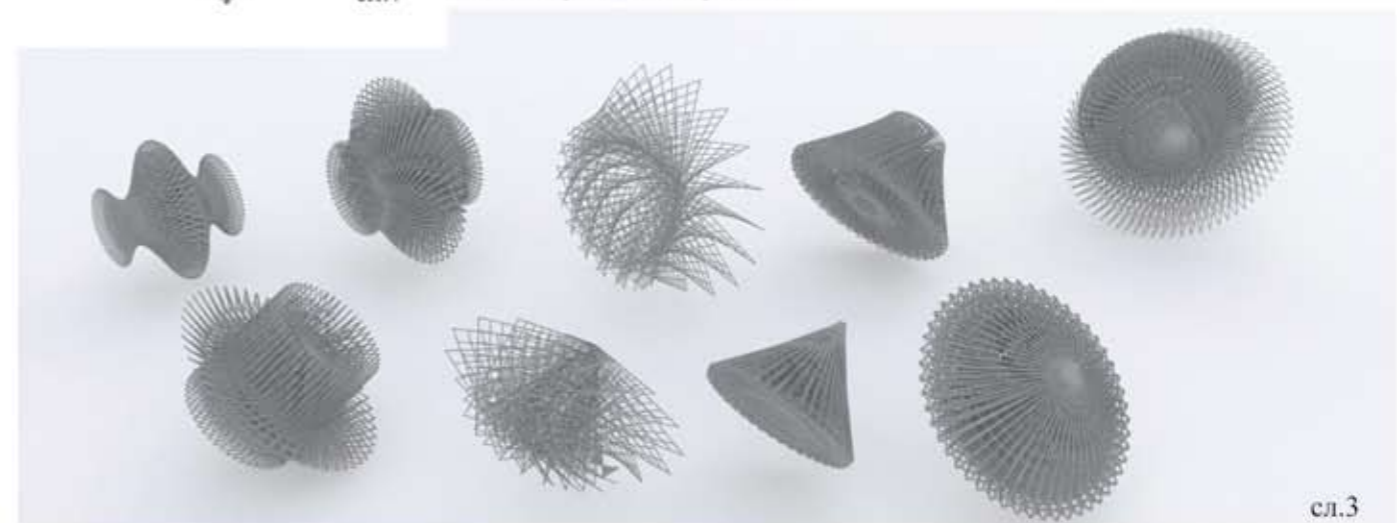
сл.4 Упоредни модел мрежа хиперболичког параболоида.

сл.5, сл.6 и сл.7 Примери развијених апроксимација мреже хиперболичког параболоида.

сл.8, сл.9 и сл.10 Лоцирање сегмената мреже на конусу.

Филип Поповић

сл.11, сл.12 и сл.13 Лого пројектован на површину хиперболичког параболоида паралелним зрацима.



