

UNIVERZITET U NIŠU

FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU

ISSN 2406-3134 (Print)  
ISSN 2406-3150 (Online)

Art



FACT

UMETNIČKO-NAUČNO-STRUČNI ČASOPIS FAKULTETA UMETNOSTI U NIŠU

Vol 3 1

20  
17



UNIVERZITET U NIŠU  
FAKULTET UMETNOSTI  
U NIŠU





 UNIVERZITET U NIŠU  
FAKULTET UMETNOSTI  
UNIŠU

UDK: 7:001  
ISSN 2406-3134  
e - ISSN 2406-3150

# ARTEFACT

Umetničko-naučno-stručni časopis

**BROJ 01 / GODINA III / 2017**

Artistic Scientific Journal

**N° 01 / YEAR III / 2017**

Niš, 2017.

# ARTEFACT

Umetničko-naučno-stručni časopis /  
Artistic Scientific Journal

Niš, 2017.

**Izdavač:**

Univerzitet u Nišu  
Fakultet umetnosti u Nišu  
Republika Srbija

**Publisher:**

University of Niš  
Faculty of Arts in Niš  
Republic of Serbia

**Za izdavača:**

Prof. dr Suzana Kostić, dekan

**For the publisher:**

Prof. dr Suzana Kostić, dean

**Glavni i odgovorni urednici:**

Prof. dr Miomira M. Đurđanović  
Prof. dr Jelena Cvetković Crvenica

**Editors-in-Chief:**

Prof. dr Miomira M. Đurđanović  
Prof. dr Jelena Cvetković Crvenica

**Članovi Uređivačkog odbora iz Srbije:**

Prof. dr Sonja Marinković  
Prof. dr Ivana Drobni  
Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik  
Prof. dr Sanja Filipović  
Prof. dr Dragan Čalović  
Prof. dr Dragan Žunić  
Prof. dr Srđan Marković  
Prof. dr Danijela Stojanović  
Prof. dr Nataša Nagorni Petrov  
Doc. dr Tijana Borić  
Mr Marko Milenković

**Editorial Board Members:**

Prof. dr Sonja Marinković  
Prof. dr Ivana Drobni  
Prof. dr Ira Prodanov Krajišnik  
Prof. dr Sanja Filipović  
Prof. dr Dragan Čalović  
Prof. dr Dragan Žunić  
Prof. dr Srđan Marković  
Prof. dr Danijela Stojanović  
Prof. dr Nataša Nagorni Petrov  
Doc. dr Tijana Borić  
Mr Marko Milenković

**Članovi Uređivačkog odbora iz inostranstva:**

Prof. dr Dimitrije Bužarovski (Republika Makedonija)  
Prof. dr Senad Kazić (Federacija BiH)  
Doc. dr Sabina Vidulin (Republika Hrvatska)  
Prof. mr Antoaneta Radočaj Jerković (Republika Hrvatska)  
Prof. dr Sanda Dodik (Republika Srpska)  
Prof. dr Vedrana Marković (Republika Crna Gora)  
Dr Ana Hofman (Republika Slovenija)  
Prof. dr Svetoslav A. Kosev (Republika Bugarska)  
Prof. dr Tatjana Ristić (Norveška)  
Prof. dr Dimitar Ninov (SAD)  
Prof. dr Denis Collins (Australija)

**Editorial Board Members (international):**

Dimitrije Bužarovski, Ph.D. (Republic of Macedonia)  
Senad Kazić, Ph.D. (Federation of B&H)  
Sabina Vidulin, Ph.D. (Republic of Croatia)  
Antoaneta Radočaj Jerković, MA (Republic of Croatia)  
Sanda Dodik, Ph.D. (the Republic of Srpska)  
Vedrana Marković, Ph.D. (Republic of Montenegro)  
Ana Hofman, Ph.D. (Republic of Slovenia)  
Svetoslav A. Kosev, Ph.D. (Republic of Bulgaria)  
Tatjana Ristić, Ph.D. (Norway)  
Dimitar Ninov, Ph.D. (USA)  
Denis Collins, Ph.D. (Australia)

**Lektura i korektura:**

Aleksandra Gojković (za srpski jezik)  
Ivana Đelić (za engleski jezik)

**Proofreading and translation:**

Aleksandra Gojković (Serbian)  
Ivana Đelić (English)

**UDK klasifikacija radova:**

Vesna Gagić

**UDC Classification of articles:**

Vesna Gagić

**Prelom i tehnička priprema:**

Ninoslava Girić

**Layout and technical assistance:**

Ninoslava Girić

**Grafički dizajn naslovne strane:**

Sanja Dević

**Front page graphic design:**

Sanja Dević

**Štamparija:**

Atlantis d.o.o. Niš

**Print:**

Atlantis d.o.o. Niš

**Tiraž:**

40

**Circulation:**

40

Časopis izlazi jednom godišnje

The Journal is published once a year

ISSN (štampano izdanje) 2406-3134  
ISSN (Elektronsko izdanje) 2406-3150

ISSN (Printed) 2406-3134  
ISSN (Online) 2406-3150

**Kontakt adresa:**

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu  
Kneginje Ljubice 10, Niš 18000, Srbija,  
tel. + 381 18522396,  
artefact@artf.ni.ac.rs, www.artf.ni.ac.rs

**Contact address:**

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti u Nišu  
Kneginje Ljubice 10, Niš 18000, Srbija,  
tel. + 381 18522396,  
artefact@artf.ni.ac.rs, www.artf.ni.ac.rs



# Sadržaj

## ČLANCI

### ORIGINALNI NAUČNI ČLANAK

REKONSTRUKCIJA PIONIRSKЕ DELATNOSTI LADISLAVA PALFIJA  
U RAZVOJU MAKEDONSKOG PIJANIZMA

**Trena Jordanoska** ..... 1–19

НИШКЕ МУЗИЧКЕ СВЕЧАНОСТИ И АВАНГАРДНА МУЗИКА: СТУДИЈЕ  
СЛУЧАЈА – КОНЦЕРТ ЕЛЕКТРОНСКОГ СТУДИЈА III ПРОГРАМА  
РАДИО БЕОГРАДА И „ВЕЧЕ ЦОНА КЕЈЦА“

**Соња С. Цветковић** ..... 21–29

### PREGLEDNI ČLANAK

PRILOG PROUČAVANJU PRESTOLONASLEDNIKOVOG DVORCA U BEOGRADU

**Tijana S. Borić** ..... 31–43

### STRUČNI ČLANAK

BROJALICE U FUNKCIJI RAZVOJA RITMIČКИH I GOVORNIH SPOSOBNOSTI  
DECE PREDŠKOLSKOG I RANOG ŠKOLSKOG UZRASTA

**Ozrenka Bjelobrک Babić** ..... 45–54

### PRIKAZ

ГОДИШЊИЦЕ СРПСКИХ ВЕЛИКАНА УМЕТНОСТИ

**Весна Гагић** ..... 55–58

### ОРОЗИВ

ОРОЗИВ: SELMAN SELMANAGIĆ I NASLIJEĐE BAUHAUSA: KONCEPT  
'ARHITEKTURE IZVAN ČETIRI ZIDA' (2016, Vol. 2, No. 1, str. 31–42)

**Uredništvo** ..... 59–60



# Contents

## ARTICLES

### ORIGINAL SCIENTIFIC PAPER

RECONSTRUCTION OF LADISLAV PALFI'S PIONEERING WORK  
IN THE DEVELOPMENT OF PIANISM IN MACEDONIA

**Trena Jordanoska** ..... 1–19

NIŠ MUSIC FESTIVAL AND AVANT-GARDE MUSIC: CASE STUDIES CONCERT OF  
THE RADIO BELGRADE ELECTRONIC STUDIO AND „JOHN CAGE'S EVENING“

**Sonja S. Cvetković** ..... 21–29

### REVIEW PAPER

CONTRIBUTION TO RESEARCH ON CROWN PRINCE  
MIHAILO'S PALACE IN BELGRADE

**Tijana S. Borić** ..... 31–43

### PROFESSIONAL PAPER

RHYMES IN THE DEVELOPMENT OF RHYTHMIC AND  
SPEAKING SKILLS OF PRESCHOOL AND EARLY SCHOOL AGE

**Ozrenka Bjelobrck Babić** ..... 45–54

### REVIEW

ANNIVERSARIES OF SERBIAN GIANTS IN ART

**Vesna Gagić** ..... 55–58

### RETRACTED

RETRACTED: SELMAN SELMANAGIĆ AND LEGACY OF BAUHAUS: THE CONCEPT  
OF 'ARCHITECTURE BEYOND FOUR WALLS' (2016, Vol. 2, No. 1, pp 31–42)

**Editorial Board** ..... 59–60



Časopis **Artefact** je umetničko-naučno-stručni časopis Fakulteta umetnosti Univerziteta u Nišu koji objavljuje naučne i stručne radove iz oblasti muzičke, likovne, primenjene i dramske umetnosti, filozofije, psihologije, sociologije, estetike, teorije i istorije umetnosti i antropologije, kao i pedagoška i psihološka istraživanja u umetnosti i prikaze monografskih publikacija. Kao što umetnički artefakti, metaforički rečeno, oblikuju istoriju i portretišu prošlost, tako je i ovaj časopis namenjen naučnicima, umetnicima i prosvetiteljima i njihovoj razmeni znanja, iskustava i informacija kroz medij pisane reči.

Časopis **Artefact** zamišljen je kao oblik komunikacije koji autorima omogućava da svojim studijama ožive pažljivo planirana, osmišljena, metodološki i konceptijski zasnovana istraživanja, a sama ideja časopisa jeste da se oslanjanjem na nauku prikažu i pokažu svi složeni i raznovrsni oblici umetnosti unutar različitih društava i raznovrsnih istorijskih trenutaka. Otuda i potreba za ovim časopisom, koji ima za cilj da najširoj mogućoj publici prenese važna nova saznanja iz čitavog spektra relevantnih naučnih perspektiva, objavljujući rezultate naučnih istraživanja i empirijskih iskustava referentnih autora.

Naš cilj jeste da budemo interdisciplinarni, podstičući dijalog sa naučnicima koji delaju u okvirima umetničkog, performativnog ili humanističkog domena, istovremeno pružajući istraživačima iz različitih naučnih tradicija koje su se primenjivale na umetnost priliku da uče jedni od drugih. Ukratko, cilj nam je da objavimo istraživanja iz svih onih naučnih perspektiva i disciplina koje mogu doprineti boljem razumevanju umetnosti.

Aktuelno uredništvo časopisa **Artefact** učinilo je veliki pomak i napredak od poslednjeg objavljenog izdanja. Najpre je časopis **Artefact** 1. juna 2016. godine započeo sa primenom onlajn sistema e-Ur: Elektronsko uređivanje (<http://ceon.rs/index.php/sr/>), koji je razvio Centar za evaluaciju u obrazovanju i nauci (CEON). U skladu s tim, način dostavljanja radova (članaka i recenzija) je promenjen, odnosno sve potrebno se dostavlja preko sistema e-Ur.

Strogi zahtevi koje jedan časopis treba da ispuni kako bi održao i unapredio status naučnog časopisa od nacionalnog značaja, a koje postavlja važeći *Akt o uređivanju naučnih časopisa*, donet od strane *Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije*, nalaze se i pred **Artefact**-om. Uspostavljen je važan osnov za kategorizaciju naučnih časopisa – stepen usaglašenosti sa uslovima koje postavlja *Akt o uređivanju naučnih časopisa*.

Od 1. juna 2016. godine **Artefact** primenjuje i novi servis za onlajn uređivanje časopisa pod nazivom ASEESTANT (<http://aseestant.ceon.rs/index.php/artefact/login>), koji je razvio

Centar za evaluaciju u obrazovanju i nauci (CEON). ASEESTANT je deo međunarodnog sistema SEESAME, namenjenog domaćim časopisima i časopisima zemalja Jugoistočne Evrope. Zasnovan je na iskustvima CEON-a i domaćih časopisa koji su uključeni u program e-Ur od 2011. godine. Novi sistem predstavlja bitno unapređenje, posebno u funkcijama namenjenim osiguranju kvaliteta članaka. Pored funkcija koje su razvijene, proverene i usavršene u okviru e-Ur-a, ASEESTANT obuhvata i sledeće novorazvijene funkcije:

- podržava onlajn prijavljivanje, recenziranje, pripremu za štampu i publikovanje radova,
- obezbeđuje opremu DOI oznakom (CrossRef) i prevenciju plagijarizma (CrossCheck/iThenticate),
- poluautomatsko formatiranje referenci, proveru tačnosti i kompletiranje referenci u skladu sa odabranim stilom citata (RefFormatter),
- dodelu ključnih reči ekstrakcijom iz rečnika/tezaurusa po izboru urednika (KwASS) i
- automatsku proveru saglasnosti citata u tekstu rada i citata u popisu referenci (CiteMatcher).

Časopis **Artefact** je od 13. jula 2017. indeksiran i dostupan u direktoriju časopisa otvorenog pristupa DOAJ (Directory of Open Access Journals – onlajn direktorij koji indeksira i obezbeđuje pristup kvalitetnim i recenziranim naučnim časopisima otvorenog pristupa <https://doaj.org/toc/2406-3150>). Time je korisnicima, uz internet konekciju i veb-pregledač, omogućen besplatan pristup sadržaju časopisa bez ograničenja i/ili registracije. Autori koji objavljuju u časopisu **Artefact** zadržavaju potpunu zaštitu autorskih prava na sve svoje materijale, a časopis ne predviđa naknadu za autore.

Uredništvo časopisa **Artefact** upućuje zahvalnost rukovodstvu Fakulteta umetnosti u Nišu i kolegama koji su svojim zalaganjem, angažovanjem i pruženom pomoći doprineli napretku novopokrenutog časopisa **Artefact**. Veliku podršku u dostizanju kriterijuma za podizanje kvaliteta uređivačkog rada i u stvaranju prepoznatljivosti časopisa **Artefact**, pružili su nam saradnici kojima upućujemo posebnu zahvalnost:

Nikola Stanić, CEON – Centar za evaluaciju u obrazovanju i nauci (Srpski citatni indeks),  
Mr Nebojša Gaćeša, glavni urednik časopisa *Vojnotehnički glasnik* Ministarstva odbrane Republike Srbije: Univerzitet odbrane u Beogradu i Medija centar Odbrana,  
Aleksandra Gojković, lektor za srpski jezik,  
Ivana Đelić, prevodilac za engleski jezik,  
Ninoslava Girić, stručni saradnik za izdavaštvo Fakulteta umetnosti u Nišu i  
Vesna Gagić, šef Biblioteke Fakulteta umetnosti u Nišu.

Uredništvo se, takođe, zahvaljuje kolegama, autorima pristiglih radova na ukazanom poverenju časopisu **Artefact**, prethodnim urednicima, angažovanim recenzentima i članovima Uređivačkog odbora, čije angažovanje i posvećenost obavezuju sadašnje i buduće članove uredništva časopisa **Artefact** da idu u pravcu daljeg unapređenja časopisa i povećanja njegovog kvaliteta i uticajnosti kako u srpskoj, tako i u međunarodnoj akademskoj zajednici.

**Uredništvo**

Journal **Artefact** is an artistic-scientific-professional journal of the Faculty of Arts of the University of Niš which publishes scientific and professional papers in the fields of the arts (music arts, visual arts, applied arts and dramatic arts), philosophy of art, art psychology, sociology of art, aesthetics, theory and history of art, anthropology, pedagogical and psychological research in the arts, as well as monographic publications reviews. As artifacts, metaphorically speaking, shape history and portray the past, so is this journal intended for scientists, artists and enlighteners and their exchange of knowledge, experience and information through medium of written words.

**Artefact** journal is conceived as a form of communication that allows authors to revive by their studies carefully planned, designed, methodologically and conceptually based research, and the very idea of the journal is to, relying on science, present and display all complex and diverse forms of art within different societies and various historical moments. Hence the need for this journal, which aims to enable researchers to convey important new findings from the entire spectrum of relevant scientific perspectives to the widest possible audience through unpublished results of scientific research and empirical experience.

Our goal is to be interdisciplinary by encouraging dialogue with scientists working within the framework of an artistic, performative or humanistic domain, at the same time providing researchers- from different scientific traditions applied to art- the opportunity to learn from each other. In short, our goal is to publish research from all those perspectives and disciplines that can illuminate understanding of art by scientific approach.

The current Editorial Board of **Artefact** journal has made great progress and improvement since the last published edition. First of all, since June 1st, 2016, **Artefact** journal has started using the online e-Ur: Electronic editing system (<http://ceon.rs/index.php/sr/>) developed by the Center for Evaluation in Education and Science (CEON/CEES). Accordingly, the method of submission of papers (articles and reviews) has been changed, i.e. everything needed should be submitted via the e-Ur system.

The strict requirements laid down in the current *Act on editing of scientific journals*, which a journal should fulfill in order to maintain and improve the status of a scientific journal of national importance, adopted by the *Ministry of Education, Science and Technological Development of the Republic of Serbia*, are in front of **Artefact**. This established an important basis for the categorization of scientific journals - the degree of compliance with the conditions set out in the *Act on editing of scientific journals*.

From 01. 06. 2016. **Artefact** has also been applying a new online editing service called ASEESTANT (<http://aseestant.ceon.rs/index.php/artefact/login>), developed by the Center for Evaluation in Education and Science (CEON/CEES). ASEESTANT is a part of the international system SEESAME, intended to domestic journals and journals of the Southeast Europe countries. It is based on the experiences of (CEON/CEES) and domestic journals that have been included in e-Ur program since 2011. The new system represents a significant improvement, especially in the functions intended to ensure the quality of articles. In addition to functionalities, which have been developed, checked and improved within e-Ur, ASEESTANT includes also the following newly developed functionalities:

- Supports online registration, reviewing, prepress and publication of papers,
- Provides equipment with DOI sign (CrossRef) and Prevention of Plagiarism (CrossCheck/iThenticate),
- semi-automatic formatting of references, accuracy checking and completion of references in accordance with the chosen citation style (RefFormatter),
- assigning key words by extracting from the dictionary/thesaurus on editor's choice (KwASS) and
- accordance automatic checking of citations in the paper text and citations in the reference list (CiteMatcher),

The **Artefact** journal of July 13th, 2017 is indexed and available in the open access journal directory DOAJ (Directory of Open Access Journals-an online directory that indexes and provides access to quality and reviewed scientific open-access journals <https://doaj.org/toc/2406-3150>). This allows users with an Internet connection and a web browser to have free access to the contents of the journal without restrictions and/or registration. Authors who publish in **Artefact** journal retain full copyright protection for all their materials, and the journal does not provide for authors, compensation.

Editorial Board of **Artefact** journal is grateful to the management of the Faculty of Arts in Niš and colleagues who, with their commitment, engagement and assistance, contributed to the progress of the newly initiated journal **Artefact**. We are particularly grateful to the following collaborators for the great support they have provided us with, in reaching the criteria for improving the quality of editorial work and the recognizability of the journal **Artefact**:

Nikola Stanić, CEON/CEES – Centre for Evaluation in Education and Science (Serbian citation index),

Nebojša Gačeša, MSc, Editor-in-chief of the *Military Technical Bulletin* of the Ministry of Defense of the Republic of Serbia: The University of Defense in Belgrade and Media Center Defense

Aleksandra Gojković, Serbian proofreader,

Ivana Djelić, English translation,

Ninoslava Girić, Associate for publishing of the Faculty of Arts in Niš

Vesna Gagić, Head of the Faculty of Arts in Niš Library

The Editorial Board also thanks all the authors of the submitted papers for having confidence in **Artefact** journal, the previous editors, the engaged reviewers and the editorial board members, whose work obliges present and future of the editorial board members of **Artefact** journal to further improve the journal and increase the journal quality and influence in Serbian, as well as the international academic community.

**Editorial Board**







# REKONSTRUKCIJA PIONIRSKE DELATNOSTI LADISLAVA PALFIJA U RAZVOJU MAKEDONSKOG PIJANIZMA

**Trena Jordanoska\***

*Univerzitet Sv. Kiril i Metodij, Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju, Republika Makedonija*

## Sažetak

Ladislav Palfi (1924–2008) važi za jednu od najmarkantnijih figura u razvoju makedonske pijanističke umetnosti i pedagogije, posebno u periodu posle Drugog svetskog rata. Rekonstrukcija pijanističke delatnosti Ladislava Palfija je urađena kroz analizu digitalnih baza sa prikupljenim dostupnim artefaktima o njegovim studijskim i koncertnim repertoarima. U radu je prikazana struktura glavnog i dva izvedena kataloga artefakata, i saopšteni su rezultati statističke analize podataka, koji su na kraju sintetizovani u glavne punktove delovanja Ladislava Palfija u posleratnom razvoju makedonske muzičke kulture.

**ključne reči:** Ladislav Palfi, databaza, artefakti, pijanizam, makedonska muzička kultura

## Uvod ili zašto Palfi nije istraživani

Pijanizam kao tema muzikoloških radova u Makedoniji je posebno aktuelizovan u prvim decenijama XXI veka sakupljanjem i katalogizacijom podataka o pijanistima solistima, umetničkim saradnicima, pedagogima i metodičarima nastave klavira (Islam, 2002a; 2002b; 2003; 2004; 2011; 2015; Jordanoska, 2007; 2008; Leshkova-Zelenkovska, 2005; 5, 22, 67, 87. i 111. emisija Internet studentskog radija IRAM/BuzAr, 2016, realizovane u 2003, 2004, 2006, 2008. i 2012). Zapravo, prvi rad većih razmera posvećen kompoziciono-tehničkim i stilskim obeležjima muzike pisane za klavir izradila je Sanja Shojlevska u obliku magistarskog rada na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju 1990. godine, nakon čega je sledio magistarski rad Aide Islam (2002a) o interpretacijskim aspektima snimljene muzike za klavir makedonskih autora. U prethodnim decenijama nalazimo samo fragmentarne osvrte na ovu problematiku kod više autora (Karakash, 1970; Ortakov, 1982), kao i u novinskim kritikama i člancima.