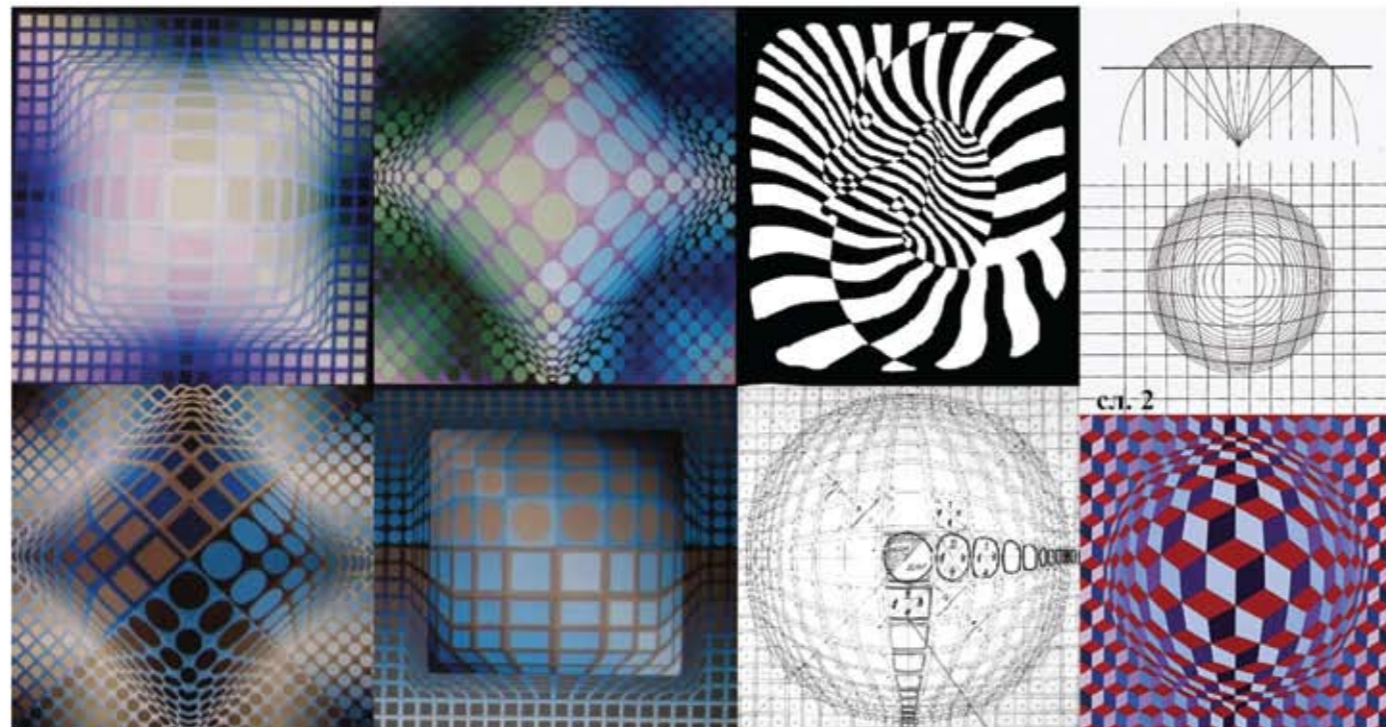
сл.3



ВАЗАРЕЛИЈЕВ ПРОСТОР У РАВНИ

Виктор Вазарели (1908 – 1997), графичар двадесетог века, доследно у свом уметничком опусу истражује и остварује оптичку илузију покрета у равни. У домену геометријске апстракције, сматрајући да „форма и боја чине једно“, Вазарели експериментише најчешће користећи квадрат и коцку, односно кружну линију и сферу. Истовремено и конкавна и конвексна, као на примеру изометријске пројекције хексаедара на мозаику из Делоса, око 300 год. п.н.е. (сл.1), геометријска тела доносе визуелни ефекат кретања, јер их сагледавамо у два различита положаја. Посебно је значајан колористички ефекат који Вазарели постиже помоћу перспективе боје, особина боје да делује приближено или удаљено у скали топло – хладних вредности. Док теоретичари уметности Вазарелија, и по

образовању и по афинитетима, везују за утицај Баухауса, радови непосредно доказују његову опчињеност геометријом, његово умеће да геометријом влада, његов дар да створи илузија кретања у равни и то крајње једноставним средствима. Ефекат сферне деформације равни, такозвано рибље око (сл.2), Вазарели постиже пројекцијом квадратне мреже из центра сфере на сферу. Остављајући недеформисане квадрате као посебан оквир композиције, аутор појачава ефекат кретања. Истичу се примери пројекција коцки као правилних шестоуглова (контура коцке пројектоване правцем њене телесне дијагонале) јер двозначност полигона у равни и пројекције геометријских тела, код посматрача, ствара утисак кретања у приказаном простору.



Посебно су успела решења спирала, насталих из правилни полигона, које су из равни конвексно или конкавно покренуте у простор помоћу низа коцки истих димензија, али различитих колористичких решења. Двојаке могућности на радовима Вазарелија на којима елементе сагледавамо наизменично испред и иза, изнад и испод, као испупчене и удубљене, хладне и топле, доносе увек жељене визуелне ефекте и аутора издвајају као једног од најуспешнијих у пољу оптичке уметности.

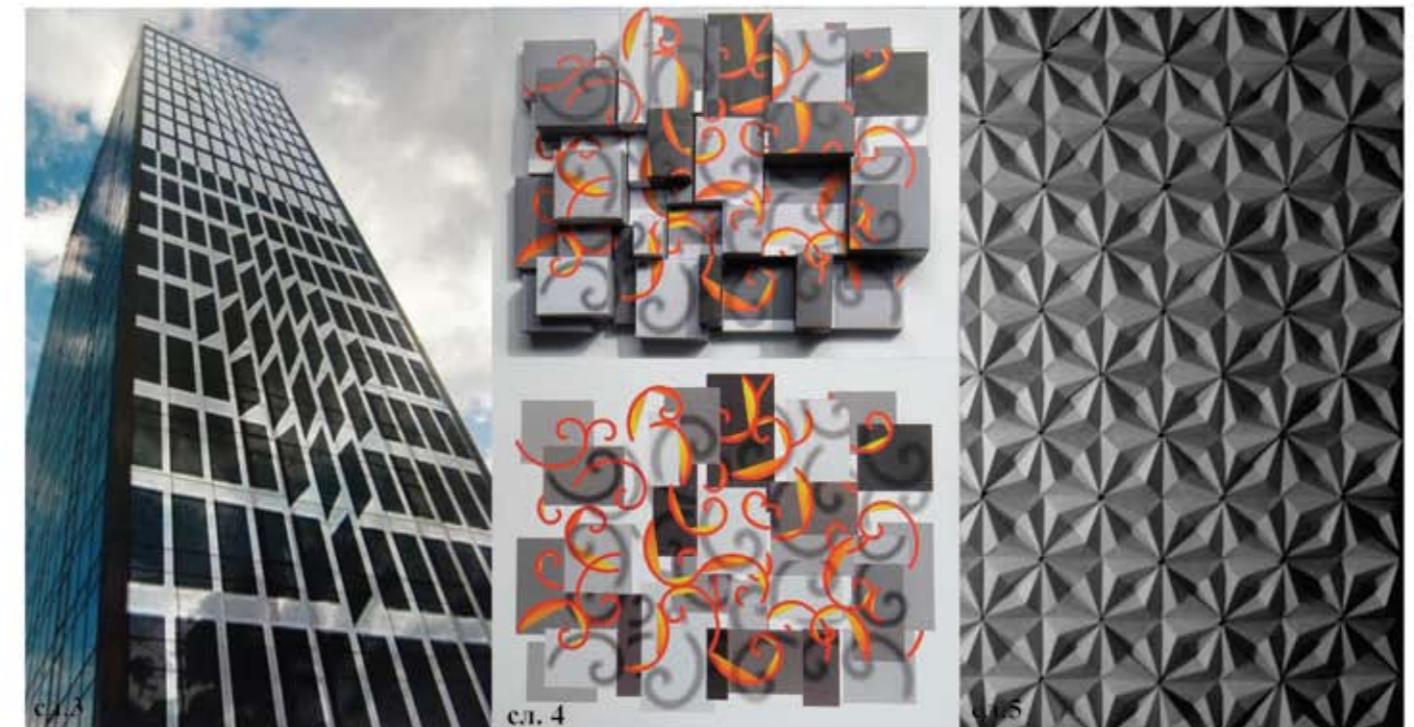
На изложби *Графике и објекти Виктора Вазарелија* одржане у Београду у галерији Народне банке марта 2010. учествовали су и студенти ФПУ. Награђено решење (сл.4) Тамаре Јовановић, студента II године Графичког дизајна, је рад са предмета Пројектовање облика.