Interesovanje za makedonski pijanizam poslednjih godina odgovara novonastaloj klimi u makedonskoj muzikologiji u kojoj, zahvaljujući dovoljnoj vremenskoj distanci, makedonska muzikologija može objektivnije da ocenjuje muzičku kulturu i istoriju. Ovo

---

\* trenajordanoska@t.mk

se prvenstveno odnosi na metodologiju naučnih radova u kojima je objektivnost prema muzičkoj prošlosti postavljena kao osnovni kriterijum. S druge strane, makedonska muzička kultura je u proteklih 70 godina, kroz uspehe čitavog niza reproduktivnih umetnika na svetskim koncertnim i operskim scenama, izborila eminentno mesto u svetskoj muzičkoj kulturi, te izgradila realni dignitet u kojem nema potrebe za gradnjom lažnih mitova da bi se potvrđivalo i jačalo samopouzdanje. Uzmimo za primer Simona Trpčeskog, pijanistu koji nastupa sa najeminentnijim orkestrima i dirigentima na najpoznatijim koncertnim scenama širom sveta (videti Islam, 2011, str. 214–247; Wigmore & Bužarovski, 2014).

Makedonski muzički umetnici sve donedavno nisu bili centralna tema makedonskih muzikoloških radova. Obrađivani su uglavnom makedonski kompozitori, i to iz razumljivih razloga: smatralo se da je stvaralaštvo glavni identifikator makedonske muzičke kulture, i, sa druge strane, analiza kompozitorskih radova ima na raspolaganju fizičke artefakte, partituru, audio i video snimke na različitim nosačima. Kao ilustracija ove tvrdnje može poslužiti 12. knjiga *Muzika na tlu Makedonije* u okviru makroprojekta MANU, *Istorija kulture Makedonije* (Stardelov et al., 2004), u kojoj susrećemo veći broj portreta makedonskih kompozitora, dok su izvođači predstavljeni samo u zbirnim tekstovima. Vremenom su se pozicije promenile: dok se makedonska muzička kultura do devedesetih uglavnom prepoznavala preko kompozitora, danas su izvođači njen brend. Pomenuti pijanista Trpčeski je samo jedan primer afirmacije makedonske muzičke kulture izvan njenih geografskih granica, koje današnje makedonsko muzičko stvaralaštvo mnogo ređe transcendirira.

Prvi prepoznatljivi individualni uspesi u makedonskoj muzičkoj kulturi javljaju se na vokalnoj, odnosno opernoj sceni, krajem četrdesetih godina prošlog veka. Stoga su i prvi radovi o pojedinim izvođačima makedonske reproduktivne umetnosti posvećeni pevačima pionirske generacije koja je uvela zapadnoevropsku pevačku vokalnu praksu i tradiciju (Anastasova Chadikovska, 2003; Apostolova, 2002; 2004; Pavlovska-Shulajkovska, 2006; 2009). Makedonski pijanizam se afirmiše jednu deceniju kasnije. Prve makedonske pijaniste, kao i prve klavirske pedagoge nalazimo u prvim obrazovnim muzičkim institucijama, u Makedonskoj operi i ansamblima Makedonskog radija. Većina klavirskih pedagoga u ovom početnom periodu profesionalne pijanističke umetnosti u Makedoniji rade kao korepetitori na koncertnim podijumima i u Makedonskoj operi, a redovno nastupaju i u emisijama uživo na programima Radio Skoplja. Među njima se izdvaja Ladislav Palfi koji do danas predstavlja sinonim za početak makedonskog pijanizma.

Beleženje koncertnih nastupa na nosačima zvuka, kao što je već pomenuto, spada u praksu novijeg vremena, te u makedonskoj muzičkoj kulturi počinje da se široko primenjuje tek u drugoj polovini šezdesetih godina prošlog veka, kroz aktivnosti Makedonskog radija i, kasnije, Makedonske radio-televizije. Shodno tome, odsustvo zapisa, posebno za koncertne aktivnosti pedesetih godina prošlog veka, jeste poseban teorijski problem kod realne rekonstrukcije događaja. Iako su oni delimično dokumentovani kroz članke i kritike u štampi, razumljivo je da bi trebalo, zbog objektivnosti teorijske ocene, da budu uvek prihvatani sa određenim nivoom rezerve. Zbog svega ovoga, realna rekonstrukcija karijere i života muzičkih umetnika, u ovom slučaju Ladislava Palfija, pravi je izazov za savremene muzikološke radove.

Intenzivnim delovanjem Instituta za istraživanje i arhiviranje muzike (IRAM), sada BuzAr, u protekloj deceniji i po, pojavilo se više radova posvećenih istaknutim makedonskim

muzičkim umetnicima. U ovim mini-portretima (na primer, portreti u elektronskom izdanju radova 14. IRAM-ove konferencije, 2007) razvijen je metodološki pristup koji posmatra izvođača kao kompleksan fenomen i rezultantu više faktora: individualna konstitucija – psihička (emocionalna, intelektualna, memorijska, voljna) i fizička (anatomija, motorika, kondicija); zatim, neposredno okruženje (porodica, nastavnici, drugovi), i na kraju spoljno okruženje (socijalno, ekonomsko, političko, kulturno i tehnološko-informacijsko). Stoga razrešenje ovog kompleksnog fenomena zahteva jednak tretman svih ovih aspekata. Ali ovakav pristup je nedavno stvorio nove kontroverze koje se odnose na etiku teorijskih disciplina, odnosno pitanje o pravu naučnika da ulazi u intimu istraživanih osoba (Buzarovski, 2006). Dakle, objektivno se može postaviti pitanje u kojoj meri muzikolog ima moralno pravo da obrađuje događaje iz privatnog života koji bi mogli da utiču na izvođačke rezultate, odnosno koliko ima prava da ih nakon toga javno prikazuje i komentariše.

Naša konstatacija o pionirskoj ulozi Ladislava Palfija u kreiranju makedonskog profesionalnog pijanizma uputila nas je na sledeći korak u određivanju teorijskog okvira ovog rada – uvid u postojeću literaturu. Početni pregled nam je govorio da spisak ličnosti zaslužnih za postavljanje prvih koraka profesionalnog pijanizma u Makedoniji ne bi bio potpun bez imena Ladislava Palfija. Ladislav Palfi je još u toku života bio smatran za „živu legendu makedonske muzičke kulture“ (Shperovikj-Ribarski, 1994), stručna publika je bila jednoglasna da je reč o „fascinantno talentovanom pijanisti“ (Anastasova Chadikovska, 1997, str. 14; cf. Islam, 2011, str. 21–23) i „izvanrednom koncertantu koji vlada scenom, a ne ona njime“ (izjava Lepše Piperkovske, citirano u Jordanoska, 2008, str. 92), a istraživači su ga redovno svrstavali među „doajene makedonske interpretatorske umetnosti sa izuzetno velikim doprinosom na polju koncertne, kamerne i studijske izvođačke umetnosti“ (Islam, 2002a, str. 55), i videli u njemu pijanistu koji je „bitno uticao na formiranje stilistike makedonskih koncertnih podijuma i od koga su učili budući pijanisti, ali i svi ostali sa kojima je radio, odnosno surađivao“ (Buzarovski, 2009).

Ladislav Palfi pored toga što u pamćenju šire muzičke javnosti u Makedoniji živi kao veličina i nenadmašivi vrh u pijanizmu, zapamćen je i zbog neuobičajenog životnog stila za podneblje u koje dolazi da profesionalno deluje. Bio je sakriven iza neobičnog, skoro fantastičnog, a aura oko njegove nesvakidašnjosti prešla je u legendu.

Uprkos ovim konstatacijama, u muzikološkoj literaturi njemu je posvećen veoma mali prostor, odnosno njegova delatnost nije istraživana. O Ladislavu Palfiju postoji književno delo (roman), *Evgenij Ladislav Palfi (ne)zaboravljeni genij*, posvećeno njegovom životu i radu, koje je napisao dr Vladan Velkov (elektronsko izdanje, 2008; i knjižno, 2009), neuropsihijatar koji ga je pet godina pratio i lečio. Ova knjiga je nedvosmisleno od velike vrednosti za rasvetljavanje ličnosti i rekonstrukciju (dela) biografskih podataka,<sup>1</sup> međutim ona isključuje analizu i valorizaciju njegove pijanističke delatnosti.

---

<sup>1</sup> Ladislav Palfi je rođen 8. novembra 1924. u Subotici. Autorki ovog teksta je izjavio da mu se majka zvala Jolanta i da je bila Poljakinja i Jevrejka, a otac, Eugen, i da je bio mađarski Jevrej. Njegov otac je govorio mađarski jezik, a sam Palfi je izjavio da on ne vlada dovoljno dobro ovim jezikom. Palfi je do kraja života govorio i pisao samo na srpskohrvatskom jeziku. Palfi je još kao dete počeo sa klavirskim nastupima, posedovao je apsolutni sluh, stekao je veštinu za čitanje a vista, te je sa deset godina počeo da pohađa Muzičku akademiju u Zagrebu i imao svoj prvi nastup sa orkestrom. Drugi svetski rat ga je zatekao u Budimpešti, a nakon rata se vratio u Suboticu gde je počeo da radi u Muzičkoj školi i gde je sreo svoju buduću suprugu Mariju Balaš. Određeni period je radio i kao korepetitor u Operi u Sarajevu. Od 1947. je

Nedostatak zasebnog rada o njegovoj pijanističkoj delatnosti bio je za nas direktan podsticaj za istraživanje i izradu ovog rada. Prethodne napomene su odredile naše pretpostavke o glavnim punktovima koji imaju formativnu ulogu u karijeri Ladislava Palfija sa jedne strane, i, sa druge, pozicioniraju njegovo mesto i ulogu u makedonskoj muzičkoj kulturi. Naša prethodna saznanja su nas navela da analiza pijanističke delatnosti Ladislava Palfija, baš zbog naglašenog metodološkog pristupa i objektivnosti u rekonstrukciji istorijskih događaja makedonske muzičke kulture, treba da bude urađena kroz njegovu pionirsku ulogu u kreiranju makedonskog profesionalnog pijanizma. Ovako definisana tema sadrži dve komponente: pijanista Ladislav Palfi i njegovo specifično mesto u razvoju makedonskog profesionalnog pijanizma (akcenat je na mestu i ulozi u profesionalnom pijanizmu, a ne na izradi monografije o životu i delatnosti). Druga pretpostavka, Palfi kao pionir-osnivač pijanizma u Makedoniji, razmotrena je kroz repertoar njegove studijske i koncertne delatnosti.

## Kako su katalogizovani artefakti o Palfiju

Rekonstrukciju pijanističke delatnosti ovog umetnika smo izradili u skladu sa pomenu-tom IRAM/BuzAr metodologijom za rekonstrukciju života i rada muzičkih umetnika, koja se oslanja na korišćenje digitalne tehnologije u obradi legata istaknutih makedonskih muzičkih umetnika. U ovom smislu, rad ima kvantitativni pristup, odnosno zasniva se na kvantitativnoj analizi digitalne baze ispitivanih parametara fenomena (Buzarovski, 2002a; 2002b; Cook and Clarke, 2004). S obzirom na raznovrsnost podataka i artefakata,

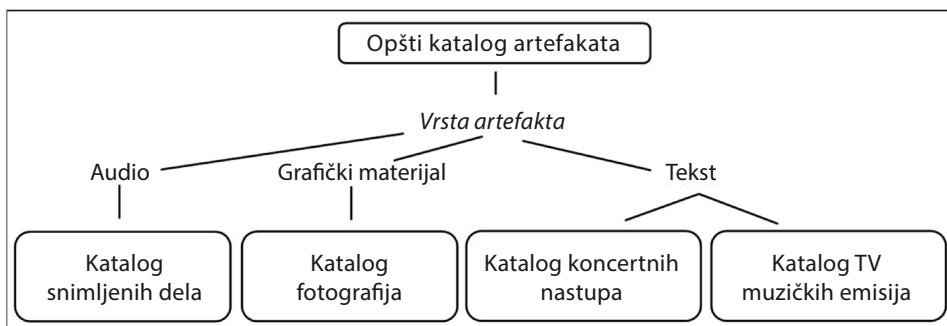
---

počelo njegovo delovanje u muzičkim institucijama i medijima u Makedoniji, a Skoplje je postalo njegov stalni dom. Posedovao je eruditsko znanje, vladao je i drugim instrumentima, a u slobodnom vremenu je komponovao muziku, svirao džez, vozio motor, meditirao, bio je opsednut brojevima i radio-tehnološkim uređajima, a bio je i štimer. Tokom osamdesetih godina je određeni period živeo i u Ankari gde je radio kao korepetitor u tamošnjoj operi. Tokom boravka u Psihijatrijskoj bolnici u Skoplju je svirao, komponovao i pisao radove o pedalizaciji, prsturedu i stenogramskoj notaciji za električnu orgulju. Preminuo je 13. februara 2008. u svom stanu u Skoplju.

Palfi je govorio da uvek i u svemu polazi od ličnog kriterijuma i da je jedini među milionima sa svojim stavovima, a sledeći tekst, koji je on specijalno napisao za razgovor vođen sa njim u novembru 2006. i u kome je opisao svoje detinjstvo i porodicu, ilustruje lucidnost njegove misli: *Jevgenije Ladislav Palfi se još pre treće godine popeo na stolicu i progovorio u transformatorski kondenzator sa katodnom cevkom. Moj otac je bio radiokonstruktor na nivou, naučnik, istraživač, elektroinženjer i elektromehaničar, mada nije imao diplomu za tu profesiju. Takav nivo se ne dostiže ni na jednom nivou školovanja, ukoliko ne postoji ljubav prema učenju u toku celog života. Ovo se odnosi i na mene.*

*Ali vraćam se na moj treći rođendan (volim literarni stil, koji je daleko od standarda muzičkih škola). Kao poklon za rođendan majka mi je održala prvi čas na porodičnom klaviru. Bila je odlična pijanistkinja i pravi pedagog sa originalnim sistemom koji je bio u skladu sa malim dečakom koji nije smeo biti okovan u sistemu pravila i dužnosti, nego u vidu neobaveznog ili poluobaveznog obrazovanja. Ja mali, a moja igračka velika – koncertni klavir tzv. Listovog formata 'vopaterni' sa starinskom bečkom mehanikom. I nije bilo važno što nije bio 'stvenej'. Detinjstvo mi je trajalo do pete godine. Bio sam previše ozbiljan da i dalje produžim sa igrom. Te mi je klavir od pete godine postao svakodnevna obaveza. A u sedmoj godini života već sam svirao i na Radio Beogradu. Dok sam, pre toga, od mojih roditelja za sedmi rođendan dobio violinu. Prvi čas violine sa ocem violinistom. Ovo je već druga profesija mog oca – ponovo amaterska, ali na nivou. A imao je on i treću i još nekoliko, kao i ja danas. Ali, ponovo se vraćam na detinjstvo... (4:51 ujutro) (Palfi je zapisivao vreme zbog toga što je, kako je sam rekao, gradio sopstveni sistem i kontrolu iznad samog sebe.)*

pred nama se postavio metodološki problem da li će podaci biti unošeni u različite baze sa referencama o povezanosti, ili ćemo izgraditi jednu opštu bazu sa mogućnošću za njeno referentno povezivanje sa podbazama. Najpre, odlučili smo da podatke prikupljenih artefakata unesemo u jedan opšti digitalni katalog prema parametru vrsta artefakta. Osim toga, kako bi se izbeglo preopterećenje ovog digitalnog kataloga velikim brojem polja, izradili smo i detaljne strukture četiri podbaze, odnosno digitalne kataloge snimljenih dela, fotografija, koncertnih nastupa i televizijskih muzičkih emisija. Očito da je specifična differentia kataloga delatnost. Dijagram 1 je urađen radi lakšeg sagledavanja relacija i subordinacija svih ovih kataloga. Sve kataloge smo uradili u Microsoft Excel-u. Na ovaj način dobili smo veliku, sistematizovanu bazu podataka o životu i radu ovog muzičkog umetnika. Očekivano, u njoj je izostao veći broj podataka koji su tokom vremena iščezli ili su uništeni, čime rekonstrukcija koju smo izradili komparativnim putem iz postojećeg empirijskog korpusa dobija još više na značaju.



*Dijagram 1. Hijerarhija digitalnih kataloga o pijanističkoj delatnosti Ladislava Palfija*  
*Diagram 1. A hierarchy of the digital catalogues of Ladislav Palfi's pianistic activities*

U daljem tekstu smo napravili izbor najvažnijih kataloga za rekonstrukciju pijanističke delatnosti Ladislava Palfija. Predstavljeni su opšti katalog artefakata, katalog snimljenih dela i katalog koncertnih nastupa, u skladu sa uobičajenom metodologijom u kojoj se najpre govori o strukturi kataloga, a zatim o distribuciji rezultata.

Katalog fotografija predstavlja poseban doprinos rasvetljavanju i sticanju predstave o životu i karijeri Ladislava Palfija, ali smatrali smo da predstavljanje fotografija traži poseban tretman koji je u prostoru ograničenom radu nemoguć. Katalog televizijskih emisija smo isključili zato što se javio mali broj unosa (samo šest emisija snimljenih u prvoj polovini sedamdesetih). Sigurno je broj ovih emisija veći, zato što se delovanje Ladislava Palfija poklapa sa prvim emisijama Makedonske televizije šezdesetih godina: na primer, on je snimljen kako nastupa sa sopranom Anom Lipšom-Tofović pod logom Makedonske radio-televizije (MRT, 1994, str. 58). Imajući u vidu da se Makedonska televizija u sledećem periodu, posebno kod studijskih emisija, oslanjala na audio-snimke Muzičke produkcije, očekivano je da se ime Ladislava Palfija sreće i na ovom polju. Međutim, nekompletna dokumentacija i nemogućnost pregledavanja snimljenih programa u Makedonskoj televiziji su, nažalost, bili razlog za ovaj ograničeni broj emisija.

Dopunski dokaz da je Palfi bio dosta angažovan na ovom polju je i *slika 1*, pronađena u Muzičkoj produkciji MRT, koja predstavlja televizijsko snimanje Ladislava Palfija, godina nepoznata, a pretpostavlja se da se odnosi na snimanje u studiju TV Beograd.



*Slika 1. Ladislav Palfi na televizijskom snimanju (pretpostavka je da je u studiju TV Beograd, nepoznata godina); Iz arhive Muzičke produkcije MRT (Artefakt br. 52)*  
*Picture 1. Ladislav Palfi during television shooting (the assumption is that it was taken at a Beograd TV studio, unknown date); From the archives of MRT Music Production (Artifact no. 52)*

## Opšti katalog artefakata o Palfiju

Digitalni katalog artefakata o Ladislavu Palfiju sadrži 20 polja grupisanih u 5 celina: (1) Redni broj, Redni broj u pojedinačnim katalozima, (2) (Opšti podaci) Naslov, Vrsta, Nosač, Poreklo, Referenca, Vrsta teksta, Napomena o vrsti teksta, Vrsta grafika, Jezik, Autor artefakta, (3) Izdanje, Izdavač, Godina izdavanja, (4) (Datum) Dan i mesec, Godina, (5) Digitalizacija, Mesto, Godina.

U prvom polju *Redni broj* dobili smo 362 pojedinačna izveštaja o 362 artefakta. Drugo polje je bilo *Broj artefakta u pojedinačnim katalozima* koji je bio sa referentnom namenom prema ostalim katalozima.

U polju *Naslov artefakta* javljaju se 322 naslova. Četrdeset izveštaja bez naslova bile su fotografije. U ovom polju su bili unošeni: naslovi ploča, veb-domeni, naslovi štampanih tekstova i sl. U slučaju da artefakt nije imao naslov, unošene su izdvojene reči tekstualnog artefakta, kao naslov televizijske emisije, imena izvođača na koncertu i sl.

Kod nominalne varijable *Vrsta artefakta* definisali smo tri kategorije: audio, grafički materijal i tekst. U prvoj kategoriji su bili obuhvaćeni svi snimci muzičkih dela, u drugoj su bile katalogizovane fotografije, dok je treća kategorija bila namenjena za unos podataka



o biografiji, koncertnim programima, rukopisima Ladislava Palfija, novinskim člancima, baletskim i operskim premijerama, muzičkim ilustracijama filmova i pozorišnih predstava, koncertima, televizijskim emisijama i sl. Dobijena distribucija je predstavljena u *Tabeli 1*. Dominacija audio-materijala je u funkciji rekonstrukcije pijanističke delatnosti Ladislava Palfija.

U polju *Nosač artefakta* javlja se 13 kategorija (*Tabela 2*). Skoro polovina nosača, 177 unosa (49%), bile su magnetofonske trake, dok su po 12% knjige (44 unosa) i novine (43 unosa).

*Tabela 1/Table 1**Vrsta artefakta/Type of artifact*

Vrsta artefakta	f	%
Audio	200	55
Grafički materijal	53	15
Tekst	109	30
N	362	100

*Tabela 2/Table 2**Nosač artefakta/Artifact carrier*

Nosač artefakta	f	%
CD	2	1
Foto-papir	27	7
Gramofonska ploča	14	4
Hard-disk	5	1
Knjiga	44	12
Koncertni program	10	3
Listovi papira	11	3
Magnetofonska traka	177	49
Magnetofonska traka i gramofonska ploča	8	2
Foto-slajd	9	2
Sveska	6	2
Veb-sajt	6	2
Novine	43	12
N	362	100

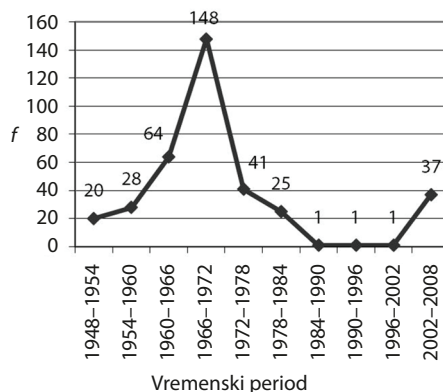
U polju *Poreklo artefakta* pojavile su se 23 kategorije, koje su se ujedno odnosile i na glavne izvore podataka za izradu ovog rada. Distribucija rezultata ovog polja je pokazala da je više od polovine artefakata, 185 unosa (51%), bilo pronađeno u Fonoteci Makedonske radio–televizije, 39 unosa (11%) u novinama *Nova Makedonija*, a 29 unosa (8%) su pripadali arhivi dr Vladana Velkova. Među ostalim izvorima podataka su bili: sam Ladislav Palfi; njegovi savremenici, kompozitori Dimitar Masevski, Ljubomir Brandžolica i Ilija Pejovski, dirigent Fimčo Muratovski, klavirski pedagog Lepša Piperkovska, operna pevačica Milka Eftimova i fotograf Jovan Nastevski, kao i artefakti pronađeni u Muzičkoj produkciji Makedonske radio–televizije i Redakcije ozbiljne muzike MRT-a; časopisu *Razgledi* i izdanjima festivala Ohridsko leto, Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju, Makedonskog narodnog teatra i Makedonske radio–televizije; Saveza kompozitora Makedonije; internet arhivama Beogradskih muzičkih svečanosti i Kinoteke Makedonije; veb-sajtovima klarinetista Taleta Ognenovskog i IRAM-a.