Сл.3 Награђени рад Ане Димитријевић, студента IV године Дизајна ентеријера и намештаја је метаморфоза површинског орнамента фасадног платна зграде *Уиће* уз остварен кинетички ефекат.

Сл.5 Рад Уне Стевић, студента II године Дизајна ентеријера и намештаја, је теселација површине пирамидама, чиме је постигнут ефекат конкавно - конвексних полигона.



Илузионистичка архитектура – анаморфоза степенског простора (Ректорат Универзитета уметности у Београду) заједнички рад, на предмету Пројектовање облика, студента II године Факултета примењених уметности на одсеку Примењено сликарство.



Kratka istorija botaničke ilustracije

Duga i fascinantna priča o ljubavi i potrazi za botaničkim bogatstvima naše planete utkana je u ljudsku istoriju. Ali pre nego što zademo u ovu priču svakako treba raspraviti šta se podrazumeva pod botaničkom ilustracijom i kako je razlikovati od botaničke umetnosti. Botanička umetnost se može definisati kao umetnost kojoj su cveće i/ili biljke glavni subjekti. Ona se ne brani nužno od naučnog kritičkog razmatranja, ne mora da se brine za precizne detalje i može da bude čisto estetska interpretacija biljaka. S druge strane botanička ilustracija je precizna, naučna reprezentacija biljaka koja omogućava njihovu identifikaciju u naučnoj oblasti. Međutim, pored naučne primene botanička ilustracija sadrži inherentan umetnički estetski kvalitet koji privlači i poznavaoce umetnosti i kritičare.

Na prvi pogled možda deluje iznenađujuće činjenica da je predstavljanje biljaka u svakoj ranoj civilizaciji sporo pratilo očigledno složenije vizuelno predstavljane životinje. Izgleda da paleolitski čovek koji je pokrivao tavanice i zidove pećina slikama divljih zveri nije nastojao da crta lišće i bobice kojima je dopunjavao svoju siromašnu ishranu; ali magijski karakter njegove umetnosti, čiji je cilj bio da se bace čini na divljač koju je lovio, pruža u njegovom slučaju moguće objašnjenje. Manje je razumljiva relativna retkost prepoznatljivih biljnih oblika u ranoj egipatskoj umetnosti koja je do IV dinastije dostigla visok standard izvrsnosti u prikazivanju ljudske figure. Slično zaostajanje primetno je i u umetnosti Mesopotamije i Krita kao i u izrazito antropocentričnoj umetnosti Grčke. Čak se i na Dalekom istoku čini da je slikanje figura prethodilo slikanju biljaka. Ukratko, sve dok biljke nisu odomaćene mi ne nalazimo njihove reprezentacije i sve do perioda kada je medicina pripojena nauci stvorila uslove za biljopise mi ne susrećemo više od povremene i najčešće dekorativne upotrebe biljaka u umetnosti.

Ipak, treba istaći jedan impozantan izuzetak sofisticiranog shvatanja biljnog sveta. Na zidovima malog hodnika na istočnom kraju Velikog hrama Tutmosa III u Karnaku nalazi se serija krečnjačkih bareljefa jedinstvenih za izučavanje botanike. Ovi bareljefi iz XV veka pre nove ere beleže deo plena koji je pobedonosni Tutmos III doneo sa svog ratnog pohoda na Siriju. Na njima je prikazano nekih 275 vrsta biljaka, među kojima je lako prepoznati nar, *Arum italicum* i *Dracunculus vulgaris*; raspoznavanje drugih je teže dok neke, mora se priznati, deluju izmišljeno. Međutim, posmatrane kao celina, ove biljke čine zbirku koja se može porediti sa prvim štampanim biljopisima nastalim gotovo tri hiljade godina kasnije. One sačinjavaju nama najstariju poznatu kompilaciju cveća ili florilegijum (lat. florilegium, florilegia) i, ako se isključe poderani fragmenti biljopisa koji je poznat kao Džonsonov papirus (engl. Johnson Papyrus) iz V veka nove ere, oni su možda jedini sačuvani naučni crteži biljaka do perioda kada je znatiželja za njihovim medicinskim osobinama dovela do stvaranja prvih ilustrovanih biljopisa.

Dva velika dela antičkog filozofa i književnika Teofrasta, „Istorija biljaka“ (lat. *Historia Plantarum*) i „Priroda biljaka“ predstavljaju prve botanički radove napisane oko 300. godine pre nove ere. Ovi opširni diskursi prva su sistematizacija botaničkog sveta i zbog toga Teofrasta neki smatraju ocem botanike. Grčki travar Krateus se smatra prvim autorom ilustrovanog biljopisa čiji prototipovi nisu sačuvani ali koji je opisao Plinije Stariji u prvom veku nove ere. Krateusovo delo je uticalo na rimskog lekara Pedanijusa Diskorida (Pedānius Dioscorides) koji je dopunio Teo-

frastove spiskove biljaka i više pažnje posvetio upotrebi lekovitog bilja u svom delu „O medicinskim materijalima“ (lat. *De Materia Medica*) iz prvog veka nove ere. Ovo delo je načinilo najveći doprinos botanici u antičko doba a na njega su nastavili da se oslanjaju istraživači i lekari narednih vekova.