U polju *Referenca* razgraničili smo 14 kategorija (*Tabela 3*). Dvesta unosa (54%) se odnosilo na audio snimanje, dok su 77 unosa (20%) pripali koncertnoj delatnosti. Značajan je bio i broj portreta Ladislava Palfija, 21 (6%).

U polju *Vrsta teksta* javlja se 17 kategorija: biografija, izveštaj, monografija, plakat, koncertni program, rukopisi Ladislava Palfija, recenzije, snimljeni govor, zapisani govor, novinski članak, podaci o baletskoj premijeri, podaci o operskoj premijeri, podaci o muzičkim ilustracijama na filmu i pozorišnim predstavama, podaci o održanom koncertu, podaci o TV emisiji i podaci o mjuziklu. Najveći broj izveštaja se odnosi na kategoriju Podaci za održani koncert (45%).

Tabela 3/Table 3  
Referenca/Reference

Referenca	f	%
Audio-snimanje	200	54
Biografija, delatnost i osvrt	13	4
Delatnost u Baletu	2	1
Delatnost u Teatru	6	2
Dodeljivanje nagrada	5	1
Izumiteljska delatnost	2	1
Koncertna delatnost	77	20
Operska delatnost	13	4
Pedagoška delatnost	5	1
Portret	21	6
Prestoj u Psihijatrijskoj bolnici	3	1
Primenjena muzika (film)	2	1
Recenzentska delatnost	2	1
Televizijski snimci	11	3
N	362	100



Grafički prikaz 1. Godina porekla artefakata  
Figure 1. Year of origin of the artifacts

U polju o *vrstama grafičkog materijala* pojavila se samo kategorija fotografija sa 53 unosa.

Polje *Jezik* je bilo popunjeno kod 296 unosa (82% od ukupnog broja unosa), distribuiranih prema tri kategorije: makedonski (283 unosa), srpski (10 unosa; rukopisi Ladislava Palfija i dva koncertna programa su pisana na srpskom) i engleski jezik (3 unosa).

*Autor artefakta* je bio poznat samo za 74 unosa (21%). U distribuciji ovog polja su se pojavila sledeća imena (negde su bili zapisani samo inicijali, ili samo prezime autora): B.G., Branko Karakaš, D. Varanoliev, Dimitrije Bužarovski, Dragoslav Ortakov, G. Popovski, Ilija Pejovski, Jovan Nastevski, Ladislav Palfi, Lepša Piperkovska, Milica Šperović-Ribarski, Naum Bajo, Petre Bogdanov-Kočko, Ljubomir Brandžolica, Ljupčo Ristovski, R. K., R. Kuz., C., C.C., Sotir Golabovski, Todor Skalovski, V. N., Vasil Kjortošev, Vladan Velkov i Vlado Čučkov.

Parametar *Izdanje* u tri polja: izdanje, izdavač i godina izdavanja, doneo nam je podatke o 136 (38%) artefakata, od kojih najveći deo u štampanoj formi (98, odnosno 72%), objavljeni kao CD (2), na internetu (7) i kao gramofonska ploča (13), dok je 16 artefakata bilo u obliku rukopisa. U polju *Izdavač* dobili smo 121 unos (89% od 136 artefakata), distribuiran u 25 kategorija. *Izdavači* artefakata sa većim brojem unosa su bili novine *Nova Makedonija* (39), Makedonski narodni teatar (18), Muzička produkcija MRT (14) i festival Ohridsko leto (8). *Godina izdavanja* je bila poznata za 111 unosa (92%). Najviše artefakata (18) izdato je 1995. godine, najstariji artefakt je poticao iz 1950, a najnoviji je bio izdat 2008. Ipak, zbirno, u periodu od više godina, najveći broj artefakata izdat je u periodu 1950–1968. Interesantno je to što za period 1974–1986. nije bio pronađen nijedan objavljeni artefakt.

Parametar *Datum artefakta* je bio podeljen u dva polja radi jednostavnije analize: u prvom polju je bio unošen potpun datum, a u drugom polju samo godina. Godina je bila poznata za 326 unosa, odnosno (90%), dok je više od polovine unosa (197, odnosno 54%) bilo sa potpunim datumom (dan, mesec, godina). Artefakti o Ladislavu Palfiju pokrivaju period od 60 godina (*min.* 1948, *max.* 2008), a najveći broj je bio povezan sa periodom 1967–1972. (*Grafički prikaz 1*). Modusi su bili 1967. sa 62 artefakata, 1971. sa 42, i 1972. sa 40 artefakata. Za period 1984–2002. pronađena su samo 3 artefakata.

Poslednja polja glavnog digitalnog kataloga su se odnosila na parametar *digitalizacija*. Digitalizovano je bilo 99 artefakata (27%), dok je 9 artefakata (2%) bilo u originalu u digitalnoj formi. Među digitalizovanim artefaktima, 85 (86%) su bili digitalizovani u IRAM-u, 10 (10%) u privatnom foto-studiju, dok za ostala 4 artefakata nije bilo poznato gde je obavljen proces digitalizacije. Vremenski period digitalizacije artefakata je bio 2006–2008.

## Katalog snimljenih dela

Katalog snimljenih dela Ladislava Palfija je bio od posebnog značaja za naše istraživanje. Snimci sa njegovih nastupa nedvosmisleno su najobjektivniji artefakti o njegovim pijanističkim ostvarenjima. Kod ostalih artefakata (novinski članci, izjave savremenika) nivo subjektivnosti može dovesti do diskriminacije podataka, time i izvedenih zaključaka.

Najveći deo podataka u ovom katalogu se odnosio na audio-snimke iz dokumentacije Makedonskog radija i Muzičke produkcije MRT. Pored ovoga, u katalogu su bili uključeni i snimci sa gramofonskih ploča pronađenih u arhivu Saveza kompozitora Makedonije, kao i snimci sa privatnih CD-a solo-pevačice Milke Eftimove. Katalog sadrži 22 polja: Redni broj, Redni broj u glavnom katalogu, Naslov dela, Kompozitor, Poreklo kompozitora, Stilski period, Oblik, Izvođački sastav, Uloga pijaniste, Tip cikličnog dela, Stavovi, Trajanje stavova, Izvođač, Poreklo izvođača, Ukupno trajanje, Producent, Ton majstor i Datum. Na kraju kataloga su bila polja: Kataloški broj u bazi Radija, Signatura, Brzina trake i Mono/Stereo. Tehnički aspekti snimaka, odnosno podaci o studijskom prostoru, tehničkoj opremljenosti i instrumentu na kojem je snimljen Palfi, nisu bili dostupni u Radiju (više o ovome sadrži rad Aide Islam, 2002a, str. 59–67).

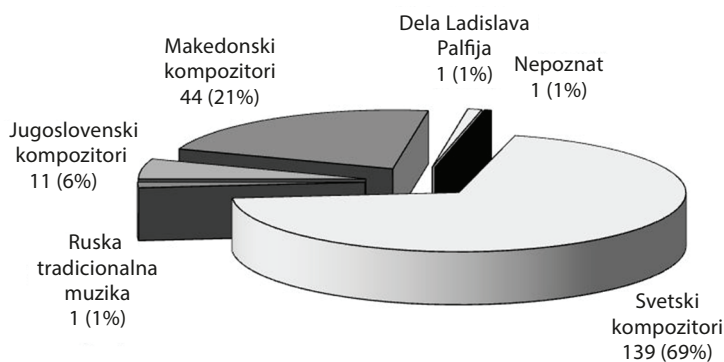
Konačni broj unosa u katalogu snimljenih dela zaokružen je na 200, međutim ovaj broj ne može da se smatra finalnim, jer, kao što navodi i Islam (2002a, str. 173), veliki broj snimaka Ladislava Palfija realizovanih za Makedonski radio nije dostupan. Ovde smo imali u vidu i činjenicu o dokumentaciji iz šezdesetih godina koja se smatra da je iščezla (str. 14, 59), kao i podatak o obimu snimljene muzike Ladislava Palfija koji je, prema Islam: makedonska muzika više od 140 minuta, a svetska muzika više od 250 minuta (str. 58).

Prema našem katalogu, Ladislav Palfi je snimio 200 dela od 96 kompozitora. Visoki procenat svetske muzike u ukupnom fondu snimljenih dela (Grafički prikaz 2) je dobio dodatno značenje distribucijom svetskih kompozitora prema stilskim periodima. Uvid u raznovrsnost stilova trebalo je da dovede do zaključka o dominantnoj stilskoj orijentaciji repertoara Ladislava Palfija. Ladislav Palfi se javlja kao kompozitor dve kompozicije: solo pesme „Jesenji list“ (u izvođenju soprana Elizavete Savčenko) i klavirskog komada „13.13“ (u bazi Radija je unesen naslov „Broj 13“ iz ciklusa *Bez naslova* za klavir).

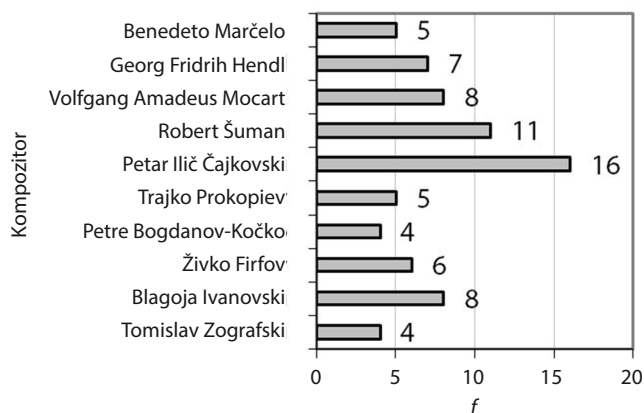
Grafički prikaz 3, koji se odnosi na kompozitore koji su se našli u katalogu sa najviše snimljenih dela, ukazao je na značajno učešće snimljenih dela makedonskih autora, 5 nasuprot 5 svetskih autora. Makedonski autori, osnivači makedonske muzičke kulture, pišu u romantičarskom stilu sa obilnom upotrebom folklornih motiva, u slučaju Tomislava Zografskog – u neoklasičnom stilu, dok su između svetskih autora dva pripadnika baroknog stila, jedan pripadnik klasičarskog stila i dva pripadnika romantičarskog stila.

Kategorizacija autora prema pripadnosti određenog stila predstavlja veoma složen i nezahvalni zadatak. Može se reći da čak i u stvaralaštvu jednog autora postoje faze koje pripadaju drugim stilskim periodima od onih u kojima autor živi. Problemi sa

kategorizacijom u tom smislu idu još dublje u pogledu stilistike određenih dela u stvaralaštvu jednog autora, pa čak i u delovima u okviru jedne kompozicije. Imajući u vidu ovaj problem, kategorizacija autora koje smo sreli u snimljenom repertoaru Ladislava Palfija urađena je prema najopštijim podelama autora koji su delovali u vreme određenog stilskog perioda.



Grafički prikaz 2. Snimljena dela prema geografskom poreklu kompozitora  
 Figure 2. Distribution of audio recordings by geographical origin of the composer



Grafički prikaz 3. Kompozitori od kojih je Palfi snimio više od tri dela  
 Figure 3. Top 10 composers in Palfi's audio recordings (above 3 works recorded)

U raspodeli snimljenih dela prema stilskim periodima pojavila su se 34 kompozitora i isto toliko dela, za koja nismo pronašli podatke o stilskom periodu pripadanja. Za neke od njih imali smo saznanja da su autori XX veka, međutim zbog nepotpunih podataka, kao i velike žanrovske i stilske segmentacije veka, što je otežavalo klasifikaciju, ovakvi unosi su bili isključeni iz distribucije. Dominantna orijentacija repertoara ovog pijaniste bila je ka delima koja pripadaju stilskom periodu romantizma, kao i ka stvaralaštvu jugoslovenskih autora (Tabela 4).

Naslovi snimljenih dela negde su jasno ukazivali na oblik (kao varijacije, sonate), a negde na grupisanje kompozicija prema instrumentalnom sastavu (na primer, horsko delo, koncert, operna arija; N.B. izbegavali smo da upotrebimo reč žanr). Zbog konciznijeg predstavljanja i organizovanja podataka, uradili smo kontingentnu Tabelu 5 u kojoj su instrumentalni sastav i oblik ukršteni, i u kojoj možemo da primetimo da je Palfi za Makedonski radio najviše snimao solo pesme (84 unosa), nakon čega su sledili komadi za razne instrumente (60) i sonate (32). Kontingentna tabela je ujedno ukazala na zaključak da je Ladislav Palfi dominantno snimao kao umetnički saradnik: 162 (80%) unosa nasuprot 33 dela (17%) za solo klavir.

Tabela 4/Table 4

*Snimljena dela prema stilskim periodima/Distribution of recorded works by musical style*

Stilski period	f	%
Stari majstori	6	3
Barok	14	7
Klasicizam	13	7
Romantizam	19	10
Pozni romantizam	38	18
Impresionizam	7	4
Ekspresionizam	3	2
Neoklasicizam	2	1
Neofolklorizam	4	2
Tradicionalna muzika	3	2
Jugoslovensko (i makedonsko stvaralaštvo) i dela Ladislava Palfija	57	28
Nema podataka	34	16
<i>N</i>	200	100

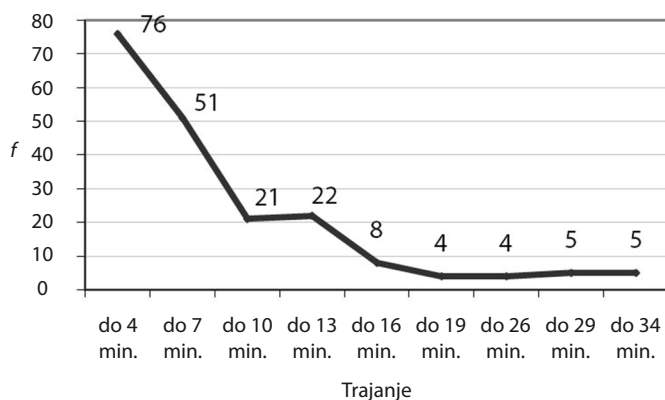
Tabela 5/Table 5

*Snimljena dela prema izvođačkom sastavu i obliku /Distribution of recorded works by group of instruments and musical form*

Instrumentalni sastav	Oblik								Ukupno
	Komad	Koncert	Sonata	Varijacije	Svita	Solo pesma	Operna arija	Horska dela	
Flauta i klavir	15		10	1	1				26
Oboa i klavir	1		3						4
Klarinet i klavir	7		5						12
Horna i klavir	4	1							5
Truba i klavir		1	1						3
Glas i klavir			1			84	5		89
Glas, duvački orkestar i klavir						1			1
Violina i klavir	4		5						9
Violončelo i klavir	8		5						13
Klavir	20		2	3	8				33
Kamerni kvintet	1								1
Hor i klavir								4	4
<b>Ukupno</b>	<b>60</b>	<b>2</b>	<b>32</b>	<b>4</b>	<b>9</b>	<b>85</b>	<b>5</b>	<b>4</b>	<b>200</b>

Ladislav Palfi je dominantno snimao sa makedonskim izvođačima: prema distribuciji izvedenoj iz 167 izveštaja, bez onih 33 u kojima je on nastupao solo, 128 unosa ili 76% izvođača sa kojima je on saradivao su makedonskog porekla, 8 (5%) su jugoslovenskog, a 31 (19%) su svetskog porekla. Prvih deset izvođača sa kojima je snimio najviše dela su flautista Nikola Atanasov (23 unosa), bas Georgi Božikov (16 unosa), sopran Elisaveta Savčenko (15 unosa), bas Herman Poster (13), soprani Anastasija Božikova (12) i Pavlina Apostolova (11), tenor Blagoja Nikolovski (10), sopran Marija Skalovska (8), klarinetista Milenko Stefanović i violončelista Rikardo Boadela (po 7 unosa). I ova distribucija je uputila na dominaciju pevača (7 naspram 3 instrumentalista), što je odgovaralo prethodnim zaključcima.

Ukupno trajanje studijski snimljene muzike u izvođenju Ladislava Palfija je bilo 21 sat, 36 minuta i 29 sekundi. Opseg snimaka je bio od 1 minut i 5 sekundi (najkraće snimljeno delo je bila solo pesma „Jas sum malo detence“ Živka Firfova gde Palfi prati sopranistkinju Anastasiju Božikovu), do 33 minuta i 4 sekunde (Mocartova Violinska sonata u B-duru K. 454 u izvođenju violiniste Gligorija Girovskog i Palfija na klaviru). Ostale vrednosti deskriptivne statistike trajanja snimljenih dela su bile: srednja vrednost 7'15" sa standardnom devijacijom 6'26", medijana 4'49" i modus 4'10". Povećanjem trajanja snimljenih dela opadao je njihov broj, na šta ukazuje i kriva distribucije u grafičkom prikazu 4. Tako su najzastupljenija dela do četiri minuta, posle čega slede dela do sedam minuta, što s jedne strane korespondira sa vrednostima centralne tendencije, i s druge, opet sa zaključkom da preovlađuju solo pesme i klavirski komadi u njegovom repertoaru snimljenih dela.

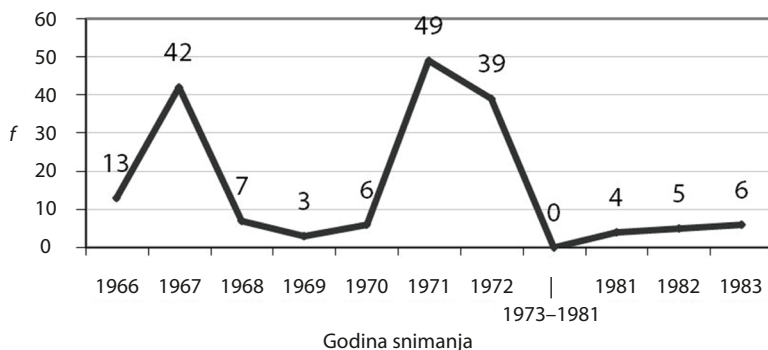


Grafički prikaz 4. Trajanje snimljenih dela  
Figure 4. Recording duration

Ljubomir Brandžolica je producent najvećeg dela snimaka Ladislava Palfija (46%), a u katalogu smo sreli i sledeća imena: Živko Firfov, Dimitar Masevski, Dragan Šuplevski, Risto Avramovski i Sotir Golabovski. Podaci o ton snimateljima izdvajaju Jordana Canevskog sa 36% snimljenih dela, pored Cvetana Paunovskog, Milke Gerasimovske, C. Dučeva i Anastasa Panajotova.

Poligon godine snimanja (Grafički prikaz 5) prikazuje dinamiku studijske delatnosti Ladislava Palfija, sa ograničenjem da postoje podaci samo o 174 dela. On je započeo da snima 1966. kao klavirski saradnik basa Hermana Postera, te je njegova studijska karijera sa značajnim oscilacijama i modusima u godinama 1967, 1971, i 1972, trajala do 1972.

U periodu 1973–1981. on nije snimao, a njegova studijska karijera je verovatno završila 1983, snimkom na kome je nastupio kao klavirski saradnik pomenutog flautiste Nikola Atanasova u izvođenju komada Petra Iliča Čajkovskog. Palfi je snimao kao solo pijanista samo u 1968, 1971. i 1972. Mali broj snimljenih dela (njih 30) su sadržali podatke o tehničkim karakteristikama. Većina njih (17) su nosili oznaku „mono“.



Grafički prikaz 5. Godina snimanja  
Figure 5. Year of recording

## Katalog koncertnih nastupa

Glavni punkt delovanja Ladislava Palfija, pored studijske, bila je njegova koncertna i korepitorska delatnost. Činjenica da je Ladislav Palfi delovao u vreme kada još nije postojala ili je počinjala da radi Muzička produkcija Radio Skoplja (iz tehničkih razloga) postavila je na prvo mesto njegovu koncertnu delatnost. Možemo slobodno reći da je Ladislav Palfi svoju popularnost, kao i poziciju u razvoju makedonskog pijanizma, stekao kroz koncertni podijum, i tek nakon toga kroz snimke emitovane u okviru radio i televizijskih programa. Zato je digitalni katalog njegovih koncertnih nastupa bio od posebnog značaja. Katalog sadrži podatke iz koncertnih programa, popisa koncertnih događaja u monografijama, novinskih članaka i recenzija, kao i sa veb-sajtova. Polja u ovom katalogu su bila raspoređena na sledeći način: Redni broj, Redni broj u glavnom katalogu, Naslov artefakta, Vrsta koncerta, Izvođački sastav, Solisti/Izvođači, Dirigent, Orkestar, Poreklo, Grad, Koncertni prostor, Organizator i Datum; nakon čega slede polja o koncertnom repertoaru: Program, Naslov dela, Kompozitor, Poreklo kompozitora, Stilski period, Oblik i Stavovi.