U srednjovekovnom periodu na zapadu, kao i u naučno produktivnijim i prosvetljenijim arapskim carstvima, istinski autoritet nastavio je da leži u klasičnim delima Grka i Rimljana. Antički rukopisi, uključujući i ilustracije, mukotrpno su kopirani. Kopije su i same kopirane tako da je svakim udaljavanjem od originala stvaran lažan prikaz, dok ilustracije nisu prešle granicu do koje su mogle jasno da se dovedu u vezu sa određenom vrstom biljke ili u ekstremnim slučajevima sa bilo kojim delom biljnog carstva.

Ovo je bio slučaj sve do renesanse kada se umetnost ponovo vratila naturalizmu što je bilo primetno i u prikazivanju biljaka. Mada su biljke korišćene kao ukras u većim kompozicijama poznat je i mali broj odvojenih studija, umetnika kao što su Belini (Giovanni Bellini), Pizanelo (Antonio di Puccio Pisano Pisanello), da Vinči (Leonardo da Vinci) i Direr (Albrecht Dürer). Umetnička klima u ovom periodu zajedno sa drvorezom kao sredstvom reprodukcije učinila je mogućim rafinirane ilustracije „Herbarum Vivae Eicones“, biljopisa Oto Brunfelsa (Otto Brunfels) koji je štampan u Strazburu 1530. Ilustracije ovog biljopisa smatraju se prvim istinskim naučnim botaničkim ilustracijama zato što se Brunfels nije oslanjao na antičke autore već na lično posmatranje. On je u ovaj biljopis uveo nemačke biljke koje nisu mogle da se nađu kod Diskorida, a drvorezi su tehnički postavili nov standard. Dalji napredak učinili su nekoliko godina kasnije svojim biljopisima Leonhart Fuh (Leonhart Fuchs) i njegovi sledbenici kao i izdanja poznate kuće Plantin u Antverpenu čiji su precizni drvorezi takode pravljeni po živim modelima.

Sa porastom botaničkog znanja pojavila se i potreba za većim brojem detalja. Ove nove zahteve je krajem XVI veka zadovoljio bakropis tako što je omogućio beleženje i štampanje sitnih objekata. Nove tehnologije štampanja ilustracija podudarile su se sa ogromnim prilivom egzotičnih biljaka koje su dolazile sa svih strana sveta, zaslugom velikih naučnih ekspedicija i širenjem imperija. Evropski učenjaci i botaničari počeli su da kultivisu potpuno nepoznate vrste čime su uticali na dalji razvoj botanike dok su se umetnicima otvarale bezbrojne prilike za rad na prekomorskim teritorijama i u mnogobrojnim botaničkim baštama koje su u ovo vreme osnovane.


Godine 1665. Robert Huk (Robert Hooke) uzdrmao je naučni svet svojim upadljivo ilustrovanim tomom „Micrographia“. On je javnosti otkrio sasvim nov mikroskopski svet. Stranice njegove knjige prikazuju biljke i insekte, humus i gljive u ogromnoj veličini i sa neverovatnim detaljima. Huk je verovatno sam radio neke crteže, te se kao prirodnjak nije držao protokola po kome su umetnici radili odvojeno od naučnih istraživanja.

Do početka XVIII veka naučnici su koristili različita imena za iste biljke što je otežavalo precizno sporazumevanje. Ovo je zauvek izmenjeno 1735. godine kada je švedski prirodnjak Karl fon Line (Carl von Linné) napravio jedinstveni sistem binomijalne nomenklature za klasifikaciju živih bića. Svakoj biljci i životinji dodeljeno je dvočlano ime koje sačinjavaju ime roda i ime vrste. Učenjaci, uzgajivači, i trgovci su sada hteli da ilustracije budu što preciznije. Naoružani veštinom i znanjem iz botanike umetnici su počeli da stvaraju izuzetno detaljne replike cveća. Interesovanje za botaniku je poraslo. Cveće koje se dugo dovodilo u vezu sa lepotom i religijskim značenjem postalo je sve više značajno široj publici a Lineov sistem je zajedno sa strašnim botaničkim istraživanjem posredovao u Zlatnom dobu veličanstvene botaničke ilustracije koje je trajalo čitav vek. Njegov sistem klasifikacije direktno je inspirisao mnoga od najznačajnijih botaničkih delâ nastalih u sledećem veku,




uključujući i jedno od najspektakularnijih, „Hram Flore” (1799-1807) Roberta Džona Torntona (Robert John Thornton). Torntonu je trebalo više od osam godina da završi svoje remek delo, jedno od najznačajnijih botaničkih dela koje je ikada nastalo i koje kolekcionari danas veoma cene.


Godine 1798. otkrivena je nova tehnologija štampe: litografija. Ona je preoblikovala botaničku ilustraciju u XIX veku jer se pokazala jeftinijom i bržom od prethodnih tehnologija. Ona je takođe umetniku omogućila da postigne tonalitet i senčenje kakvo ranije nije bilo moguće. Jedan od najupečatljivih primera rane litografije upotrebljene za botaničku ilustraciju je knjiga „Orchidaceae of Mexico and Guatemala” Džejsma Bejtmana (James Bateman) štampana između 1837. i 1843. Ove ilustracije su zadivljujuće zbog svoje veličine. Visoke su skoro 80 santimetara a zajedno teže 16 kilograma što ovu knjigu čini jednom od najvećih botaničkih knjiga ikada štampanih. Veličina ove knjige inspirisala je karikaturu „Noćna mora bibliotekara” (engl. Librarian’s Nightmare) Džordža Krukšanka (George Cruikshank). Ona prikazuje bibliotekara liliptanske veličine koji se hvata u koštac sa džinovskim primerkom Bejtmanovog toma.