U katalogu se pojavilo 63 tekstualnih artefakata. U polju *Vrsta koncerta* više od polovine artefakata (33 unosa, 51%) pripada kamernim koncertima, 13% (8 unosa) nastupima sa simfonijskim orkestrom i u dva slučaja recitalima (Slika 2 se odnosi na recital iz 1958). U katalogu je unet po jedan koncert sa operskim solistima i koncert savremene zabavne muzike, a za ostalih 18 izveštaja (29%) podaci su bili nepotpuni. U distribuciji polja *Izvođački sastav* na prvom mestu su koncerti na kojima je Ladislav Palfi nastupao sa pevačima (18 unosa, 28%), nakon čega slede kamerna dua sa violinom, i sa violončelom (po 6 unosa, 10%). Ostali izvođački sastavi u kojima je nastupao Palfi su bili mešoviti kamerni sastavi, klavir



i simfonijski orkestar, i klavir i revijski orkestar. On je najčešće nastupao sa makedonskim umetnicima (32 koncerata, 50%), međutim saradivao je i sa umetnicima iz ostalih republika Jugoslavije (4 koncerta, 6%), kao i sa austrijskim, francuskim, grčkim, japanskim, ruskim, turskim i španskim umetnicima (ukupno 15 koncerata, 23%; za ostalih 12 koncerata nije poznato poreklo izvođača). U polju *Mesto nastupa* pojavilo se 14 gradova iz četiri zemlje: Makedonija, Srbija, Bugarska i Rumunija. Najveći broj koncerata Palfi je održao u Skoplju (33 unosa, 50%), osam puta je (13%) nastupio na festivalu Ohridsko leto, a u Srbiji je izveo sedam koncerata (8%), od kojih su četiri (u Beogradu, Novom Sadu, Kragujevcu i Nišu) bili deo turneje Filharmonije NR Makedonije povodom 15 godina delatnosti, dok su ostala tri bili kamerni koncerti u Beogradu. Održao je koncerte i u Varni i Sofiji, kao i u Bukureštu, a nastupao je i u makedonskim gradovima Bitolju, Prilepu, Štipu, Strumici i Kavadarcima. *Koncertni prostor* je bio poznat samo za 12 koncerata (19%) održanih u Društvu kompozitora Makedonije (1), Dvorani Beogradske filharmonije (1), sali Slavejkov, Bugarska (1), Makedonskom narodnom teatru (2) i Svečenoj sali Doma JNA u Skoplju (7) koja je srušena u zemljotresu 1963. Organizator je poznat za 40% koncertnih nastupa. Među organizatorima su: BEMUS (1), Bugarska koncertna direkcija i Bugarski savez kompozitora (1), Radio Skoplje – Skopska filharmonija (1), Skopska filharmonija (1), Makedonski narodni teatar (1), Društvo kompozitora i Društvo muzičkih umetnika SRM (2), Koncertna poslovnica Srbije (4), Koncertna direkcija N. R. M. (6) i Ohridsko leto (8). Artefakti o koncertnim nastupima Ladislava Palfija se odnose na vremenski period 1950–1971, sa najvećim brojem koncerata u 1958. (10), 1960. (9) i 1964. (4).

<p>КОНЦЕРТНА ДИРЕКЦИЈА НА Н.Р.М.</p> <p>Сезона 195758</p> <p><b>Концерт</b> НА <b>ЛАДИСЛАВ ПАЛФИ</b> (П И Ј А Н О)</p> <p>Сала Дом Ј.Н.А.</p> <p>Среда, 12.III.1958</p>	<p>ПРОГРАМА:</p> <p>1) Ј. С. Бах: Прелудиј и fuga во es-moll од I дел на циклусот „Das wohltem-perierte Klavier“</p> <p>2) Р. Шуман: Соната во -gmoll op. 22 Vivacissimo Andantino Skerco Rondo</p> <p>3) Фр. Шопен: Балада во f-moll</p> <p>4) Паганини—Лист—Бузони: Тема со вариации во a-moll</p> <p style="text-align: center;">— П А У З А —</p> <p>5) П. И. Чајковски: а) Март (Песна на чулуигата) б) Октомври (Есенска песна)</p> <p>6) К. Дебиси: Градини под дожд</p> <p>7) Ернест Кирал: а) пет мали пиеси: Калки во пештерата Празна торбичка Малото овчарче Болка Џигански танец б) Тажна игра в) Стариот уличен часовникар г) Унгарски игри</p> <p>8) Л. М. Шкерјанц: Импровизации (I, III и IV)</p> <p>9) Џ. Гершвин: Рапсодија во сино</p>
<p>Почеток во 20 часот</p>	

Slika 2. Program recitala u 1958; Iz dokumentacije Fimča Muratovskog (Artefakt br. 18)  
Picture 2. Program note of Palfi's recital in 1958; From the personal archive of Fimcho Muratovski (Artifact no. 18)



Koncertni repertoar je bio poznat samo za 28 koncerata (44% od 63 koncertna artefakta). Ukupan broj dela u izvođenju Ladislava Palfija na ovim koncertima je bio 95 (više puta su bili izvedeni Listov Klavirski koncert u Es-duru, Frankova Violinska sonata, Geršvinova *Rapsodija u plavom*, Ciklus za glas i kamerni sastav Petra Bogdanova-Kočka i Šosonova Poema za violinu). U polju *Kompozitor* imali smo imena 49 kompozitora, 73% svetskih, 23% makedonskih, 3% sa jugoslovenskih prostora; u jednom slučaju javlja se sam Palfi kao izvođač svog komada „Mala prolećna humoreska“ za flautu i klavir, nastupivši sa flautistom Kirom Božinovskim. I u ovom slučaju smo uradili rangiranje deset najizvođenijih autora, tako da je spisak bio sledeći: Šuman (9), Rahmanjinov i Bogdanov-Kočko (po 5), List, Čajkovski i Prokopiev (po 4), J. S. Bah, Frank, Debisi i R. Štraus (po 3 izvedena dela). Sama imena kompozitora su uputila na stilsku raznovrsnost u koncertnom repertoaru Ladislava Palfija. U devet stilskih epoha dominiraju dela romantizma (42 dela, 45%), nakon čega slede dela makedonskog i jugoslovenskog posleratnog stvaralaštva (26 dela, 27%). U distribuciji oblika, slično kao i kod studijske delatnosti, dominirali su komadi (27 dela, 28%), posle čega slede solo pesme (36 dela, 39%), sonate (13 dela, 14%) i koncerti (7 dela, 7%). Urađena je i distribucija *cikličnosti* koja se odnosila na 29 kompozicija (31%), dok su ostale izvedene kompozicije bile u jednom stavu.

## **Zaključak o pionirskoj ulozi Ladislava Palfija u makedonskom pijanizmu**

U zaključku rada najpre bi hteli da potenciramo da su izrađeni katalozi omogućili integrisani uvid pri rekonstrukciji pijanističke delatnosti Ladislava Palfija kao osnivača profesionalnog pijanizma u Makedoniji. Sledi predstavljanje četiri ključna argumenta koja sistematizuju rezultate našeg teorijskog istraživanja, odnosno praktične primene metodologije koju smo zacrtali na početku ovog rada: koncertna delatnost, studijska delatnost, korepetitorska delatnost u Operi i Baletu, i pedagoška delatnost.

### *Ad 1*

I pored toga što je opšti digitalni katalog, odnosno prikazane distribucije, ukazao da se značenje Ladislava Palfija u uspostavljanju pijanizma u Makedoniji dominantno ostvarilo kroz studijsku delatnost, iz koje postoje i jedini sačuvani artefakti, Ladislav Palfi se u svesti njegovih savremenika prvenstveno locirao preko svoje korepetitorske i koncertne delatnosti. Ladislav Palfi je ostao nedvosmisleno jedini profesionalni pijanista čije je delovanje u periodu 1950–1971. godine održavalo pijanistički repertoar na koncertnim podijumima u Makedoniji. Ovo se posebno odnosi na prvu deceniju njegovog rada u Makedoniji, jer kasnije, šezdesetih godina prošlog veka, na koncertnom podijumu se javljaju i druga imena, posebno posle početka rada Visoke muzičke škole i njenog odseka za klavir 1966. Zato i nije iznenađujuća činjenica da su koncerti Ladislava Palfija u Makedoniji, i posebno recitalni nastupi, znatno smanjeni nakon 1971, i prestaju nakon 1985. Ladislava Palfija srećemo u svim vrstama koncertnih predstavljanja karakterističnih za jednog pijanistu, među kojima se posebno izdvajaju kamerni koncerti, odnosno kamerna dua. U tom smislu, naši katalozi su potvrdili konstatacije njegovih savremenika da je on „godinama bio nezamenljiv saradnik svih vokalnih i instrumentalnih solističkih nastupa koji su obogaćivali muzički život i inicirali stvaranje novih dela domaćih autora“ (Ortakov i Muratovski, 2003, str. 3–5), kao i to da bi makedonski izvođači i kompozitori

„bez njegovog učešća teško mogli da na vreme ostvare svoje prve umetničke korake“ (prema Dragoslavu Ortakovu, citirano u Jordanoska, 2008, str. 94). I kod studijske aktivnosti izdvojili su se nastupi sa solo pevačima, koji su najdominantnija kategorija i u njegovoj koncertnoj delatnosti, ponovo razumljivo, jer promocija i prvi koraci okcidentalne kulture u Makedoniji odvijali su se preko vokalne delatnosti.

#### Ad 2

Pionirska uloga Ladislava Palfija se podjednako ogleda i u studijskoj delatnosti, odnosno stvaranju prvih snimaka sa umetničkom muzikom u Makedoniji. Studijsku delatnost počinje 1966. i sa više oscilacija u periodima snimanja prisutna je do 1983; naša distribucija snimaka je pokazala da je najviše snimljenih dela u periodu 1970–1973, što je ujedno i period u kojem on snima kao solo pijanista. Njegovo angažovanje u studijskoj delatnosti je bilo pod uticajem više faktora. Razumljivo je da je on bio angažovan od strane Muzičke produkcije Radio Skoplja, pre svega zbog njegove afirmisanosti kao pijaniste, odnosno njegove preciznosti i pedantnosti u tumačenju notnog zapisa, što je jedan od preduslova za studijsku delatnost. Nedvosmisleno je da je u ovom smislu Ladislav Palfi imao komparativnu prednost u odnosu na ostale makedonske pijaniste u to vreme. Njegova komparativna prednost je bila i u ogromnom iskustvu u brojnim koncertnim nastupima i uopšte celom duhovnom habitusu potrebnom za studijsku delatnost, posebno u pogledu koncentracije, kondicije, treme itd. Vrhunac njegove studijske delatnosti, period 1970–1973, u potpunosti se poklapa sa njegovim napuštanjem profesorske pozicije u Visokoj muzičkoj školi, tako da mu je snimanje ostalo jedini izvor prihoda.

#### Ad 3

Njegova koncertna i studijska delatnost je u potpunoj korelaciji sa korepetitorskom delatnošću posebno u Makedonskoj operi i baletu, zbog kojih je zapravo i došao i ostao da živi u Makedoniji. Tu je opet izuzetno bitan prvi period njegovog delovanja krajem četrdesetih i tokom pedesetih godina prošlog veka. Ortakov i Muratovski (2003) takođe potenciraju ovu njegovu delatnost kad govore o periodu kada se „u timu umetničkih rukovodilaca Lovra Matačića [u Makedonskoj operi], našao pijanista Ladislav Palfi, bez koga se nije mogla zamisliti osnovna muzička postavka opere u solističkom ansamblu“ (str. 3–5), a zabeleženo je da je on pripremao i horske fragmente u delima (prema Dragoslavu Ortakovu, citirano u Jordanoska, 2008, str. 94). Time je on direktno učestvovao u kreiranju umetničkih rezultata ovih projekata, što nam govori da je njegovo delovanje prevazilazilo korepetitorske zadatke. Njegova korepetitorska delatnost u ovoj instituciji pokrivala je, sa prekidima, period 1948–1985, u koji, između ostalog, spada i rad na prvom baletu postavljenom na makedonskoj sceni *Valpurgijska noć* (iz opere *Faust*, Guno) 1949, kao i priprema više operskih premijera.

#### Ad 4

Na kraju, ne bi smeli preskočiti ni njegovo pedagoško delovanje koje počinje 1948, kada dolazi na mesto nastavnika u Osnovnoj muzičkoj školi u Skoplju. Ladislav Palfi je kao pedagog prošao kroz sve obrazovne muzičke institucije koje su se u međuvremenu formirale u Skoplju, tako da je 1956. postao nastavnik u Srednjoj muzičkoj školi, predavao je na Višoj pedagoškoj školi, a od 1967. do 1970. predavao je na Visokoj muzičkoj školi u Skoplju u zvanju redovnog profesora.

Uz sve izloženo, možemo da konstatujemo da je u potpunosti potvrđena pionirska uloga Ladislava Palfija u profesionalnom pijanizmu u Makedoniji. Njegova osnivačka uloga nedvosmisleno može da se potvrdi i u svim segmentima makedonske muzičke kulture sredinom prošlog veka, direktno preko njegovog učešća u svim muzičkim projektima, ali i indirektno, preko saradnje i inspiracije za njegove savremenike i generacije muzičkih umetnika, kompozitora i dirigenata.

## Literatura / References

- Anastasova Chadikovska, S. (1997). 50 godina ispolnitel'ska umetnost vo Makedonija. *Muzika*, 1, 11–18.
- Anastasova Chadikovska, S. (2003). *Milka Eftimova – Svetot na eden glas*. Skopje: Direkcija za kultura i umetnost.
- Apostolova, P. (2002). *Petre Bogdanov-Kochko – eden značajan život*. Skopje. privatno izdanje.
- Apostolova, P. (2004). *Mojot pat vooperskata umetnost*. Skopje. privatno izdanje.
- Buzarovski, D. (2002a). Musicology and Ethnomusicology in the Digital Era. In D. Buzarovski (Ed.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology, The Struga Music Autumn*, 2–12. Skopje: IRAM.
- Buzarovski, D. (2002b). *Osnovi na digitalnoto arhiviranje na zvukot*. Skopje: IRAM.
- Buzarovski, D. (2006). The Ethics of Music Journalism. In D. Buzarovski (Ed.), *Cultural Policy and Music Education, 11th IRAM Conference*, 1–4. Skopje: IRAM. Preuzeto sa <http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XConf/DBuzarovskiXI.pdf> 2006 Jan 24.
- Buzarovski, D. (2009). Kon knigata na Vladan Velkov *Evgenij Ladislav Palfi ne(zaboraveniot) genij*. Vo V. Velkov, *Evgenij Ladislav Palfi ne(zaboraveniot) genij*, 315–316. Skopje: Makedonska iskra. Isto Buzarovski, D. (2008). Kon knigata na Vladan Velkov *Evgenij Ladislav Palfi ne(zaboraveniot) genij*. Preuzeto sa <http://mmc.edu.mk/tezi/Velkov/BuzarIntro.pdf> 2008 Feb 14.
- Cook, N. & Clarke, E. (2004). *Empirical Musicology: Aims, Methods, Prospects*. Oxford - New York: Oxford University Press.
- IRAM/BuzAr Internet Studentsko Radio (2016) 5, 22, 67, 87 i 111. emisija. Preuzeto sa <http://buzar.mk/IRAM/IRadio/radio.html> 2016 Sep 29.
- Islam, A. (2002a). *Interpretaciskite aspekti na snimenata muzika za pijano od makedonski avtori*. Skopje: Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet za muzička umetnost – Skopje. Magisterski trud.
- Islam, A. (2002b). The interpretational aspects of the recorded music for piano by Macedonian authors. In D. Buzarovski (Ed.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology, The Struga Music Autumn*, 34–54. Skopje: IRAM.
- Islam, A. (2003). *Pianism in Macedonia*. In D. Buzarovski (Ed.), *Reflection on Macedonian Music Past and Future, 2nd IRAM London Conference*, 5–26. Skopje: IRAM.
- Islam, A. (2004). Pijanistichkata umetnost vo Makedonija. Vo G. Stardelov, D. Ortakov, i D. Buzarovski (Ur.), *Muzikata na pochvata na Makedonija od Atanas Badev do denes*, 207–218. Skopje: MANU.
- Islam, A. (2011). *Makedonskata pijanistichka umetnost i pedagogija*. Skopje: Pedagogshki fakultet „Sv. Kliment Ohridski“ – Skopje.
- Islam, A. (2015). *Jasminka Chakar: Pijanoto – zhivoten impuls*. Skopje: Kultura.
- Jordanoska, T. (2007). Lepsha Piperkovska – osnovopolozhnik na makedonskata pijanistichka pedagogija. Vo D. Buzarovski (Ur.), *Istrazhuvanja vo muzikologijata i etnomuzikologijata*, 14. IRAM-ova konferencija, 1–26. Preuzeto sa <http://mmc.edu.mk/IRAM/Conferences/XIVConf/Jordanoska.pdf> 2007 Jan 24.

- Jordanoska, T. (2008). *Mestoto i ulogata na Ladislav Palfi vo pojavata na profesionalniot pijanizam vo Makedonija*. Skopje: Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet za muzichka umetnost – Skopje. Magisterski trud.
- Karakash, B. (1970). *Muzichkite tvorci vo Makedonija*. Skopje: Makedonska kniga.
- Leshkova-Zelenkovska, S. (2005). Piano Accompaniment in Macedonia Between 1970–2000: A Sketch for a Portrait of Five Piano Accompanists. In D. Buzarovski (Ed.), *Reflection on Macedonian Music Past and Future, 4th IRAM London Conference*, 81–89. Skopje: IRAM.
- MRT. (1994). *So zbor i slika 50 godini svedoshtvo*. Skopje.
- Ortakov, D. (1982). *Muzichkata umetnost vo Makedonija*. Skopje: Makedonska revija.
- Ortakov, D. i Muratovski, F. (2003). *Volshebniot Orfej – 55 godini Makedonska opera*. Skopje: Makedonski Naroden Teatar.
- Shojlevska, S. (1990). *Kompoziciono-tehничki i stilski obeležhja na muzikata za pijano vo Makedonija*. Skopje: Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet za muzichka umetnost – Skopje. Magisterski trud.
- Shperovikj-Ribarski, M. (1994). *Ladislav Palfi, pijano*. Skopje: Makedonska Radio Televizija, Muzichka i kasetna produkcija; Zdruzenie na muzichkite umetnici na Makedonija; SOKOJ. Gramofonska ploča, MP 13022.
- Stardelov, G., Ortakov, D. i Buzarovski, D. (2004). *Istorija na kulturata na Makedonija, Muzikata na počvata na Makedonija od Atanas Badev do denes*, Knjiga 12. Skopje: MANU.
- Pavlovska-Shulajkovska, M. (2006). *Metodologija za rekonstrukcija na umetnichkiot pat na makedonskite muzichki umetnici*, Danka Firfova - prvata makedonska operna pevica. Skopje: Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“, Fakultet za muzichka umetnost – Skopje. Magisterski trud.
- Pavlovska-Shulajkovska, M. (2009). *Danka Firfova, zhivot posveten na muzikata*. Skopje: Direkcija za kultura i umetnost.
- Velkov, V. (2008). *Evgenij Ladislav Palfi ne(zaboraveniot) genij*. IRAM/BuzAr. Preuzeto sa <http://mmc.edu.mk/tezi/Velkov/PalfiBook.pdf> 2008 Feb 18.
- Velkov, V. (2009). *Evgenij Ladislav Palfi ne(zaboraveniot) genij*. Skopje: Makedonska iskra.
- Wigmore, R. & Bužarovski, D. (2014). Trpčeski, Simon. *Oxford Music Online, Grove Music Online*, (2006, April 27; 2014, September 3). Preuzeto sa <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/2021109> 2015 Sep 16.

Original Scientific Paper  
Article language: Serbian

## RECONSTRUCTION OF LADISLAV PALFI'S PIONEERING WORK IN THE DEVELOPMENT OF PIANISM IN MACEDONIA

**Trena Jordanoska**

*Ss. Cyril and Methodius University, Faculty of Music, Skopje, Republic of Macedonia*

### Summary

Ladislav Palfi (b Subotica, 1924 – d Skopje, 2008) is considered as one of the most distinguished figures in the development of art of piano playing and piano pedagogy in Macedonia, particularly in the period after WWII. The reconstruction of Palfi's activities has been done through analysis of artifact databases, with a special emphasis on Palfi's audio recordings and concert repertory. The paper examines the structure of the main artifact catalogue, as well as the two extracted sub-catalogues; and reports the results of the statistical analysis of the data, which are at the end synthesized in four main points of Palfi's activity significant for the postwar development of Macedonian music culture.

Macedonian music artists, until recently, were not the central topic of Macedonian musicological papers. Macedonian composers were the ones that were mainly analyzed, and for obvious reasons: it was considered that the compositional creativity has been the main identifier of the Macedonian music culture. On the other hand, the analysis of compositional work has more available physical artifacts, scores, audio and video recordings. The interest for the Macedonian pianism in the recent years, corresponds to the new climate in Macedonian musicology where, given the sufficient temporal distance, Macedonian musicology can objectively assess the music culture and history, and its protagonists.

First Macedonian pianist and piano pedagogues can be located in the first music schools, the Macedonian Opera and the ensembles of the Macedonian Radio. Most of the piano teachers in this initial period of professional art of piano playing in Macedonia were performing as accompanists both on the concert stages and the Macedonian Opera, and were performing regularly on the live programs on Radio Skopje. Among them stands out the name of Ladislav Palfi, which up to this day has been synonymous with the first steps of Macedonian pianism. In the memory of the wider Macedonian public Ladislav Palfi still lives as greatness and undisputed peak in the Macedonian pianism. In addition to this, Palfi is remembered for his unusual, unconventional lifestyle, creating an aura which turned him into a legend.

Despite these findings, he is not adequately presented in the Macedonian musicological literature, i.e., Palfi has rarely been studied until now. There is a literary work (novel), *Evgenij Ladislav Palfi (not) forgotten genius*, dedicated to his life and work, which was written by Dr Vladan Velkov (electronic edition, 2008; and the book, 2009), a neuropsychiatrist who was taking care of Palfi for five years. The book sheds light on the personality and reconstruction of (part) the biographical data, but excludes the musicological and artistic analysis and evaluation. The lack of work on Palfi as a pianist has been the main reason to start this research.

362 collected items on Palfi and by Palfi, were annotated and entered in the main artifact catalogue. In order to avoid an overload of the main catalog with a large number of columns, we have created additional four sub-catalogues of audio recordings, photographs, concerts and TV music programs (the second and the fourth have been omitted in the paper, due to the specific nature and the number of available artifacts). The audio recordings catalogue consists of 200 performances for the Macedonian Radio and the Music Production of the National Broadcast Service. The concerts catalogue analyses 63 program notes on Palfi's concerts. Ladislav Palfi's pioneering role for the pianism in Macedonia has been confirmed through a range of activities, with emphasis on Palfi as a concert pianist, Palfi as a recording artist, Palfi as a Opera and Ballet accompanist, and Palfi as a piano pedagogue, respectively.