Početne godine XIX veka obeležili su i znameniti Franc Bauer (Franz Bauer) u Engleskoj i Pjer Žozef Redute (Pierre-Joseph Redouté, 1759-1840) i njegova škola u Francuskoj. Redute predstavlja vrhunac barokne botaničke ilustracije i najpopularnijeg umetnika u istoriji botaničke umetnosti. U toku svoje duge karijere bio je zvanični dvorski slikar Marije Antoanete a kasnije je slikao biljke koje je sakupila Žozefina Bonaparte a koje su rasle u bašti u Malmizonu. U jednom od svojih najznačajnijih dela „Ljiljani” (Les Liliacées) naslikao je sve članove porodice ljiljana koji su u njegovo vreme bili poznati. Ovo je istovremeno vredno naučno delo i primer florilegija odnosno skupog i raskošnog izdanja koje predstavlja privatnu kolekciju bogatog pokrovitelja. Reduteovi radovi su danas zahvaljujući modernim tehnikama štampe, znatno poznatiji nego što su bili u njegovo vreme, naročito table „Ruže” (Les Roses).



Do 1840. Zlatno doba botaničke ilustracije se privodilo kraju, i mada je u ovom periodu u Engleskoj i Francuskoj nastao veliki broj značajnih naučnih ilustracija, Valter Hud Fič (Walter Hood Fitch, 1817-1892) je jedina ličnost čija veličina može da se poredi sa njegovim velikim prethodnicima. Dok je rad Franca Bauera bio izuzetnog kvaliteta, neverovatan je kvantitet ilustracija koji je Fič stvarao neprekidno u trajanju od 50 godina. Sa prosekom od četiri table nedeljno i ništa manje nego 9960 crteža ova ličnost nam govori ne samo o svojoj istrajnosti već i o izuzetnoj veštini koja je bila neophodna za ovaj poduhvat. Fič je u Engleskoj gotovo samostalno održavao visok standard litografije. Dok je vešta upotreba ovog medija opadala zajedno sa bakrorezom, zanimanje za drvorez je postepeno raslo do kraja XIX veka.



U drugoj polovini XIX veka došlo je do opadanja vrednosti delâ usled povećanja tiraža i vulgarizacije ukusa ali i ovo doba je proizvelo neke pažljivo ilustrovane botaničke knjige. Krajem XIX i kroz čitav XX vek svedoci smo eksplozije novih tehnologija reprodukcije. Fotografija i digitalni prenos slike danas su učinili tehnike štampe zastarelim ali nisu zamenile ručno nacrtanu botaničku ilustraciju koja je još uvek standard u većini naučnih radova koji predstavljaju biljne vrste. Vešti botanički ilustratori mogu da prikažu veći broj detalja sa većom preciznošću od bilo koje fotografije, bez obzira na njenu rezoluciju. Umetnik može da naglasi određene delove biljke, sićušne dlačice na krunici cveta ili donju stranu lista tj. delove koji mogu da umaknu oku kamere. Pored toga, premda su dugi periodi drvoreza, bakropisa i litografije okončani, potomci ovih plemenitih tehnika još uvek uspevaju.

Osnovni cilj botaničke ilustracije je danas, kao i kroz čitavu istoriju, da pomogne posmatraču, botaničaru ili lekaru, predanom prirodnjaku ili baštovanu u identi-

fikaciji biljaka. Sadašnji modni trendovi u botaničkoj ilustraciji kreću se ka minimalizmu. Tradicionalno oslikane teme se modernizuju svojom pozicijom unutar rama, širinom ili tipom okvira koji se koristi. Rory Mekiven (Rory McEwen) je prvak ovog pokreta. On je, na primer, postavio graškovu mahunu u središte velikog lista papira a u drugom slučaju upario ružu sa listom deteline. Savremeni umetnici su i pod uticajem modernih, masovno proizvedenih umetničkih materijala, papira i boja, pa savremenu botaničku ilustraciju karakterišu i upotreba bojenog ili crnog papira kao podloge i jasne, prozirne boje. Crteži ili slike su ponekad veći od prirodne veličine biljaka a postoje i slučajevi kada se demonstrativne stranice, skice ili radni listovi koriste kao završne slike. Zapisi, kao što su na primer naziv biljke, smatraju se staromodnim. Ako se upotrebljavaju, oni bi trebali da budu deo celokupnog dizajna. Jedna zanimljiva debata koja je nastala kao odgovor na pitanje šta je savremena botanička ilustracija, ispitala je teoriju da je u prošlosti botanička ilustracija stvarana da bi se zadovoljilo većim delom muško tržište kao i to da su ilustracije uglavnom radili muški umetnici. Slike su bile krute, formalne i dominantne. Pošto tržište više nije polno orijentisano i pošto su mnogi savremeni botanički umetnici žene, postoji mišljenje da savremena botanička ilustracija odražava ovaj novi i drugačiji duh. Ona je jaka ali fleksibilnija i blaža od tradicionalne „muške“ botaničke ilustracije.

Kroz istoriju najveći botanički ilustratori bili su sluge dva gospodara: nauke i umetnosti. Savremeni botanički ilustratori nastavljaju ovu tradiciju. Oni podržavaju naučnike u njihovom nastojanju da imenuju i opišu biljne vrste Zemlje istovremeno upotpunjujući svojim radovima stranice istorije umetnosti. Nema sumnje da je naša istorija neumoljivo povezana sa svetom biljaka i da će u budućnosti botanički ilustratori nastaviti da otkrivaju i šire znanje o biljkama i njihovom okruženju kako bi očuvali i obogatili ljudski život.

Natalija Stojanović



LITERATURA:

- Wilfrid Blunt, William T. Stern, *The Art of Botanical Illustration: An Illustrated History*, Dover Publications, 1994.
- Gill Saunders, *Picturing Plants: An Analytical History of Botanical Illustration*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Eleanor B. Wunderlich, *Botanical Illustration in Watercolor*, Watson/Guptill Publications, Inc., U.S., 1996.
- Keith West, *How to Draw Plants: The Techniques of Botanical Illustration*, Timber press in association with The British Museum (Natural History), 1996.
- Jack Kramer, *The Art of Flowers: A Celebration of Botanical Illustration, It’s Masters and Methods*, Watson/Guptill Publications, Broadway, NY, 2002.
- Rosie Martin & Meriel Thurstan, *Contemporary Botanical Illustration with the Eden Project: Challenging Colour and Texture*, Batsford 10 Southcombe Street London, United Kingdom, 2008.
- Agathe Ravet-Haevermans, *The Art of Botanical Drawing: An Introductory Guide*, A&C Black Publishers, London, 2009.
- Catherine H. Howell, *Flora Mirabilis: How Plants Have Shaped World Knowledge, Health, Wealth and Beauty* (National Geographic), The Missouri Botanical Garden, 2009.



TRI RADIONICE IZ ANIMACIJE



Prof. Miloš Tomić u skoku

Studio za animaciju FPU zajedno sa Grupom za digitalnu umetnost Univerziteta umetnosti, u organizaciji prof. Rastka Čirića, tokom drugog semestra školske 2009/2010. godine organizovao je tri atraktivne međunarodne radionice iz animacije.

1) RADIONICA PIKSILACIJE koju je vodio Miloš Tomić, naš animator, doktorant na Filmskoj akademiji FAMU u Pragu u Češkoj.

Radionica je trajala od 22 – 28. marta 2010. i tom prilikom je načinjen tematski kolektivni studentski animirani film nazvan »TRANGE-FRANGE«.



Prof. Roni Oren, ekspert za animaciju plastelina

2) RADIONICA ANIMACIJE PLASTELINA koju je vodio prof. Roni Oren (Rony Oren), ekspert za animaciju plastelina sa Bezalel univerziteta u Jerusalmu, Izrael. Radionica je trajala od 16 – 20. aprila 2010. U okviru radionice realizovan je kolektivni film urađen tehnikom animacije plastelina.

3) "DAUMENREISE", RADIONICA CRTANOPIKSILIRANE ANIMACIJE koju je vodila japanska animatorka i reditelj Maja Jonešo (Maya Yonesho). Radionica je trajala od 11 – 17. maja 2010. Kao rezultat nastao je kolektivni film »FLIPPING THROUGH BELGRADE« (»Flipnuti u Beogradu«), sa Beogradom u glavnoj ulozi, a koji se nadovezuje na seriju od 16 filmova Maje Jonešo rađenih u okviru njenog originalnog koncepta, a koji su realizovani po gradovima širom sveta (Tajvan, Norveška, Zagreb, Jerusalim, Kjoto, Poljska, Lisabon, Luka, Stresa i Krema u Italiji, Seul i SAD). Osim naših studenata, na radionici je učestvovalo i sedam studenata iz Grčke.



Maja Jonešo sa studentima

U okviru treće radionice, dva predavanja su održali profesori iz Grčke: PREDAVANJE O GRČKOJ ANIMACIJI uz projekciju filmova studenata Škole za grafičku umetnost Instituta za tehnološku edukaciju (TEI) iz Atine održala je dr Eleni Mouri, profesor filmske animacije, a PREDAVANJE O RASVETI I EFEKTIMA KAMEROM ZA ANIMIRANI FILM održao je dr Menelaos Meletzis, profesor fotografije i šef Odseka za tehnologiju i komunikaciju TEI iz Atine.



Autoportreti studenata u plastelinu



Boško Trbusić



Milenko Stevanović (diploma)



Milenko Stevanović

Tesla u karikaturi

Studenti i postdiplomci FPU na 7. međunarodnom bijenalu karikature *Zlatni osmeh/The Golden Smile 2010.*

Tema: *Pronalazaštvo / Inventions*

Muzej nauke i tehnike SANU, Đure Jakšića 2
Prateća izložba:
Nikola Tesla u karikaturi
Muzej Nikole Tesle, Krunska 51

Izložbe traju od 14. maja do 14. juna 2010. godine
Organizatori: ULUPUDS i Udruženje karikaturista Srbije FECO
Konceptija izložbe: prof. Jugoslav Vlahović
Kustos: Dijana Milašinović Marić

Sedma bijenalna međunarodna izložba karikatura *Zlatni osmeh* sa temom PRONALAZAŠTVO i pratećom izložbom portretnih karikatura NIKOLA TESLA, u adekvatnim prostorima: Galeriji muzeja nauke i tehnike SANU i Muzeju Nikola Tesla. Izložba koja je već u svetu poznata okupila je vrhunске karikaturiste iz pedesetak zemalja upoznavajući nas sa sopstvenom i stranom kulturom kroz humornu i duhovitu interpretaciju. Spojena je jedna opšta tema i interpretacija portretnih karikatura Nikole Tesle, jednog od najzanimljivijih svetskih pronalazača koji je unapredio razvoj čovečanstva i sveta. U trenutku kada je u svetu znatno poraslo interesovanje za ovog našeg velikana nauke ovo je originalni doprinos domaćih i inostranih umetnika karikature upoznavanju sa njim a što će izazvati interese najšire publike.