**Key words:** Ladislav Palfi, database, artifacts, pianism, Macedonian music culture

Datum prijema članka / Paper received on: 14.10.2016.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa / Manuscript corrections submitted on: 10. 11. 2016.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 17. 11. 2016.

© 2017 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2017 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





# НИШКЕ МУЗИЧКЕ СВЕЧАНОСТИ И АВАНГАРДНА МУЗИКА: СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА – КОНЦЕРТ ЕЛЕКТРОНСКОГ СТУДИЈА III ПРОГРАМА РАДИО БЕОГРАДА И „ВЕЧЕ ЦОНА КЕЈЦА”

Соња С. Цветковић\*

*Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Република Србија*

## Сажетак

У периоду доминације социјалистичког реализма и умереног модернизма, који су за српско послератно музичко стваралаштво значили изолацију од европских и светских авангардних тенденција, током шездесетих и седамдесетих година XX века, музика српских и југословенских стваралаца млађе генерације постаје отворена за нове звучне концепте серијализма, алеаторике, електронског медија и минимализма. Радикалан прекид са традицијом и промене у готово свим аспектима нове музике – естетици, нотацији, звучној реализацији – отежали су успостављање јасних критеријума за њено вредновање и, самим тим, ширу рецепцију најактуелнијих тенденција. Осим два институционална музичка пункта на којима се изводила и пропагирала савремена светска и домаћа музика – међународни Загребачки бијенале, основан 1961, и Југославенска музичка трибина у Опатији, основана 1964. (од 1979. под називом Трибина музичког стваралаштва Југославије), концертне и фестивалске позорнице у водећим музичким центрима тадашње Југославије показале су приличну уздржаност према савременој музици. На примеру рецепције електроакустичних композиција насталих у Електронском студију III програма Радио Београда и соната за препарирани клавир Цона Кејца (Cage), које су изведене на фестивалу уметничке музике Нишке (Октобарске) музичке свечаности осамдесетих година прошлог века, у раду се говори о заступљености авангардне музике на овој музичкој манифестацији и односу локалне јавности према савременим композиционим струјањима.

**Кључне речи:** Нишке музичке свечаности (НИМУС), авангарда, фестивали, електроакустична музика, Електронски студио Радио Београда

Проблем рецепције музике настале у оквирима авангардних тенденција после Другог светског рата био је актуелан у југословенској музичкој јавности од оног тренутка када је та јавност и почела да се упознаје са овом врстом музике почетком шездесетих година прошлог века. Радикалан прекид са традицијом и промене у готово свим аспектима нове музике – естетици, нотацији, звучној реализацији, односу између ствараоца, извођача и публике – отежали су успостављање јасних критеријума за њено вредновање и, самим тим, разумевање и прихватање од стране ширег аудиторијума.

На стваралачкој и репродуктивној музичкој сцени у Југославији током педесетих и шездесетих година започиње процес постепеног ослобађања од догми естетике социјалистичког реализма, који је био условљен прекидом политичких и идеолош-

\* cvetkos@mts.rs

ких веза са Совјетским Савезом. Еволутивни ток прерастања социјалистичког реализма у социјалистички естетизам/умерени модернизам,<sup>1</sup> био је у овом периоду повремено узбуркан појавом радикалних уметничких тенденција са Запада, које су субверзивно деловале на конвенције канона социјалистичког естетизма. Музика српских и југословенских композитора рођених током четврте и пете деценије XX века показује постепено све већу отвореност према новим звучним концептима серијализма, алеаторике, електронског медија и минимализма, а увоз нових и актуелних појава из сфере интернационалне уметности омогућио је да „овом стварном или привидном (и стварном и привидном) отвореношћу се нова уметност у другој Југославији формира са извесном свешћу (идеосфером) о припадности интернационалној уметности“ (Šuvaković, 2009, str. 14). У том периоду, „у ком ‘ново’ почиње у тренутку када се још ни ‘старо’ није завршило“ (Gržinić, 2005, str. 238), посебно је био актуелан однос етаблиране музичке јавности и институција према различитим стратегијама авангардног продора, субверзије и ексцеса у новој музици. Процес успостављања континуитета српске и југословенске музике са савременим светским идејама био је обележен непознаницама, сумњама и одбијањем да се учествује у „снобовској, формалистичкој трци за новаторством по сваку цену“ (Stefanović, 1952, str. 349), а овакви ставови најчешће су оправдавани аргументима и језиком популистичке културне политике: слабом комуникацијом нове музике са публиком, односно народом.

Осим два институционална музичка пункта на којима се изводила и пропагирала савремена светска и домаћа музика – међународни Загребачки бијенале, основан 1961. године, и Југославенска музичка трибина у Опатији, основана 1964. (од 1979. под називом Трибина музичког стваралаштва Југославије), концертне и фестивалске позорнице у водећим музичким центрима тадашње Југославије показале су приличну уздржаност према овој врсти музике.<sup>2</sup> У том смислу, веома је индикативно сведочење загребачког књижевника, есејисте, књижевног и музичког критичара Игора Мандића о реакцији публике на првом Загребачком бијеналу 1961. године: „Спрдња, којом је био пропраћен највећи дио бијеналских изведаба, била је готово неизмјерна, али разумљива и очекивана. Потпуно неодгојено слушатељство (у смислу и духу Нове глазбе, дакако) нашло се увријеђено. Они, којима је чак и Бартоков *Allegro barbaro* представљао вријеђање гласовира, нису могли поднијети оно што се с тим глазбалом радило на неким концертима. Тада смо открили што су то ‘кластери’, што је то ‘препарирани гласовир’, што је то ‘алеаторика’, што је то електронска, а што конкретна глазба“ (Mandić, 1972, str. 191).

<sup>1</sup> „Социјалистички естетизам настаје у тренутку када се у социјалистичком револуционарном друштву успоставља постреволуционарни период и када на битним, али не и водећим функцијама, револуционаре замењују бирократе и технократе, што значи да је социјалистички естетизам израз интереса и укуса новог управљачког слоја који више није само ту да мења свет већ и да живи у њему“ (Šuvaković, 2009, str. 14).

<sup>2</sup> Иако су током педесетих, шездесетих и седамдесетих година у Југославији основани бројни фестивали уметничке музике – Дубровачке љетње игре (1950), Љубљански фестивал (1952), Сплитско љето (1954), Охридско музичко лето (1961), Смotra уметности „Мермер и звуци“ Аранђеловац (1968), Београдски музички фестивал (БЕМУС, 1969), Варајдинске барокне вечери (1971), Новосадске музичке свечаности (НОМУС, 1975) – анализа репертоара који је изведен на позорницама ових манифестација показује веома опрезан став организатора и уметничких директора према стваралаштву XX века уопште, а нарочито према музици авангардног усмерења насталој после Другог светског рата.



Први фестивал уметничке музике у Нишу основан је 1975. године, под називом Октобарске музичке свечаности. Поред готово деценију раније утемељених бијеналних Југословенских хорских свечаности (1966), које су окупљале аматерске хоровае и биле жанровски ограничене на хорску и вокално-инструменталну музику, покретање шире конципираног годишњег фестивала уметничке музике хронолошки се подударило са тенденцијом формирања мреже сличних периодичних догађаја као савремених, урбаних форми музичке презентације у тадашњој Југославији и Србији, од којих се, у складу са друштвено пожељним концептом културног активизма, очекивало да допринесу децентрализацији и демократизацији културног живота и омогуће активно учествовање локалне заједнице у сфери уметничке музике (Cvetković, 2014, str. 1369). Фестивал се од 1990. до 1993. године одржавао под називом Октобарске свечаности културе, а садашњи назив Нишке музичке свечаности (НИМУС) установљен је 1994. године.

Својом концепцијом нишки фестивал је, као и шест година старији Београдски музички фестивал (БЕМУС), учествовао у остваривању главних културних циљева важеће идејне матрице: музичком просвећивању, култивисању публике и изградњи социјалистичког друштва. Његова основна уметничка и друштвена функција била је да професионалној музичкој јавности Ниша, током десетак дана трајања, прикаже углавном стандардни извођачки и стваралачки барокно-класичарско-романтичарски репетоар, чију су окосницу чинила звучна имена из музичке прошлости, али и да својим статусом „празника музике“, као ексклузивног друштвеног и културног догађаја, заинтересује најширу публику која није посећивала концерте класичне музике у оквиру редовне концертне сезоне. Физиономија нишких Октобарских музичких свечаности могла се, укратко, свести на проверену формулу „од свега помало, за свакога понешто“ и, у суштини, била је слична почетној концепцијској идеји БЕМУС-а коју је у програму првог београдског фестивала образложио један од његових организатора, композитор Драгутин Гостушки: „Дело – интерпретација; старо – ново; национално – страно. Негде у геометрији овог сложеног троугла постоји решење, по свој прилици компромисно, које ће Београдским музичким свечаностима помоћи да нађу своје право лице“ (Gostuški, према: Despić, 2000, str. 9).

Већ на самом почетку, организатори нишког фестивала суочили су се са финансијским и програмским проблемима, па је након завршетка других Октобарских музичких свечаности 1976. године истакнуто да без боље организације, сигурније финансијске основе, прецизније утврђене концепције и решеног статуса, ова манифестација нема услова за даљи развој (Nešić, 1976, str. 16). Као највећи недостатак поменуто је одсуство познатих солиста и ансамбала, због чега су „свечаности личиле на приказивање онога што је тренутно спремно да наступи и што је организатору у тренутној ситуацији било доступно“ (Ivanović, 1976, 10).

Стилски распон изведених солистичких, оркестарских, вокално-инструменталних, камерних и хорских дела у првој деценији трајања фестивала кретао се од ренесансе до класика XX века,<sup>3</sup> мада се термин „класици XX века“ када је у питању локални контекст може употребити врло условно, јер је поводом извођења необарокног Концерта за виолину и оркестар (1931) Игора Стравинског на IV Октобарским

---

<sup>3</sup> К. Дебиси (Debussy), М. Равел (Ravel), Ф. Пуланк (Poulenc), А. Хонегер (Honegger), С. Прокофјев (Прокофјев), Б. Барток (Bartók), П. Хиндемит (Hindemith), И. Стравински (Стравинский).

музичким свечаностима 1978. године хроничар *Народних новина* сасвим искрено констатовао да „са концертног подијума мало знамо о особеном музичару, естетичару, диригенту и пијанисти, композитору Игору Стравинском“ (Ivanović, 1978, str. 10).<sup>4</sup>

На програмима фестивала редовно је била заступљена и музика домаћих, југословенских и српских аутора, и мада бројчано скромна, заслужује да буде поменута и локална продукција у виду неколико остварења нишких композитора премијерно изведених на овој манифестацији.<sup>5</sup> У циљу промоције и афирмације домаћег стваралаштва, нишка публика могла је до почетка деведестих година да чује дела српских, хрватских, словеначких и македонских композитора XVIII, XIX и XX века.<sup>6</sup> Најмлађи аутори биле су композиторке Ингеборг Бугариновић (1953), чију је Сонату за два виолончела из 1979. године интерпретирао дуо Франсоаз – Виктор Јаковчич на VI Октобарским музичким свечаностима (1980), и Ксенија Зечевић (1956–2006), која је 1987. године на XIII Октобарским музичким свечаностима извела свој клавирски циклус *Књига тајни* (1986).

С обзиром на чињеницу да је фестивал основан поводом прославе дана ослобођења Ниша у Другом светском рату (14. октобар), „у част победе над фашизмом и у част достигнућа социјалистичког рада“ (Milosavljević, 1986, str. 8), неизоставни сегмент фестивалских програма до средине осамдесетих година чинила су остварења пригодног, родољубивог карактера: масовне хорске песме и вокално-инструментална дела ангажованог садржаја у извођењу нишких хорова и оркестра Дома ЈНА. У настојању да привуку већи број посетилаца и релаксирају елитни карактер и „озбиљност“ манифестације на којој се изводила „озбиљна“ музика, организатори су укључили и друштвено прихватљиве популарне жанрове: џез и изворну народну музику (концерт народног дувачког оркестра, победника сабора Прва труба Драгачева на III Октобарским музичким свечаностима 1977. године).

Иако није у домену главне теме овог рада, немогуће је у потпуности заобићи извођачку димензију Октобарских музичких свечаности. Сагледана у најширим потезима, она сведочи о променљивим околностима (идеолошке, организационе и финансијске природе) у којима се фестивал одвијао и, слично општој програмској концепцији, пружа шаролику слику иностраних, југословенских, српских и локалних репродуктивних уметника. Одржавање Октобарских музичких свечаности временски се преклапало са БЕМУС-ом, па су гостовања еминентних иностраних извођача у Нишу реализована у сарадњи и уз подршку београдског фестивала. Захваљујући овој координацији, на Октобарским музичким свечаностима наступали су пијанисткиње Љубов Тимофејева (1975) и Елисо Вирсаладзе (1976), виолончелиста Данил Шафран, квартети „Виљнус“ (1977) и „Шостакович“ (1979), ансамбл Академије „Сент Мартин“ (1977), дувачки ансамбл „Габријели“ (1979), Симфонијски оркестар Совјетског радија и телевизије (1978), краковска Филхармонија „Карол Шимановски“ (1979), Државна

<sup>4</sup> Концерт за виолину и оркестар Игора Стравинског извели су у сали Дома ЈНА уметници из Совјетског Савеза: солиста Андреј Корсаков и Симфонијски оркестар Радио-телевизије СССР са диригентом Владимиром Федосејевом.

<sup>5</sup> Добросав Младеновић (1932): *Тема са варијацијама* за кларинет и гудаче, *Партизанска свита* за оркестар; Ненад Максимовић (1932): *Увертира Чегар*; Братислав Анастасијевић (1936–1992): *Поема о Бубњу*, *Игра са Чаира*; Зоран Андрић (1953): *Поноћна размишљања* за соло флауту (Petrović, 2006).

<sup>6</sup> Стеван Мокрањац, Петар Крстић, Петар Коњовић, Стеван Христић, Јосип Славенски, Марко Тајчевић, Радомир Петровић, Рајко Максимовић, Дејан Деспић, Александар Обрадовић, Рудолф Бручи, Витомир Трифуновић, Лука Соркочевић, Иван Мане Јарновић, Јаков Готовац, Борис Папандопуло, Владимир Бердовић, Бруно Бјелински, Павле Дешпаљ, Радован Гобец, Тома Манчев, Властимир Николовски.

филхармонија из Брна (1980), Државни симфонијски оркестар Совјетског Савеза (1981), балетски ансамбл „Скапино“ из Холандије (1978). Високи извођачки стандарди одликовали су и наступе реномираних домаћих солиста и оркестара: Јована Колунџије, Ферн Рашковић, Сретена Крстића, Јосипа Климе, Љубише Јовановића, Оливере Ђурђевић, Невене Поповић, Павице Гвоздић, ансамбала „Ренесанс“, „Pro musica“, „Душан Сковран“, Београдског камерног оркестра, Београдске филхармоније, Загребачког плесног ансамбла (Petrović, 2006).

Очигледно да је у овако, прилично конвенционално постављеним и реализованим стилским, жанровским и извођачким оквирима Октобарских музичких свечаности, концерт Електронског студија III програма Радио Београда из 1981. године имао посебан значај у смислу презентације, афирмације и спремности организатора да врата фестивала одшкрину за појаву новог, непознатог и још увек непозиционираног. На концерту одржаном у сали Нишког симфонијског оркестра представљена су најновија достигнућа композитора Милоша Петровића (*Антон са или без Веберна*, 1981), Пола Пињона (*Цртани филм*, 1980), Јанеза Матичича (*Фузије*, 1979), Владана Радовановића (*Аудиоспацијал*, 1975–78) и Драгослава Ортакова (*Елеорн*, 1976), реализована у Електронском студију основаном 1971. године.

Све композиције настале су у другој етапи деловања Студија (од 1973), у којој је, за разлику од прве, усмерене на стварање искључиво електроакустичне музике и истицање самосвојности електронског медија, без асоцијација на звучну препознатљивост вокално-инструменталног порекла, дошло до заокрета у виду оживљавања традиционалног звука. У овој фази је, по речима руководиоца Студија Владана Радовановића, проучавање вокалних, инструменталних и амбијенталних звукова утицало на транспоноване њихових карактеристика у електронски медиј. Истовремено са овом променом става према звуку произведеном електронским путем, од 1973. године настају и синтетска дела у којима се, у синтези са електроником, користе говор, певање и инструментални звукови третирани на различите начине, као трансформисани или нетрансформисани (Radovanović, 1985).

Описане поетичке принципе илуструје једна од изведених композиција на концерту у Нишу, *Аудиоспацијал* за женски хор и електронику Владана Радовановића. Верзија предвиђена за репродуковање само са носача звука (у то доба са траке или плоче) уз снимљене електронске звукове укључује и стерео снимак хора. Мада нетрансформисан, хорски звук се местимично приближава неким типовима електронског, док електронски материјал обухвата широк опсег звукова, од аутохтоних до оних који су сродни инструменталним и вокалним. Овако постављени односи вокалног и електронског указују на основну идеју дела о узајамном приближавању два звучна света и на тежњу ка оплемењивању и очовечењу електронског/технолошког помоћу вокалног/људског. Хорска партитура је у живом извођењу делимично алеаторички конципирана: извођачима су повремено препуштене одлуке о ритму или тонским висинама. Електронски део реализован је помоћу синтетизера Synthi 100 комбиновањем две процедуре: тако што се од изабраних „инструмената“ пројектовала партитура према којој се реализовао извесни одсек композиције, или је одређени одломак импровизиран и машински упамћен, а потом из секвенцера транспонован („преписан“) у партитуру (Radovanović, 1985). Композиција *Аудиоспацијал* награђена је другом наградом на VII Међународном конкурс за електронску музику у француском граду Буржу.

Сасвим је разумљиво да је публика која је присуствовала концерту Студија за електронску музику у Нишу била радознала, али и збуњена пред овим новим и непознатим звучним светом: штампа је писала о необичном концерту, на којем сем великих звучника на позорници није било других извођача, што је изазвало неразумевање неупућених слушалаца, па је „млађи део публике с нестрпљењем очекивао да чује диско-музику или нешто слично“ (Ivanović, 1981a, str. 16). По компактности и звучним ефектима, највећи утисак на критичара оставила је *Фузија* словеначког композитора Јанеза Матичича, али је на крају приказа овог концерта, питање да ли ће електроакустична музика наићи на веће интересовање ширег круга слушалаца, остало без конкретног одговора, у виду уопштене формулације „показаће време и афинитети публике“ (Ivanović, 1981a, str. 16).

Реакција нишке публике није, међутим, била ни изненађујућа нити неочекивана, ако знамо да је неколико година раније, приликом првог концерта Електронског студија на БЕМУС-у (1974), композитор Петар Озгијан у *Политици* описао готово идентичну атмосферу у београдском Дому омладине: „Чудо је, колико је бројна, претежно млада публика напунила дворану, а са колико је мало пажње пратила овај концерт“ (Ozgijan, 1974, str. 14).

Да је на питање критичара *Народних новина* заиста било тешко дати релевантан одговор потврђују контроверзне оцене изречене 16 година касније, поводом премијерног извођења Радовановићевог мултимедијалног електронског остварења *Сазвежђа* на 29. БЕМУС-у 1997. године: по неким мишљењима ово дело оставило је сјајне трагове у мрачним временима, друге је асоцирало на давно, ретро-време када је хепенинг по сваку цену убио музику (prema: Despić, 2000, str. 139), а за композитора Константина Бабића је више личило на „спиритистичку сеансу са тајанственим шумовима, застрашујућим звуцима, блејањем и јодловањем него на музичко-сценски догађај“ (Babić, prema: Despić, 2000, str. 139). И поред наведених опречних ставова, незанемарљив број електроакустичних композиција југословенских и српских аутора изведених током седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година прошлог века указује на то да је ова врста музике временом почела да губи обележја авангардног ексцеса на БЕМУС-у као манифестацији етаблираног статуса и из сфера ослушкивања и преиспитивања полако али сигурно искорачила у подручје артикулисане уметничке тенденције.<sup>7</sup>

Концерт Електронског студија III програма Радио Београда није био једини продор у музичку авангарду на Октобарским музичким свечаностима 1981. године, које су, према најави, требале да протекну у знаку прослављања четрдесетогодишњице устанка и револуције. Павел Верњиков и Константин Богино уврстили су у свој програм *Сонату за виолину и клавир* Карлхајнц Штокхаузена (Stockhausen) и *Тему са варијацијама* Оливије Месијана (Messiaen), дела која су својим „необичним звучним и структуралним комбинацијама била откровење за слушаоце“ (Ivanović, 1981b, str. 5). Још веће откровење, а свакако и изненађење у смислу рушења традиције,

<sup>7</sup> Јосип Калчић: *Пасторала* (1974), Војин Комадина: *Refrain for Synthi* (1975), Лојзе Лебич: *Атеље 2* (1975), Јакоб Леж: *Поглед звезд* (1976), Лудмила Фрајт: *Еклога* (1976), Јосип Магдић: *Aperion E* (1976), Јанез Матичич: *Фузије* (1981), Драгослав Ортаков: *Eleorp '76* (1981), Милош Петровић: *Антон са/без Веберна* (1981), Владан Радовановић: *Електра* (1976), *Аудиоспацијал* (1981), *Ундина* (1986), *Тимбрал* (1988), *Сазвежђа* (1997), Марјан Шијанец: *Сатурналије II* (1988), Ивана Стефановић: *Тумачење сна* (1989), Срђан Хофман: *Deja vu* (1986), *Musica concertante* (1994), *Узорци* (1995), *Дуел* (1996) (Despić, 2000).