Na izložbi se prvi put javnosti prezentuje i izbor karikatura iz zbirke novinskih isečaka Nikole Tesle koje je on sam sakupljao, a koje su deo zbirke Muzeja Nikola Tesla u Beogradu.

Od preko šestotina pristiglih radova na konkurs žiri je odabrao oko 200 za izložbu i dvojezični (srpsko – engleski) katalog koji, budući da se prosleđuje učesnicima, stiže do svih krajeva sveta, što predstavlja svojevrsnu popularizaciju ne samo delatnosti umetnika karikaturista već i afirmaciju naše zemlje i upoznavanje sa njom putem humora koji jeste univerzalni jezik koji svi razumeju.



Mirko Trbusić



Jakša Vlahović



Mia Lužajić

дошађају

СТУДЕНТИ НА КРАТКОМ МЕТРУ

Na konferenciji za štampu u KCB



Kolektivni animirani film SVETLOSTI, koji je bio prikazan u glavnom programu Međunarodnog beogradskog festivala kratkog metra, marta 2010, izradila je sjajna generacija studenata Fakulteta primenjenih umetnosti u Beogradu. Njihova imena su Vuk Palibrk, Marica Kicušić, Milica Mrvić, Mina Šarenac, Vid Rajin, Tanja Lošić, Nemanja Stanković, Nenad Krstić, Manja Lekić i Marijana Oršolić. Neki od njih imali su prethodnog iskustva u animaciji, ali većina ne. Film je nastao u okviru zadatka na predmetu Ilustracija koji predaje prof. Rastko Ćirić na grafičkom odseku FPU, u kome studenti prave animirane knjižice, poznatije po engleskom nazivu »flip book«.

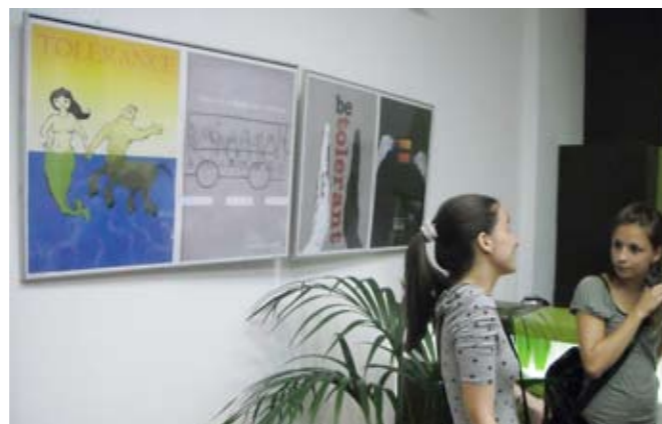
Ova generacija dobila je zanimljivu temu – svetlost – koja je bila posledica saradnje sa firmom »Buck«, koja je naš veliki proizvođač svetlećih tela. Od izabranih deset animiranih knjižica nastao je kolektivni film »Svetlosti«, praćen duhovitom zvučnom podlogom koju je pridodao njihov kolega Vasilije Bošnjaković. Posle premijere na ovom festivalu, ovaj film je aprila 2010. bio prikazan i na štandu Buck-a na Frankfurtskom Sajmu rasvete.

Kao posebnu vrlinu ovih knjižica, odnosno filma naglasio bih veliku različitost pristupa, ideja i likovnih rukopisa deset mladih grafičara i animatora. Animirana knjižica kao medij nametnula im je trajanje od najviše desetak sekundi i naterala ih da budu izuzetno sažeti i precizni u artikulisanju svojih umetničkih ideja koje su morale da se »stisnu« u dužinu trajanja prosečnog reklamnog spota.

U istom programu bio je prikazan i drugi kolektivni film pod naslovom TOLERANCIJA, u kome su učestvovala četiri studenta FPU: Nenad Krstić, Željka Džogaz, Vladimir Matić Kuriljov i Krunoslav Jović. Nastao je kao rezultat istoimenog međunarodnog konkursa koji je raspisao Moholji Nađi Institut za umetnost i dizajn iz Budimpešte.

ИЗЛОЖБА ПЛАКАТА У ГЕТЕ ИНСТИТУТУ

Izbor studentskih plakata sa konkursa TOLERANCIJA, o kojima je bilo reči u prethodnom broju časopisa Signum, bio je 10. juna 2010. izložen u galeriji Gete instituta u Beogradu.



Plakat: Filip Čakić



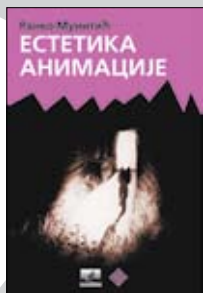
Доброслав Обрадовић, 2010.



1. Ранко Мунитић:
ДЕВЕТА УМЕТНОСТ, СТРИП
(друго издање) књига је о теорији стрипа: одликама и значењу медија, мајсторима и ремек-делима, карактерима, укратко: стриповској «алхемији». Аутор објашњава суштину градивне тајне овог медија. Помоћни уџбеник за предмет Илустрација. Издавачи: TK MONT IMAGE и ФПУ (2006) 224 стране. Цена 400,00 дин.