изазвала је опера хрватског композитора Бруна Бјелинског (1909–1992) *Орфеј XX века*, трагично-смешна бурлеска у којој је кроз синтезу најразличитијих стилова и садржаја – од цитата Глукових (Gluck) опера и музике Корнелија Ковача са рок кореографијом, преко пародије на џез жанрове и средњовековну музику, звукова са магнетофонске траке и пројектованих видео-одломака, до ироничног карикирања музичке авангарде – антиципирана постмодерна плуралност. Опера је премијерно изведена неколико дана раније на БЕМУС-у, а на репризи у Нишу „пуна сала Народног позоришта била је изненађена необичним почетком једне опере... Ту Бјелински разбија традицију и нова – савремена музика, уклапа се у традиционални стваралачки поступак” (Ivanović, 1981c, str. 11). Управо су ти традиционални музички елементи навели критичара да закључи „да ће ово ново оперско остварење композитора Бјелинског имати публике, јер музика новог звука у којој има доста игре и пријатних лирских нумера, наћи ће пут до најширег круга слушалаца” (Ivanović, 1981c, str. 11).

Сагледавајући домете Октобарских музичких свечаности до краја XX века у контексту отворености према иностраној и домаћој авангардној музици, можемо, прилично очекивано, закључити да оне нису постале место пресека традиционалних, актуелних и долазећих уметничких оријентација. Иако овај фестивал није ни основан са намером да заступа и промовише светску и домаћу авангардну музику, отворенији ставови организатора могли су да допринесу његовој концепцијској разноврсности и програмској ширини. Из конвенционалне фестивалске матрице, издвајали су се, сасвим спорадично, поједини концерти, као што је било „Вече Џона Кејџа” из 1986. године, у оквиру којег је пијанисткиња Нада Колунџија извела сонате за препарирани клавир овог америчког аутора. Критика је Наду Колунџију оценила као једног од „најпреданијих и најлуциднијих интерпретатора авангардних музичких текстова” (Ignjatović, 1986, str. 6), али и поред тога што је у својој интерпретацији „надвисила праг експериментално-теоријске апликације и уобличила адекватни уметнички доживљај, чиме је потврдила добро знано правило да чудно може бити лепо и функционално само ако се аклиматизује, ако се доведе на људску температуру... извођење Кејџових соната за препарирани клавир имало је и адекватну рецепцију – ‘препарирани’ аплауз публике” (Ignjatović, 1986, str. 6).

Концерти Електронског студија III програма Радио Београда, два Верњиков-Богино са делима Штокхаузена и Месијана и Наде Колунџије са програмом Кејџове музике били су ретки примери авангардних ексцеса на Октобарским музичким свечаностима у Нишу осамдесетих година прошлог века, те самим тим нису могли у већој мери утицати на ширење рецептивних видика публике. Њена збуњеност и уздржаност могу се протумачити као очекиване реакције у сусрету са новим звуком, који је, подједнако неупућена, критика покушала да објасни и естетски процени из сфере традиционалног доживљаја музике.

## Literatura / References

- Cvetković, S. (2014). Kriza ozvučena muzikom, muzika obeležena krizom: Niške muzičke svečanosti (NIMUS) u poslednjoj deceniji XX veka. *Teme – časopis za društvene nauke*, 38(3), 1365–1384.
- Despić, D. (2000). *BEMUS (1969–1989). Trideset godina Beogradskih muzičkih svečanosti*. Beograd: Jugokonzert.
- Gržinić, M. (2005). *Avangarda i politika – istočnoevropska paradigma i rat na Balkanu*. Beograd: Beogradski krug.
- Ignjatović, M. (1986). Čudo Džona Kejdža. Klavirski resital Nade Kolundžije. *Narodne novine*, 6, 13. oktobar.
- Ivanović, M. (1976). Posle Oktobarskih muzičkih svečanosti. *Narodne novine*, 10, 23. oktobar.
- Ivanović, M. (1978). Oktobarske muzičke svečanosti Niš „78“ Svetkovina muzike. *Narodne novine*, 10, 10. oktobar.
- Ivanović, M. (1981a). Koncert Elektronskog studija Radio-Beograda. Muzika novog izraza. *Narodne novine*, 16, 10–11. oktobar.
- Ivanović, M. (1981b). Koncert dua Vernjikov – Bogino. *Narodne novine*, 5, 12. oktobar.
- Ivanović, M. (1981c). Opera za publiku. *Narodne novine*, 11, 15. oktobar.
- Mandić, I. (1972). Da li nam je Bijenale potreban? U P. Selem (Ur.), *Novi zvuk – izbor tekstova o suvremenoj glazbi* (str. 189–192). Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske.
- Milosavljević, T. (1986). Počinju muzičke svečanosti. *Narodne novine*, 5, 8. oktobar.
- Nešić, T. (1976). Završene niške Oktobarske muzičke svečanosti. Kojim putem dalje? *Politika*, 16, 20. oktobar.
- Ozgjijan, P. (1974). Sa BEMUS-a. Elektronski zvukovi. *Politika*, 14, 24. oktobar.
- Petrović, D. (2006). *Monografija 30 godina NIMUS-a*. Niš: Punta.
- Radovanović, V. (1985). *Elektronski studio Radio Beograda*. Beograd: PGP-RTB. Propratni tekst LP izdanja.
- Stefanović, P. (1952). O nerazumevanju muzike kod nas. *Književnost*, 4, 349.
- Šuvaković, M. (2009). Sećanje na umetnost komunizma analiza kontradikcija: pristupi i prestupi. *Remont art files – časopis za promociju savremene umetnosti*, 2/3, 10–16.



Original Scientific Paper  
Artical language: Serbian

## NIŠ MUSIC FESTIVAL AND AVANT-GARDE MUSIC: CASE STUDIES CONCERT OF THE RADIO BELGRADE ELECTRONIC STUDIO AND „JOHN CAGE’S EVENING”

**Sonja S. Cvetković**

*University of Niš, Faculty of Arts in Niš, Serbia*

### Summary

In the period of domination of socialist realism and moderate modernism, which meant for the Serbian post-war musical creativity isolation from the European and world trends of musical avant-garde, during the sixties and seventies of the twentieth century music of the Serbian and Yugoslav composers of the younger generation becomes more open to a new sound concepts of serialism, aleatory, electronic media and minimalism. A radical break with tradition and changes in almost all aspects of the new music – aesthetics, notation, sound realization – made difficult to establish a clear criteria for its evaluation and therefore, the general reception of the most actual tendencies. Beside two institutional musical places where the contemporary world and national music was performed and promoted – International Music Biennale Zagreb, founded in 1961 and annual Review of Yugoslav Music in Opatija, founded in 1964 (since 1979 under the name Review of Musical Creativity of Yugoslavia), concert and festival stages in the leading musical centers in former Yugoslavia have shown considerable restraint to the contemporary music. In the case of the reception of electro-acoustic compositions created in the Radio Belgrade Electronic Studio and John Cage’s sonatas for prepared piano that were performed at the Niš (October) Music Festival during the eighties of the 20th century, the paper discusses about the representation of avant-garde music at this manifestation and openness of the local public towards the contemporary compositional streams. At the concert held in 1981 in the hall of the Niš Symphony Orchestra were presented the latest achievements of the composers Miloš Petrović (*Anton with or without Webern*, 1981), Paul Pignon (*Cartoon*, 1980), Janez Matičič (*Fusions*, 1979), Vladan Radovanović (*Audiospacial*, 1975–78) and Dragoslav Ortakov (*Eleorp*, 1976) realized in the Radio Belgrade Electronic Studio founded in 1971. Serbian pianist Nada Kolundžija performed in 1986 at the XII October Music Festival „John Cage’s Evening” with sonatas for prepared piano. These concerts were the rare examples of avant-garde excesses at the October Music Festival during the 1980s, and therefore they could not significantly influence at the expansion of receptive aspects of the audience. Her confusion and restraint can be interpreted as the expected reactions in a meeting with the new sound, which, equally uninformed music critics, tried to explain and estimate in an aesthetic view from the sphere of traditional music experience.

**Keywords:** Niš Music Festival (NIMUS), avant-garde, festivals, electro-acoustic music, Radio Belgrade Electronic Studio

Datum prijema članka / Paper received on: 07. 08. 2017.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa / Manuscript corrections submitted on: 24. 08. 2017.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 04. 09. 2017.

© 2017 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2017 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).







# PRILOG PROUČAVANJU PRESTOLONASLEDNIKOVOG DVORCA U BEOGRADU

**Tijana S. Borić\***

*Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, Niš, Republika Srbija*

## Sažetak

Predmet istraživanja rada predstavlja dvorac za prestolonaslednika Mihaila Obrenovića koji se nalazio u okvirima centralnog dvorskog prostora dinastije Obrenović, u neposrednoj blizini Terazija u Beogradu. Cilj rada jeste da, na osnovu uistinu oskudnih postojećih izvora i dostupnih svedočanstava, rekonstruiše prvobitni izgled ovog prestoničkog zdanja koje je pravljeno sa idejom stvaranja jedne vladarske rezidencije koja je uprostorena u okvirima savremenih shvatanja vladarskog habitusa. Istraživački fokus stavljen je na polazišne osnove za koncipiranje i konstituisanje ovog reprezentativnog arhitektonskog zdanja angažovane retorike, koje je građeno i opremano spram funkcija i potreba zvanične kneževe palate. S obzirom na društvenu relanost, nagle promene na političkoj sceni i izmenjena shvatanja vlasti u okvirima srpske države, rasvetljavaju se i konkretizuju razlozi i okolnosti zbog kojih se knez Miloš odlučio da svom nasledniku podari ovakav tip vladarske rezidencije. Istovremeno je namera da se ukaže na bitne izmene kada je reč o dosadašnjim atribucijama i pripisivanom autorstvu koje bi dalje ukazalo na nova posmatranja autorskih doprinosa i interpretacije evropskih uticaja na razvoj dvorske arhitekture u našoj sredini. Takođe se razmatraju okolnosti usled kojih je došlo do potpunog brisanja ovog toposa iz mentalne geografije žitelja srpske prestonice.

**Ključne reči:** Srbija, vladarski prostor, palata, dinastija, dvorovi, arhitektura

Dvorski ansamblu se sa pravom svrstavaju u najatraktivnije graditeljske celine koje svojom sugestivnom simbolikom i ključnom ulogom u snažnom sistemu vladarske reprezentacije zauzimaju istaknuta mesta. I dalje izazivaju među istraživačima neugasli entuzijazam kada je reč o kontinuiranoj zainteresovanosti za pitanja njihove geneze, idejnih okvira, odabira pozicije, arhitektonske obrade i opremanja (Borić, 2014, str. 7–10). Složenost vizuelnog identiteta vladarskih sedišta proističe iz njihovih višestrukih funkcija i posve specifične fenomenološke dinamike koju poseduju. Savremena shvatanja koja su već uveliko inkorporirana u aktuelna istraživanja i koja su prisutna u modernoj istoriografiji, ističu dvojaku ulogu dvora kao realnog mesta prebivanja vladara i ujedno institucije vlasti (Bertelli, 1986, str. 8–37). Ishodište uočene dvoznačnosti jeste u prepoznatoj dvostrukoj prirodi monarhijske vladavine, zasnovanoj na inkorporiranju poznate teze Ernsta Kantorovica o dva vladareva tela (Kantorowicz, 1997), čime vladarska sedišta dobijaju na značaju kao efektni manifesti moći i vrhunski ideološka oruđa (Revel, 1997; Adamson, 2000).

---

\* [tijanaboric@hotmail.com](mailto:tijanaboric@hotmail.com)

Slojevita znakovitost dvorskih zdanja i izuzetan simbolični kapital koji poseduju čini ih prepoznatljivim odrazima ekonomskog, političkog i kulturnog razvoja sredina u kojima nastaju. Svaka vladarska rezidencija sadejstvuje i ujedno izražajno reflektuje identitet vladavine i reprezentativnu pojavnost svoga osnivača.

Dug period nemanja državnosti nije omeo glavne aktere srpske revolucije i lidere srpskog naroda da budu upoznati sa aktuelnim tokovima evropskih obrazaca vladarskog identiteta i dobro osmišljenog propagandnog instrumentarijuma u službi manifestacije vlasti (Borožan, 2006). Stoga ne čudi što su na samom početku sticanja nezavisnosti pitanja utemeljenja prestonica i dvorova u njima zauzimala prioriteta mesta u političkim programima srpskih vladara (Marković, 1938). Već u vreme prvih koraka ka sticanju autonomije Kneževine Srbije, podizani dvorski kompleksi u Topoli, Crnući, Kragujevcu i Požarevcu svedoče o tome da se radilo o brižljivo osmišljenim političkim intervencijama u cilju obezbeđivanja osetnog reprezentativnog prisustva vladara, vizuelizacije njegove svenarastajuće moći i mapiranja njegove teritorije (Mitrović, 2008; Borić, 2014, str. 17–69). Teritorijalna ekspanzivnost Kneževine Srbije u vreme njenog osnivača kneza Miloša Obrenovića prouzrokovala je intenzivnu graditeljsku delatnost (Vujović, 1986). Ojačani politički okviri i porast vlasti uticali su na frekventnost uspostavljanja novih vladarskih rezidencija, ali i na sve izrazitije težnje da se centar moći smesti u Beograd, što je sa sobom nosilo niz odsudnih simboličkih značenja, pre svega u državotvornom, političkom, vojnom, ekonomskom i kulturnom smislu (Marković, 1938, str. 49–133).

U skladu sa apsolutističkim karakterom vladavine, ali i prepoznatljivim, osobenim kulturnim modelom koji je nastajao prožimanjem osmansko–balkanske prakse i koncepcija evropskog građanskog društva (Makuljević, 2006, str. 38–45), prva vladavina kneza Miloša (1817–1839) obeležena je dvorovima u vidu konaka koji su korespondirali i bili u saglasju sa običajnom praksom, životnim navikama i kulturnim obrascima elitnih slojeva društva (Mitrović, 2006, str. 263–266). Uprkos prividnoj strukturalnoj jednostavnosti, ova zdanja bila su prepoznata i efektno su funkcionisala kao potpuno legitimni simboli vladarske moći i pozornice političke javnosti, ali i dom prvog čoveka u državi.

Dvorovi pripadaju onoj grupi elastičnih i prilagodljivih fenomena koje karakteriše trajanje uprkos ideološkim inverzijama i zaokretima, a koji su svoju životvornu snagu crpeli iz svoje otvorenosti ka prihvatanju savremenih izraza i usvajanju aktuelnih, uvek jasno prepoznatljivih reprezentativnih formi u funkciji propagande vladarske ideologije i emanacije vrednosti društvenih elita. Bez obzira na ideološke zaokrete u državnom uređenju, srpski dvorovi su pratili razrađene prakse svojih evropskih pandana, pa kad je reč o njihovim funkcijama, one su bile isto tako razgranate i slojevite, polazeći od rezidencijalnih, upravnih, zakonodavnih, sudskih, nacionalno–pedagoških i, posebno, umetničko–estetskih. Imajući sve gore navedeno u vidu, kada posmatramo genezu dvorskih zdanja u našoj sredini uočavamo da su naručioci, a posebno graditelji srpskih dvorova morali dobro da poznaju i izuzetno brzo da usvajaju aktuelne forme i obrasce, pokazujući zavidan nivo estetske osetljivosti i adaptibilnosti. Period uspostavljanja političke nezavisnosti u Kneževini Srbiji pratio je i snažan prodor evropskog kulturnog modela na svim poljima (Makuljević, 2006, str. 29–37). Nesumnjivi označitelj svesti o novonastalim društvenim i kulturnim prilikama jeste ambiciozni graditeljski plan za stvaranje Beograda van šanca čije je središte trebalo da predstavlja državno–dvorski ansambl u Savamali, koji je začet već krajem treće decenije devetnaestog veka, a delimično realizovan tokom naredne dekade (Borić, 2017).

Na svom nimalo lagodnom putu ustoličenja u Beogradu i demonstriranja političkog tela, knez Miloš je pokazao interesovanje i spremnost da gradi i oprema državna zdanja „na evropski način“. Ovakav arhitektonsko–prostorni sklop srpskom vladaru bio je poznat budući da je na obližnjim vojvođanskim majurima Habzburške monarhije i na teritorijama Rumunske kneževine, gde je poslovao i držao velike posede, imao prilike da se upozna sa vlasteoskim dvorcima i velikoposedničkim aristokratskim letnjikovcima koji su upravo bili podizani u klasicističkom ili romantičarskom ruhu (Ibid., 2017). Vidno različite od orijentalnih konaka, ove građevine mahom su bile traktne građevine kojima je estetski dominirao princip simetrije, unoseći neophodnu sliku reda, saglasja i discipline, što je savršeno odgovaralo željenoj vladarskoj slici.

Unutrašnja politička previranja, čiji je ishod bila abdikacija kneza Miloša juna meseca 1839. godine (Đorđević, 1983; Rihter, 1984), osujetila su potpunu realizaciju njegovih gradouređivačkih planova, ali su dobro utemeljena infrastruktura i otvorenost ka savremenim graditeljskim i urbanističkim tokovima ostavili značajnog traga u daljem razvoju arhitekture grada Beograda. Posebno važan korak u urbanom narastanju Beograda predstavljao je ukaz kneza Mihaila o seobi prestonice iz Kragujevca 25. aprila 1841. godine, čime je grad na sastavu dve velike evropske plovne reke postao prestonica Kneževine Srbije (Milićević, 1876, str. 20). Zaoštavanje sukoba na polju unutrašnje politike imalo je za posledicu dinastički prevrat i ustoličenje Karađorđevog sina Aleksandra u septembru mesecu 1842. (Milićević, 1891, str. 259–260). Stupanjem na snagu ustavne monarhije, došlo je do krupnih izmena kada je reč o shvatanju dvora (Mitrović, 2006, str. 302–310). Sve uticajnija sfera novostalog građanstva zahtevala je snažniji upliv javnosti, tj. bogatih slojeva društva u prostor dvora i značajan nivo depersonalizacije kneževine ličnosti.

Nakon mnogobrojnih selidbi, preuređeno zdanje Stojana Simića (Zdravković, 1954, str. 206–208) postalo je kneževim dvorom, koji će predstavljati temeljni nukleus i hronološki prvenac budućeg dvorskog kompleksa u kome će duže ili kraće stolovati svi srpski vladari devetnaestog veka (Jovanović, 2010, str. 37–38). Specijalno udešena i opremljena palata, sa usvojenim zapadnim obrascima arhitektonskog vokabulara, nedvosmisleno je ukazivala na ukus pripadnika građanske elite i aktuelne ideale o decentralizovanoj državi i vlasti (Borić, 2014, str. 121–123). U periodu vladavine kneza Aleksandra Karađorđevića (1842–1858) došlo je do niza graditeljskih intervencija u neposrednoj blizini kneževog dvora koje su doprinele reprezentativnom uprstoravanju i definisanju dvorskog kvarta u urbanoj matrici prestonice. Osmišljen je brižljivo kultivisani prostrani vrt, podignuta potkovičasta građevina za potrebe dvorske straže i zdanje Malog dvorca u kome su za vreme kneza Aleksandra Karađorđevića bili smešteni Knjaževsko predstavništvo i Popečiteljstvo inostranih dela (Popović, 2005, str. 94). Složena interna situacija na političkom planu, u sadejstvu sa agitacijama predstavnika konkurentske dinastije, dovela je do proklamacije Svetoandrejske skupštine 1858. godine, koja je označila ponovno stavljanje vlasti u ruke predstavnika doma Obrenovića.

Kratkotrajna dvogodišnja druga vladavina kneza Miloša (1858–1860) nije ostavila mnogo vremena za novi talas opsežnih graditeljskih aktivnosti, pogotovo kad se uporedi sa obimnošću i značajem prvog perioda njegove vladavine (Vujović, 1986). Ideološka inverzija oličena u oligarhijskom režimu koja je nastupila u periodu prekinute vladavine dinastije Obrenović, ostavila je markantnog traga u ukupnoj društvenoj stvarnosti. Prethodno stanje u zemlji bilo je toliko temeljno izmenjeno u kolektivnoj svesti, shvatanju vlasti i sve snažnijoj uticajnoj sferi javnog mnjenja, da ga čak ni rodonačelnik dinastije

nije mogao zanemariti, a kamoli rehabilitovati prvobitno stanje apsolutistički zasnovane vlasti koju je za sobom ostavio. Po dolasku na presto drugi put, 1859. godine, Miloš je uvideo da se u odnosu na novonastale ideološke promene mora uklopiti i spram njih dalje odrediti uprkos svom često opisivanom i gotovo legendarnom prekom karakteru (Milićević, 1893). Veliki poznavalac i kritičar aktualnih prilika u Srbiji, Slobodan Jovanović, primetio je: „Cela njegova (kneza Miloša, prim. autora) druga vlada bila je neprestani narodni odisaj. ...Rešen da se odupre s jedne strane Porti, a sa druge strane činovničkoj gospodi stvorenoj za vreme Karađorđevića, on je i zbog toga razloga morao tražiti što jačeg oslona kod naroda... To je bio jedan despot koji svaki čas menja ćud, ali koji se uvek boji gomile“ (Jovanović, 1933, str. 133, 141).

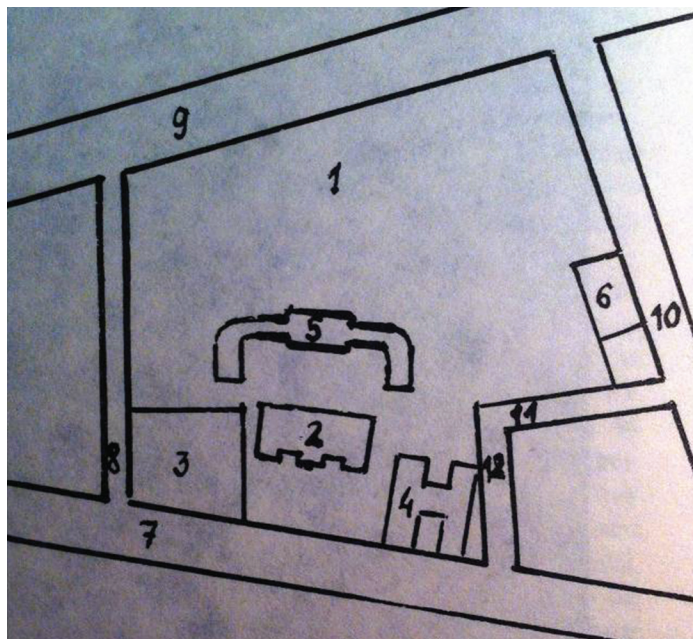
Sa druge strane, knez Miloš i njegov naslednik Mihailo su period političkog izgnanstva proveli u frekventnim posetama ključnim evropskim apsolutističkim dvorovima i nemačkim vladarskim kućama koje su već naveliko modifikovale stare obrasce apsolutističke monarhije novim normama građanstva i nacionalnim idealima (Borožan, 2013, str. 307–308), što je ostavilo značajnog traga na formiranje reprezentacije dvora Obrenovića po povratku u zemlju. Evropskom kulturnom klimom tog perioda vlada sveopšti koncept prožimanja dinastičkog i nacionalnog, koji je stavljen u službu savremene mitologizacije nacija, što se preslikalo i na našu sredinu.