2. Боривој Довниковић Бордо:
ШКОЛА ЦРТАНОГ ФИЛМА
(четврто интегрално издање, прво у Србији) Данас већ класичан професионални приручник «класичне» анимације, ова књига чини тандем са следећом књигом из ове едиције и оне затварају теоријски и практични аспект анимације. »У овој књизи сабијено је тридесетогодишње искуство једног од најкомплетнијих стваралача модерног цртаног филма.« (из предговора Ранка Мунитића)
Уџбеник за предмет Анимација. Издавачи: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ и ФПУ (март 2007). 208 страна. Цена 800,00 динара.



3. Ранко Мунитић:
ЕСТЕТИКА АНИМАЦИЈЕ
с предговором класика анимираног филма Александра Алексејева (1901–1982). Шта је анимација? Који су њени градивни елементи? Које све врсте кинематографске анимације постоје? Какво је њено структурално биће? Како се анимација развијала? Шта је модерна анимација? Које су одлике дигиталне анимације? Ранко Мунитић нам открива суштину ове уметности. Уџбеник за предмет Анимација. Издавачи: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ и ФПУ (2007). 392 стране. (РАСПРОДАТО)

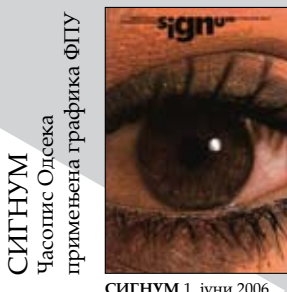
4. Милош Ђирић:
ГРАФИЧКИ ЗНАК И СИМБОЛ
(друго издање)
Постхумно издате белешке са предавања проф. Милоша Ђирића, оснивача одсека Графички дизајн ФПУ у Београду. Ова књига пружа основне податке о визуелним знаковима и симболима, почевши од терминологије, преко кратког историјата знакова до савременог доба и ликовно–професионалних критичких коментара који читаоца упућују на начин симболичког размишљања и гледања на знакове и симболе који нас окружују.
Уџбеник за предмет Графичке комуникације. Издавачи: TK MONT IMAGE и ФПУ. (јуни 2007) 112 страна. Цена 200,00 динара.



5. ЗБОРНИК О ЕКСЛИБРИСУ
приредио Растко Ђирић
У овој књизи сабрани су сви важнији текстови издати код нас о овој дисциплини мале графике којом се обележава власништво над књигама. То су чланци из Ekslibris letopisa, часописа Екслибрис друштва Београд, историјски текстови, као и они из књига и штампе. Ова књига заокружује читаву ову област код нас.
Издавачи: ФПУ, Екслибрис друштво Београд и »Котур и остали« (октобар 2007). 368 страна. Цена 500,00 динара.



6. Милош Ђирић:
ХЕРАЛДИКА ГРБ: ИЛУСТРОВАНИ ОСНОВНИ ПОЈМОВИ
(треће издање)
Књига представља илустровани хералдички »речник«, као увод у основне појмове ове специфичне области графике.
Издавачи: TK MONT IMAGE и ФПУ. (јуни 2008) 150 страна. Цена 250,00 динара.



СИГНУМ 1, јуни 2006.



СИГНУМ 2, јуни 2007.



СИГНУМ 3, јуни 2008.

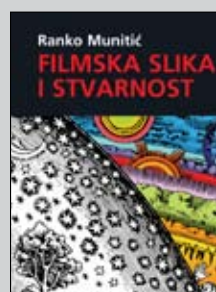
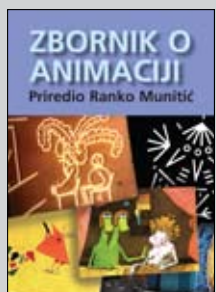


СИГНУМ 4, јуни 2008.

7. БИБЛИО-ФИЛСКА ИЗДАЊА НА ФПУ (1964–2010)
Приредио проф. Југослав Влаховић
Издавач ФПУ. (октобар 2010) 208 страна, колор. Цена 900,00 динара.



Ранко Мунитић: ЗБОРНИК О АНИМАЦИЈИ
Шта је све објављено о кинематографској анимацији у Србији, у избору Ранка Мунитића – од текста Милоша Црњанског о Микију Маусу из 1930. преко важних есеја о Загребачкој школи цртаног филма и историји београдске и светске анимације до нових текстова о компјутерској анимацији.
Издавач: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ, Загребачка 9 (2009). 242 стране. Цена 550,00 динара (напомена: студенти Универзитета уметности имају попуст 20%)



Ранко Мунитић: ФИЛМСКА СЛИКА И СТВАРНОСТ
Која је суштинска разлика између такозване филмске слике стварности и стварности која нас окружује – јесте основна тема студије Ранка Мунитића, коју у другом делу књиге проширује још десет есеја важних аутора на исту тему, од 1896. до 2006. године.
Издавач: ФИЛМСКИ ЦЕНТАР СРБИЈЕ, Загребачка 9 (2009). 132 стране. Цена 450,00 динара (напомена: студенти Универзитета уметности имају попуст 20%)

»СВЕТЛОСТ« 1-10
Комплет анимираних књижица на тему »Светлост«. Радови студената илустрације: Вук Палибрк, Марица Кицушић, Милица Мрвић, Мина Шаренац, Вид Рајин, Тања Лошић, Немања Станковић, Ненад Крстић, Мања Лекић и Маријана Оршолић.