Povratkom u zemlju i restitucijom vlasti, knez Miloš je zatekao izmenjenu situaciju kada je reč o vladarskim rezidencijama (Mitrović, 2008). Gospodarski konak (Durković Jakšić, 1957) je bio srušen za potrebe izgradnje zdanja Mitropolije, Konak kneginje Ljubice (Vanušić, Stojanović i Poša, 2012) koristili su Licej i Prva beogradska gimnazija, dok je Dvorac u Savamali (Borić, 2017) pripao Ministarstvu finansija. Stari konak je, po svedočenju Milana Đ. Milićevića, koji u službu kneza Miloša stupa kao njegov sekretar, za knežev ukus bio isuviše veliki (Milićević, 1893, str. 42), u toj meri da je stari knez imao ozbiljnu nameru da pregradi i usitni prostor Starog konaka u čemu ga je sprečio knez Mihailo (Hristić, 1923, str. 81–82). Prestolonaslednik Mihailo je u ovom dvogodišnjem periodu, po svemu sudeći, boravio u Malom dvorcu (Borić, 2014, str. 137) uz koji je, moguće baš u ovom periodu, podignuto nekoliko pomoćnih zdanja za potrebe smeštaja posluge da bi, po ponovnom dolasku na vlast, knez prešao u Stari konak (Đurić Zamolo, 1991, str. 114; Marlović, 2005, str. 199).

Istovremeno, sa suprotne strane, na mestu potonjeg Novog dvora (današnje palate Predsedništva), knez Miloš započinje izgradnju dvorca za prestolonaslednika Mihaila (Nestorović, 1937, str. 39–40). Ostala je dragocena zabeleška iz aprila 1859. godine u kojoj knez Mihailo piše ocu iz Pariza da se pobrine o njegovoj budućoj rezidenciji: „Molim da zapovedite mome punomoćniku Doktoru Paceku da se postara da mi kuću nađe i spremi u kojoj ću sedeti kad u Beograd dođem“ (Ćirković, 2011, str. 118).

Zdanje namenjeno prestolonasledniku Mihailu u okviru dinastičkog dvorskog ansambla Obrenovića u centru Beograda (Marlović, 2005) nikada nije postalo vladarskom rezidencijom, ali budući da je u tu svrhu bilo planirano, te da je u njemu stanovao knežev domoupravitelj i dvorski fotograf Anastas Jovanović, kao i da je ustupilo mesto potonjem Novom dvoru, analiziramo njegovo uprostoravanje i izgled kao dvorskog zdanja od izvanredne važnosti u okviru dvorskog kvarta, koje je zbog fizičkog brisanja i višedecenijske republikanske stvarnosti palo u zaborav i ostalo tek delimično poznato sa nekoliko nemuštih snimaka, crteža i ucrtanog gabarita osnove na Zarićevom planu iz 1878. godine (Đurić Zamolo, 1991, str. 124).

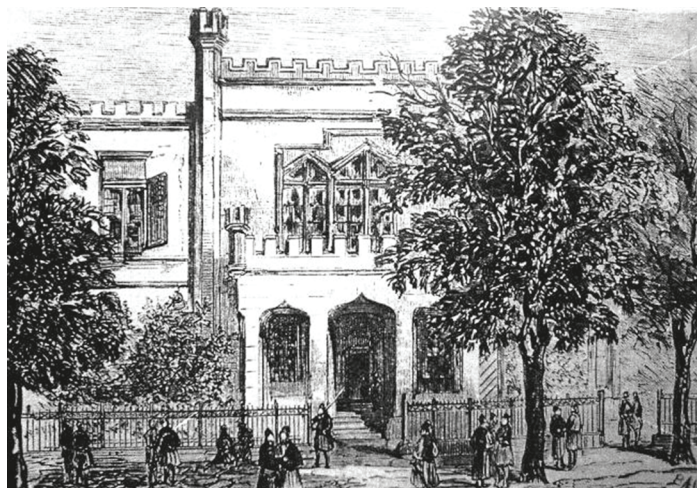
Atraktivna prestonička palata za prestolonaslednika Mihaila zauzimala je istaknutu poziciju na uglu ulica Kralja Milana i Dobrinjske, tj. Andrićevog venca. Dokumentacija o izgradnji dvorca sačuvana je u tragovima, odveć fragmentarna i nedovoljna za bilo koju ozbiljniju i detaljnu rekonstrukciju. Pretpostavlja se da su planovi nastali već 1859. godine, budući da ga na osnovu izdatih računa nakon Miloševe smrti krajem septembra 1860. godine nalazimo još uvek nedovršenim (Nestorović, 2006, str. 181). Već u to vreme ova jednospratna zgrada je bila dodeljena ministarstvima inostranih i unutrašnjih dela. Ministarstvo unutrašnjih dela bilo je smešteno u prizemlju, dok je Ministarstvo inostranih dela zauzimalo sprat na kome se nalazila velika dvorana korišćena za ministarske sednice (Nestorović, 2006, str. 39; Hristić, 1923, str. 82). Važno je napomenuti da je ministar inostranih dela istovremeno funkcionisao i kao ministar Kneževog doma, direktor Kneževe kancelarije i knežev predstavnik koji je najdirektnije nadzirao knežev rad, tako da je njegova visoka i važna uloga korespondirala sa istaknutim pozicioniranjem njegove rezidencije koja se nužno morala nalaziti u neposrednoj blizini vladarskog doma (Popović, 2005). U vreme svoje druge vladavine (1860–1868), knez Mihailo za svoju rezidenciju bira Stari konak, a ministarstva opstaju do 1909. godine.



Slika 1. Dvorski blok – crtež parcele sa objektima ucrtanim na Zarićevom planu iz 1876. godine. Pod brojem 4 je Prestolonaslednikov dvorac, objavljeno u: Đurić Zamolo, 1991, str. 118.

Figure 1. Court block – detail of Zaric urban plan from 1876 with marked object. Number 4 is Crown Prince Mihailo's Palace, published in: Đurić Zamolo, 1991, pp. 118.





*Slika 2. Čeona fasada dvorca za prestolonaslednika Mihaila, crtež iz časopisa „Illustration“, 24. jun 1876, str. 412.*

*Figure 2. The front facade of the Crown Prince Mihailo's Palace, drawing from the magazine "Illustration", June 24, 1876, pp. 412.*

Dugovečna pretpostavka da je autor arhitektonskog projekta Prestolonaslednikovog dvorca bio arhitekta Kosta Šreplović (Đurić Zamolo, 1981, str. 108) teško je održiva budući da je ovaj graditelj tek 1861. godine došao u Beograd sa studija u Minhenu i jednogodišnje prakse u Budimpešti. Čistoća i veština slikovite stilske kompozicije, nadahnute aktuelnom varijantom srednjoevropskog romantičarskog istorizma koji svoj procvat na graditeljskoj sceni doživljava sredinom devetnaestog veka (Kadijević, 1997, str. 30), govori u prilog pretpostavci da je autor ovog javnog zdanja morao biti iskusniji graditelj koji je imao neposrednog dodira sa ovakvim kulturnim obrascem. Sa druge strane, malo je verovatno da je tako važan graditeljski poduhvat od državnog interesa mogao biti poveren tek svršenom studentu bez dokazanih ostvarenja iza sebe. Bogdan Nestorović je prvi istakao Josifa Kasana kao mogućeg graditelja Prestolonaslednikovog dvorca, uočivši mnogobrojne sličnosti ovog rešenja sa dvorcem Miramare u Trstu, koji je za nadvojvodu Maksimilijana projektovao Karl Junker (Nestorović, 2006, str. 181). Josif Kasano je u Beograd došao iz Italije oko 1852. godine i postao jedan od vodećih arhitekata Glavne uprave građevina (Đurić Zamolo, 1981, str. 115). Budući da je primera ovakve arhitekture bilo u svim sedištima arhitektonskog razvoja, a kako nam nisu poznati detaljniji podaci o opusu i biografiji Josifa Kasana, ostajemo sa oprezom na ovoj zanimljivoj pretpostavci.

Sa druge strane, naglašeno romantičarski duh posedovalo je i prestolonaslednikovo porodično utočište u izgnanstvu – dvorac „Ivanka“. Ovo zdanje sa prostranim poljskim dobrom, smešteno 14 km od Bratislave na Velikom žitnom ostrvu Dunava, knez Mihailo je 1856. godine, uz očevu pomoć, kupio od naslednika grofa Grasakalovića Juraneka (Stranjaković, 1940, str. 13). Činjenica da je knez Miloš dobro znao koliko je ovo zdanje bilo povezano sa trenucima Mihailove, makar prividne, lične sreće i mira, kao i da je

finansijski učestvovao u obimnoj rekonstrukciji dvorca „Ivanka” nakon požara 1856. godine, pokreće na još jedan pravac moguće atribucije kneževog dvorca, a to je da bi arhitekta rekonstrukcije dvorca „Ivanka” mogao imati nekakvog uticaja na izradu projekta dvorca u Beogradu (Ćirković, 2011, str. 90–91).



*Slika 3. Dvorac Miramare u Trstu, arhitekta Karla Junkera, razglednica preuzeta sa delcampe.net*

*Figure 3. Miramare Castle in Trieste by architect Carl Junker, postcard source: delcampe.net*



*Slika 4. Dvorac „Ivanka” u Slovačkoj, stereoskopski snimak Anastasa Jovanovića, Muzej grada Beograda AJ 1469*

*Figure 4. The Ivánka Castle in Slovakia, stereoscopic image of Anastas Jovanovic, Belgrade City Museum AJ 1469*



*Slika 5. Dvorac za prestolonaslednika Mihaila, snimak sa početka 20. veka, privatna kolekcija g. Miloša Jurišića*

*Figure 5. Crown Prince Mihailo's Palace, photo from the beginning of the 20th century, the collection of Mr. Milos Jurisic*

Dvorac za prestolonaslednika Mihaila je bio izveden kao slobodnostojeća jednospratna građevina jako razuđene ali ipak simetrične osnove, sa snažno isturenim bočnim krilima, kako prema regulacionoj liniji, tako i prema dubini parcele ka vrtu. U tročlanjoj kompoziciji fasade sa krilima koja flankiraju i ujedno ističu centralni motiv, uočava se odjek strukture Starog konaka. Sačuvani snimci svedoče o tome da je realizovano monumentalno zdanje krasila odmereno izražajna dekorativnost. Visoko postolje isticalo je retoričnost fasada. Bogata razuđenost fasadnih masa i njihovo živopisno plastično oblikovanje, inspirisano srednjovekovnim nasleđem, unosili su razigranost i dinamiku karakterističnu za aktuelni romantičarski duh, ali građevina u biti i dalje ostaje duboko ukorenjena u klasičnim principima, svedočeci o dihotomiji strukturalnog i oblikovnog izraza u našoj sredini i specifičnoj objedinjenosti oprečnih tendencija. Arhitektura ove palate nedvosmisleno je odražavala evropsku orijentaciju srpskog društva i svu složenost društvene stvarnosti u periodu pred konačno sticanje političke samostalnosti Kneževine (Nestorović, 2006, str. 173–223). Simetrična i uravnotežena forma korpusa građevine pokrenuta je variranjem istaknutih i uvučenih volumena, naglašenom vertikalnošću postignutom uz pomoć kontinuiranih oktogonalnih pilastera koji nadržavaju krovni venac izrastajući u tornjiće sa zupčastim kulicama, kao i bogatom profilacijom arhitektonskih elemenata, najizraženijoj u centralnom delu čime se stvarao utisak



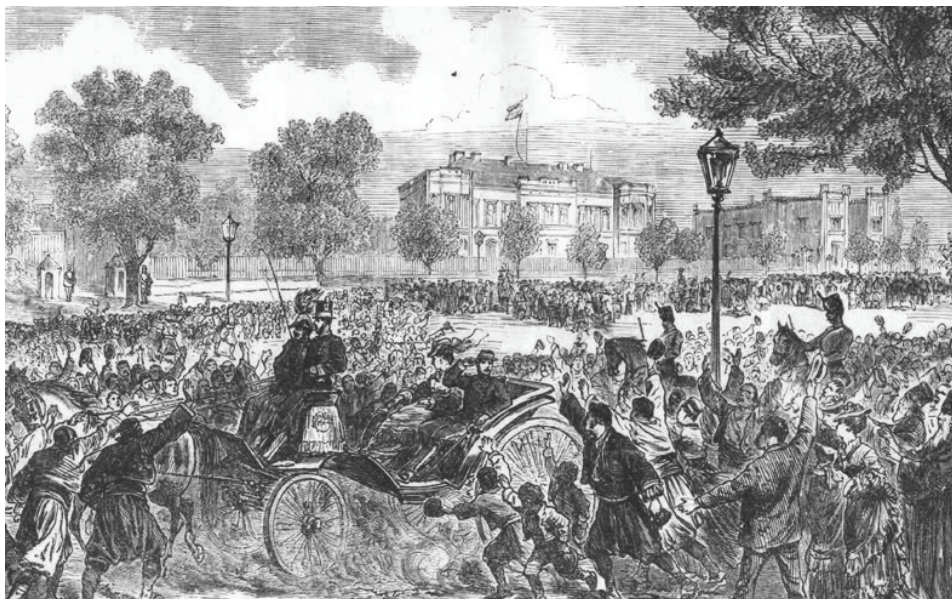
piramidalnosti kompozicije. Karakteristični uravnotežujući element je horizontalna krovnog venca u vidu nazubljene atike, po uzoru na kruništa srednjovekovnih tvrđava. Centralno fasadno polje bilo je akcentovano ulaznim tremom na stupcima koji su nosili balkon–terasu sa zupčastom zidanom ogradom i u uglovima pozicioniranim poligonalnim, takođe nazubljenim kulicama. Arkada trema imala je sedlaste lukove, a otvori centralnog rizalita iznad balkona bili su grupisani u motiv specifične obrade koji je objedinjavao trougaone završetke i svojim prelomljenim okvirom, koji je nadvisivao visinski dominantni središnji otvor, uspešno podsticao vertikalnost (Bogunović, 2005, str. 1101–1102).



*Slika 6. Dvorac za prestolonaslednika Mihaila, razglednica sa početka 20. veka, privatna kolekcija g. Miloša Jurišića*

*Figure 6. Crown Prince Mihailo's Palace, postcard from the beginning of the 20th c., the collection of Mr. Milos Jurisic*

Variranjem motiva raznovrsnih stilskih orijentacija postignuto je reprezentativno živopisno ostvarenje arhitekture romantizma u prestonici. Reinterpretacija prošlosti u službi konstruisanja nacionalnog identiteta predstavljala je opšte mesto u evropskoj kulturi. Reminiscencija srednjovekovnog nasleđa se u ovom konkretnom slučaju može posmatrati kao vizuelni obnovitelj idealnog istorijskog doba i zlatnog perioda državnosti, a povezivanje sa legendarnom prošlošću kao aktivno dokazno sredstvo legitimiteta vlasti.



*Slika 7. Polazak Milana ka vojsci, ilustracija objavljena u listu „Srpska zora“ br. 7–8, avgust 1876, str. 156. U pozadini se vidi Stari konak (u sredini) i dvorac za prestolonaslednika Mihaila (desno).*

*Figure 7. Prince Milan's departure to join his army, illustration published in magazine „Srpska Zora“ no. 7/8, August 1876, pp. 156. In the background we can see the Old Konak (in the middle) and the Palace of the Crown Prince Mihailo (right).*

Dalja sudbina Prestolonaslednikovog dvorca vodila je ka njegovom neminovnom nestanku. Već u doba vladavine kralja Milana, na njegovom mestu trebalo je da se nađe kolosalno zdanje, tačnije jedno njegovo krilo. Ideja je bila da se u sredini, na mestu Starog konaka, načini gabaritno istaknuto rezidencijalno zdanje za kralja, a da niža bočna krila (jedno na mestu Malog dvorca, a drugo na mestu Prestolonaslednikovog dvorca) budu namenjena, s jedne strane u reprezentativne svrhe i za smeštaj gostiju, odnosno kao nova rezidencija prestolonaslednika, sa druge (Marlović, 2005, str. 201). Ambiciozna zamisao o raskošnoj palati gigantskih razmera nije realizovana. Sa druge strane, čitav kompleks, pa samim tim i zdanje Prestolonaslednikovog dvorca, bili su simbolički vezani za dinastiju Obrenovića, što je na prelomu veka i nakon Majskog prevrata postalo nepoželjno svedočanstvo u okviru vladarske ideologije nove dinastije.

Sudbinski preokret ova palata doživljava 1909. godine prateći aktuelnu društveno–političku stvarnost. Prestolonaslednik Đorđe, tada vladajuće porodice Karađorđević, odrekao se nasledstva prestola u korist svog mlađeg brata Aleksandra. Kako bi se na postojećem imanju našao podesniji smeštaj kraljevskoj porodici, u maju mesecu iste godine, iz nesuđenog zdanja Prestolonaslednikovog dvorca na uglu Kralja Milana i Dobrinjske, iseljena su ministarstva inostranih i unutrašnjih dela i ovo zdanje je stavljeno na raspolaganje vladarskom domu (Živojinović, 2009, str. 59). Time je okončano višegodišnje traganje

za prostorom Novog dvora, čije će pripreme za izgradnju otpočeti u zimu 1910. godine izradom projektne dokumentacije od strane arhitekta Stojana Titelbaha i dodeljivanjem preduzimačkih poslova Vasi Tešiću (Stojanović, 1912, str. 95; Nedić, 2001, str. 57). Prestolonaslednikov dvorac srušen je u periodu od kraja aprila do sredine juna 1911. godine kako bi se raščistio i pripremio teren za regulaciju i nivelaciju prostora buduće vladarske palate (Anonim, 1911, str. 2).

Posmatranjem urbanističke situacije ovog pozamašnog bloka, jasno se uočava koliko je izvanredna položajna vrednost i promišljeno formiranje dvorskog kompleksa sa slobodnom perspektivom i razvojem po dubini parcele dominiralo u prestonici i koliko je odsudno uticalo na oživljavanje celokupnog prostora oko Terazija (Borić, 2004). Svi dalji planovi za rekonstrukciju ili graditeljsku preformulaciju dvorskog bloka podrazumevali su reinterpretacije ovako zasnovane trodelne prostorne kompozicije. Na koncu, ona pretrajava i danas u sugestivnoj prostornoj formulaciji ovog bloka, a vladarski ton opstao je u njegovom osetnom oficijelnom upravno–administrativnom karakteru i činjenici da se danas na tom mestu nalazi predsednička palata.

## Literatura / References

- Adamson, J. (2000). Making of the Ancien – Regime Court, 1500–1700 in J. Adamson (Ed.), *The Princely Courts of Europe: Ritual, Politics and Culture Under the Ancien Régime 1500–1750* (7–41). London: Weidenfeld & Nicolson.
- Anonim, (1911). Novi dvor. *Politika*, br. 2593, 2, 6. april.
- Borić, T. (2004). *Terazije – arhitektonski i urbanistički razvoj*. Beograd: Zlatousti.
- Borić, T. (2014). *Dvorovi dinastija Obrenović i Karađorđević u Srbiji* (Neobjavljena doktorska disertacija). Beograd: Filozofski fakultet, Odeljenje istorije umetnosti.
- Borić, T. (2017). Dvor u Savamali – temelj srpskog Beograda van šanca. *Kultura*, 155, 356–374.
- Bertelli, S. (1986). *The Courts of the Italian Renaissance*. New York/Oxford: Sidgwick & Jackson.
- Bogunović, S. G. (2005). *Arhitektonska enciklopedija Beograda I–III*. Beograd: Beogradska knjiga.
- Borozan, I. (2006). *Reprezentativna kultura i politička propaganda: spomenik knezu Milošu u Negotinu*. Beograd: Filozofski fakultet.
- Đorđević, T. (1983). Iz Srbije kneza Miloša. *Kulturne prilike od 1815 do 1839. godine*. Beograd: Prosveta.
- Durković Jakšić, Lj. (1957). Gospodarski konak u Beogradu. *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, IV, 339–344.
- Đurić Zamolo, D. (1981). *Graditelji Beograda 1815–1914*. Beograd: Muzej grada.
- Đurić Zamolo, D. (1991). Stari konak u Beogradu. *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, XXXVIII, 113–126.
- Hristić, K. N. (1923). *Zapisi starog Beograđanina*. Beograd: Izdavačka knjižarnica Branislava Cerovića-Ajhšteta.
- Jovanović, S. (1933). *Ustavobranitelji i njihova vlada (1838–1858)*. Beograd: Geca Kon.
- Jovanović, N. (2010). *Knez Aleksandar Karađorđević (1806–1885)*. Beograd: Albatros plus, Službeni glasnik.
- Kadijević, A. (1997). *Jedan vek traženja nacionalnog stila u srpskoj arhitekturi – sredina XIX – sredina XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Kantorowicz, E. H. (1997). *The King's Two Bodies – A Study in Mediaeval Political Theology*. Princeton University Press.
- Revel, J. (1997). The Court in P. Nora (Ed.) *The Construction of the French Past. Realms of Memory*, Vol. II Traditions, (71–122). Columbia University Press.

- Vanušić, D., Stojanović, A. i Poša P. (2012). *Konak kneginje Ljubice, Enterijeri beogradskih kuća 19. veka*, Beograd: Muzej grada Beograda.
- Vujović, B. (1986). *Umetnost obnovljene Srbije 1791–1848*, Beograd: Prosveta, Republički zavod za zaštitu spomenika kulture.
- Makuljević, N. (2006). Pluralizam privatnosti. Kulturni modeli i privatni život kod Srba u 19. veku. U: A. Stolić i N. Makuljević (Ur.) *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku (17–53)*, Beograd: CLIO.
- Marković, R. (1938). *Pitanje prestonice u Srbiji kneza Miloša*. Beograd: Štamparija Drag. Popovića.
- Marlović, S. (2005). Traganje za izgubljenom celovitošću dvorskog kompleksa u Beogradu, *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, LII, 195–251.
- Milićević, M. Đ. (1876). *Kneževina Srbija*. Beograd: Državna štamparija.
- Milićević, M. Đ. (1891). *Knez Miloš u pričama*. Beograd: Čupićeva zadužbina.
- Mitrović, K. (2006). Dvor kneza Miloša Obrenovića. U: A. Stolić i N. Makuljević (Ur.) *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku (261–301)*, Beograd: CLIO.
- Mitrović, K. (2006). Dvor kneza Aleksandra Karađorđevića. U: A. Stolić i N. Makuljević (Ur.) *Privatni život kod Srba u devetnaestom veku (302–323)*, Beograd: CLIO.
- Mitrović, K. (2008). *Dvor kneza Miloša Obrenovića*. Beograd: Istorijski muzej Srbije.
- Nedić, S. (2001). O nekim pitanjima izvorne arhitekture Novog dvora, *Nasleđe* III, 57–66.
- Nestorović, B. (2006). *Arhitektura Srbije u XIX veku*. Beograd: Art press.
- Stojanović, S. (1912). *Srpski neimar*. Beograd.
- Stranjaković, D. (1940). *Mihailo i Julija*. Beograd: Geca Kon.
- Čirković, S. (2011). *Knjaz Mihailo Obrenović – Život i politika*. Beograd: Dereta.
- Zdravković, I. (1954). Kuća Stojana Simića – Simićevo zdanje, *Godišnjak Muzeja grada Beograda*, I, 206–208.
- Živojinović, D. R. (2009). *Kralj Petar Karađorđević*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.



Review Paper  
Artical language: Serbian

## CONTRIBUTION TO RESEARCH ON CROWN PRINCE MIHAILO'S PALACE IN BELGRADE

**Tijana S. Borić**

*University of Niš, Faculty of Arts in Niš, Serbia*

### Summary

The subject of the research of this paper is the history and architecture of the palace that was built for the Serbian Crown Prince Mihailo Obrenovic, and that had been located within the central court complex of the Obrenovic Dynasty, in the immediate vicinity of Terazije Square in Belgrade. The attractive edifice lasted from 1860–1909 and was important marker in urban setting of Belgrade. The aim of the paper was to analyze and reconstruct the original appearance of this capital building on the basis of the scarce existing sources and available evidences. The edifice has been constructed with the idea of creating a royal residence that has been set within the framework of modern understandings of a ruler's space. Even though it didn't become the actual home of Prince Mihailo Obrenovic it was built and equipped according to the functions and needs of the official princely court. The research focus was placed on the background and particular reasons for conceiving and constituting this kind of representative architectural building of engaged rhetoric. Considering the social conditions, sudden and frequent changes within the political scene and changed understandings of the ruler's authority within the framework of the 19th century Serbian state, we have tried to explain and argue reasons and circumstances that led Prince Milos to decide to build this type of ruling residence for his successor. The issue of metropolis wasn't resolved until 1841. However, Serbian ruler was aware of the current European practice. We have reviewed historical backgrounds and strivings of Prince Milos Obrenovic to catch up with the European model when it comes to the ruler's ideology within which the court, its position, architecture and design held an impact of extraordinary importance. At the same time, the attempt was made to point to the essential changes when it comes to the widespread belief in attribution of the architectural design. We have challenged the authorship of Kosta Sreplovic that was set in the past and offered possible directions which would further point to new observations of authors' contributions and interpretations of European influences on the development of court architecture in our midst. The circumstances surrounding the pulling down and complete deletion of this topos from the mental geography of the inhabitants of the Serbian capital were also considered. The architecture of the palace did not fit into ideological shift and desirable shape of the king's court. Still, its initial idea lives through the fact that its place occupies the Presidential Palace, therefore it continues existing as an effective ruler's topos.

**Keywords:** Serbia, ruler's space, palace, crown, courts, architecture.

Datum prijema članka / Paper received on: 19. 09. 2017.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa / Manuscript corrections submitted on: 02. 10. 2017.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 21. 11. 2017.

© 2017 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2017 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-artefact/>). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





# BROJALICE U FUNKCIJI RAZVOJA RITMIČKIH I GOVORNIH SPOSOBNOSTI DECE PREDŠKOLSKOG I RANOG ŠKOLSKOG UZRASTA

**Ozrenka Bjelobrck Babić\***

*Univerzitet u Banjoj Luci, Filozofski fakultet Banja Luka, Bosna i Hercegovina*

## Sažetak

Brojalice su „kratke dečje pesmice koje služe za razbrajanje dece u igri, koje, istovremeno, mogu biti veoma pogodne za razvijanje osećaja za ritam“ (*Pedagoški leksikon*, 1996, str. 56). Brojne su prednosti koje obrada brojalice donosi: razvoj govora i govorne kreativnosti, podsticanje učenja stranih jezika, razvijanje komunikacijskih sposobnosti, emocionalno i socijalno sazrevanje, podsticanje kulturne osveštenosti, razvijanje etičkih i moralnih vrednosti, upoznavanje sa sadržajima prirode i društva. Pri izboru brojalice neophodno je posvetiti pažnju psihofizičkom razvoju dece, odnosno prilagoditi izabrane brojalice njihovom uzrastu. U ovom radu govori se o pojmu i klasifikaciji brojalice, te načinu njihove obrade. Postoji više vrsta brojalice i njihovih klasifikacija u zavisnosti od više različitih kriterijuma. Predstavljene su odlike razvoja ritmičkih i govornih sposobnosti dece predškolskog i ranog školskog uzrasta. U tom cilju osmišljeni su primeri ritmičkih brojalice i ukazano je na potrebu interdisciplinarnosti aktivnosti/nastavnih predmeta, odnosno korelaciju nastave Srpskog jezika, Muzičkog vaspitanja/Muzičke kulture i Fizičkog vaspitanja. Istaknuta je uloga vaspitača/učitelja, kao i potreba kvalitetnog osposobljavanja studenata na studijskim programima za obrazovanje vaspitača i učitelja za organizaciju i realizaciju usmerenih aktivnosti kojima će se razvijati pomenute sposobnosti kod dece.

**Ključne reči:** brojalice, razvoj, ritmičke sposobnosti, govorne sposobnosti.

## Uvod

Podsticanje dece predškolskog i ranog školskog uzrasta na bavljenje muzikom, razvijanje ljubavi i delovanje na njihova interesovanja na polju ove umetnosti putem različitih sadržaja jedan je od važnih zadataka vaspitača/učitelja. S obzirom na to da muzika deluje na celokupan razvoj ličnosti, što potvrđuju nalazi brojnih istraživanja (Ivanović 2008; Milić, 2010), odgovornost vaspitača/učitelja u ovoj oblasti je tim i veća. Kvalitet i rezultati rada sa decom u sprezi su sa stručno-pedagoškom kompetentnošću vaspitača/učitelja. Savremeno obrazovanje vaspitača/učitelja ističe neophodnost korelacije među metodikama, ali i snažnu potrebu celoživotnog učenja i usavršavanja. Detaljno poznavanje programskih sadržaja nastavnih područja Muzičkog vaspitanja/razredne

\* ozrenkabb@hotmail.com

nastave Muzičke kulture (slušanje muzike, dečje muzičko stvaralaštvo, izvođenje muzike), kvalitetna realizacija istih i poznavanje mogućnosti integracije sa drugim nastavnim aktivnostima/nastavnim predmetima, vaspitačima/učiteljima omogućuje razvijanje muzičkih sposobnosti, kreativnosti i muzičkog ukusa dece (*Program predškolskog vaspitanja i obrazovanja*, 2007; *Nastavni plan i program za osnovno obrazovanje i vaspitanje*, 2014). Od osposobljenosti vaspitača/učitelja da identifikuju i razvijaju muzičke, ritmičke i verbalne sposobnosti dece, da usklade način i oblike rada, kao i programske sadržaje, u velikoj meri zavise i ishodi učenja. U okviru nastavnih područja obrada različitih vrsta brojalica, kroz integraciju (korelaciju) sadržaja Srpskog jezika, Muzičkog vaspitanja/ Muzičke kulture i Fizičkog vaspitanja, vaspitačima/učiteljima pruža mogućnost za podsticanje razvoja ritmičkih i govornih sposobnosti dece. Sadržaj ovog rada nastao je kao doprinos ovakvim stremljenjima.

## Brojalice – pojam, definicija, klasifikacija, način obrade

Brojalice su prisutne u svim kulturama, svakoj zemlji, narodu, selu i gradu. To su „kratke dečje pesmice koje služe za razbravanje dece u igri, koje, istovremeno, mogu biti veoma pogodna za razvijanje osećaja za ritam“ (*Pedagoški leksikon*, 1996, str. 56). Tekstovi brojalica obično se izgovaraju – recituju što potvrđuje sledeća definicija. Brojalice su „kratke dečje pesme koje se recituju jednim tonom, pri čemu jednolični pokreti rukom označavaju meru, a govorni tekst ritam“ (*Enciklopedijski rječnik pedagogije*, 1963, str. 100). Osim ovog pojma u literaturi se mogu pronaći drugi nazivi za istoimene oblike: *brojenice*, *brojanice*, *razbrajalice*. Nastale u narodu, interesantnog i često šaljivog sadržaja bliskog deci, prenošene su iz generacije u generaciju. Ranije su ih deca mnogo više izvodila nego danas. Brojalice danas deca najčešće izvode u sklopu aktivnosti u predškolskim ustanovama i u školi, a sve ređe u igrama koje sami organizuju. Brojalice su kratke, jednostavnog ritma i melodike. Izvode se kroz igru, kretanjem, udaranjem dlana o dlan, pljeskanjem o kolena, koračanjem, batom, pucketanjem prstima, mimikom, uz čučanj, recitovanjem, pevanjem ili uz instrumente Orfovog instrumentarijuma. „Za brojalicu je važno da dobro zvuči, da je muzički skladna i neobična za uho“ (Milijević, 2015, str. 40), da ima značajnu vaspitno-obrazovnu funkciju i da je prilagođena uzrastu dece. Realizacijom brojalica, uz adekvatne metode i oblike nastavnog rada, vaspitači/učitelji mogu da podstiču decu na aktivnost muzičkog i drugih vrsta stvaralaštva.

Brojni izvori potvrđuju da postoji više vrsta brojalica i njihovih klasifikacija u zavisnosti od više različitih kriterijuma. One se mogu klasifikovati prema sadržaju i formi, kao i po tome da li su njihovi autori deca ili odrasli. Kriterijum razumevanja reči klasifikuje ih na brojalice racionalnog smisla (na primer, Jovan Jovanović Zmaj: „Trešnjica“), iracionalne – besmislene (narodna brojalica: „En, ten, tini“), te brojalice sa delimičnim smislom (narodna brojalica: „Elem, delem“) (primere brojalica vidi kod: Milenković & Dragojević, 2009). Prema načinu izvođenja – muzičkoj komponenti, brojalice se razvrstavaju na govorne kojima se razvija osećaj za ritam i pevanje, čije je melodijsko kretanje najviše u obimu kvarte. Melodijske brojalice deci su pogodnije za izvođenje jer u govornim brojalicama treba tokom izvođenja održati odabranu intonaciju. Usvajanje i izvođenje brojalica doprinosi razvoju elemenata ritmičkih sposobnosti. Brojalice zapisane u dvodelnom i četvorodelnom (od dva dvodela) ritmičkom obrascu (koje su i najčešće) deci su lakše za usvajanje od onih



pisanih u trodelnom ritmičkom obrascu i sa promenom mere. Obradom brojalica deca se upoznaju (u početku nesvesno) sa pojmovima iz teorije muzike, zbog čega su veoma značajne za uvođenje u muzičko opismenjavanje. Obrada brojalica počinje učenjem po sluhu, zatim se simbolima predstavlja ritam brojalice (veličina simbola čiji izgled sledi sadržaj brojalice usklađena je sa notnim vrednostima). Kombinuju se metode demonstracije i imitacije. Vaspitač/učitelj decu upoznaje sa brojalicom putem njenog izvođenja u celini i često uz kucanje/pulsaciju jedinice brojanja, da bi zatim po određenim fazama rada deca usvajala brojalicu. Slađana Milenković i Branimir Dragojević navode sledeće faze:

1. faza: vežbanje ritmičkog pulsa; izgovor/pevanje praćeno je ravnomernim pljeskanjem, otkucavanjem jedinice brojanja;

2. faza: vežbanje različitih ritmičkih odnosa i trajanja; izgovor/pevanje praćeno je odgovarajućim ritmičkim pljeskanjem u odnosu na slogove brojalice;

3. faza: vežbanje grupisanja udara; izgovor/pevanje praćeno je različitim izvorima zvuka;

4. faza: vežbanje promene tempa i sposobnost adaptacije prema tempu. Završne faze rada odlikuje upotreba instrumenata Orfovog instrumentarijuma (Milenković & Dragojević, 2009). Ukoliko su učenici ovladali osnovama muzičke pismenosti, brojalica se može obrađivati tako da se vrši analiza notnog teksta, zatim, izvođenjem ritma na neutralni slog i, na kraju, istovremenim izvođenjem ritma i literarnog teksta brojalice.

Kreativnom vaspitaču/učitelju brojalica može poslužiti kao uvodni sadržaj u određenu aktivnost, podsticaj za likovno i dramsko stvaralaštvo, u organizovanom radu ili slobodnim aktivnostima.

## **Brojalice u funkciji razvoja govornih sposobnosti**

Brojalice su veoma važno sredstvo za razvoj govora i govornog izražavanja. „Nema sumnje da su brojalice jedno od značajnih sredstava koja doprinose učenju govora i bržem prelasku od egocentričnog u socijalizovani govor, u pretvaranju pasivnog u aktivni rečnik i u razvijanju pravilnijeg i logički povezanog govora. Naročita dobrobit brojalica je u opisivanju, oblikovanju, artikulaciji i pravilnom izgovoru glasova“ (Milijević, 2015, str. 50). Literatura obiluje mnoštvom definicija govora. Govor je „1. Jezik ostvaren artikulisanim (izgovorenim) glasovima (za razliku od jezika pisanoga, jezika kretnji i dr.), konkretno ostvarenje jezika. 2. Sve ono što je u komunikacijskom procesu vezano samo za pojedinca (govornika) i njegovu volju, i što ima fizička svojstva (zvuk i sve u vezi s njim). 3. Dio dijalekta“ (*Proleksis enciklopedija, prva hrvatska opća i nacionalna online enciklopedija*, 2013). U predverbalnoj fazi detetu je potrebno omogućiti da često sluša govor različitih osoba. Svaka aktivnost roditelja sa detetom trebalo bi da je praćena govorom (kupanje, hranjenje, presvlačenje i sl.). U narednim fazama potrebno je dete ohrabriti, pomno ga pratiti kad komunicira i svakodnevnih aktivnosti koristiti u ciju razvoja govora. Govorne sposobnosti deci omogućavaju bržu socijalizaciju, izražavanje emocija i volje, a usklađene su sa psihičkim i fizičkim zdravljem deteta. U predškolskom i ranom školskom uzrastu dete razvija govorne sposobnosti putem igre, nezaobilazne u životu deteta. Igrom reči, usvajanjem raznih vrsta brojalica, dete ovladava govorom. Izuzetno je važno da vaspitači i učitelji imaju pravilnu dikciju, razgovetno, gramatički pravilno izražavanje, i da različitim aktivnostima podstiču razvoj govora kod dece. Slađana Milenković ističe potrebu za dobrim izgovorom svakog vaspitača, ali i potrebu za razvojem takvog govora kod dece, te kao

osobine dobrog govora navodi: „osmišljenost i logičnost kazivanja, svrshodnost i jasno određivanje cilja kazivanja, živost izlaganja i izražajnost govora, glasnost i jasnost, tečnost i tačnost govora“ (Milenković, 2006, str. 39–40). Takođe, obrazovanje roditelja, ekonomski uslovi u porodici, razvijene kulturne potrebe, prijatna porodična klima stimulišu razvoj govora. Upoznavanje dece sa oblicima književnih vrsta, putem tekstova namenjenih njima, bilo to u porodici, predškolskoj ustanovi ili u školi, stimuliše kod dece sposobnost razlikovanja glasova i usvajanja govornih celina, bogaćenje rečnika, a samim tim stvara se priprema za shvatanje pojmova vezanih za elemente govora i opismenjavanje. Ritmičko-melodijska građa brojalica doprinosi uvežbavanju izgovora reči kod dece, nezavisno od vrste glasova koje sadrže. Na primer, brojalice čiji sadržaj govori o raznim zvukovima iz prirode, zvukovi oglašavanja životinja. Za artikulaciju različitih glasova, bilo da se nalaze u sredini ili na kraju reči, treba posebno obratiti pažnju na izbor brojalice koja mora biti usklađena sa uzrastom, odnosno psihofizičkim razvojem deteta. Brojalica može poslužiti i kao snažan podsticaj u govornoj kreativnosti. Deca izmišljaju nove tekstove, često šaljive, ili proširuju poznate tekstove. Inspiracija za stvaranje brojalica može biti neposredna stvarnost, konkretni predmeti, tekst i slikovnice, lutke, instrumenti, pisma, pesme i dr. Vaspitači/učitelji posebnu pažnju treba da obrate na emocionalni razvoj deteta. Naime, nalazi istraživanja (Greenspan, Lewis, 2007; vidi kod Velički, 2009) potvrđuju da emocije intenzivno deluju na razvoj govora i da ga podstiču. Socijalni kontakti u dečjim vrtićima od posebnog su značaja za razvoj komunikacije. Upravo kvalitetno emocionalno i socijalno okruženje može se postići primenom i obradom brojalica u dečjem vrtiću. Empirijsko istraživanje (Velički, 2009) stavova vaspitača i studenata studijskog programa za obrazovanje vaspitača o važnosti zadovoljavanja dečjih potreba do polaska u školu potvrdilo je da su studenti i vaspitači u praksi svesni važnosti zadovoljavanja potreba za sigurnošću, ljubavlju i prihvatanjem što je osnova za emocionalne interakcije koje deluju na sposobnost izražavanja. Takođe, istraživanja potvrđuju (Silić, 2007) da u okviru stvaranja podsticajnog okruženja za rano i prirodno učenje stranih jezika u dečjem vrtiću brojalice imaju posebnu ulogu. Zanimljivo je da naučnici dovode u vezu govor, čula, ritam i pokret (Wilson, 1998; Doyle, 1993). Ukoliko dete može da vizuelno sebi predstavi gradivo koje uči, i ako je ono ritmično, dete će ga sa lakoćom i govorno savladavati (interpretirati). „Ritmične i slikovite stihove popraćene pokretom dete uči spontano, bez naprezanja, zato što oseća zadovoljstvo zbog procesa ponavljanja koji mu daje sigurnost“ (Velički, 2006, str. 327–328). Pravilan izgovor i intonaciju kod dece moguće je i podsticati putem ritmičkih igara, a u tu svrhu je korisna obrada brojalica različitog sadržaja i vrste. Zbog svega navedenog neophodno je sagledati i odlike razvoja ritmičkih sposobnosti dece predškolskog i ranog školskog uzrasta, uz nezaobilazne brojalice.

## **Muzika, pokret, ritmičke sposobnosti, brojalice**

Prirodna potreba za ritmom i kretanjem prisutna je kod svakog zdravog deteta predškolskog i ranog školskog uzrasta. Smenom različitih aktivnosti u procesu učenja, koje treba da se odvija najviše kroz igru na pomenutom uzrastu, deca usvajaju različite sadržaje. Muzika igrackog karaktera dovoljan je podsticaj detetu za ritmizovani pokret (igra je praćena pokretima, ritmom). Usklađenost muzike i pokreta detetu stvara osećaj zadovoljstva, razvijanje slobode izražavanja, sigurnosti i samopouzdanja. Ne zanemarujući vrednost i koristi igara sa pravilima, ako akcenat stavimo na muzičku kreativnost, igre slobodnim oblicima pokreta

u prednosti su nad igrama sa pravilima kod dece predškolskog uzrasta. Vaspitači/učitelji tokom rada sa decom treba da procene sposobnosti svakog deteta za usklađivanje muzike i pokreta. Deci koja imaju teškoće u veštini oblikovanja pokreta uz muziku treba dati druge zadatke, primerene njihovim mogućnostima (npr. jednostavni ritam u trajanju jedinice brojanja izvođen na ritmičkim instrumentima Orfovog instrumentarijuma) (Carl Orff), a da, pritom, i dalje učestvuju u zajedničkom izvođenju, zbog čega su brojalice i izuzetno značajne za zajedničko izvođenje. Razvijanje slušne percepcije putem brojalica u integraciji je sa pokretom i ritmom (Velički, 2006). Prema tome, brojalice su sredstvo za razvijanje ritma, a koji je u vezi sa motorikom, sluhom, kinestetičkom osetljivošću, kao i pokretom. Deca predškolskog i ranog školskog uzrasta ritmičke obrasce mogu demonstrirati na više, već pomenutih, načina, ali i upotrebom instrumenata Orfova instrumentarijuma. Darko Ratković ukazuje na značaj i mogućnosti korišćenja pomenutih instrumenata u razrednoj nastavi (do trećeg razreda) čime se podstiče razvoj ritmičkih sposobnosti uz stvaranje pogodne socijalne i emocionalne klime u odeljenju i priprema za proces muzičkog opismenjavanja (Ratković, 2011). Ritam, kao komponentu muzičkih sposobnosti, istraživači su različito tumačili i definisali. Iako se ritam (grč. *rhythmos* – *rheo* = tečem) najčešće definiše kao nizanje zvukova, tonova različitog trajanja, moguće je da se muzički tok odvija u ravnomernom ritmu, tj. u trajnom pulsiranju jednakih ritmičkih vrednosti (Despić, 1997). Prema Zorislavi Vasiljević elementi ritmičkih sposobnosti su: „sposobnost održavanja ravnomernog pulsa i sposobnost grupisanja udara; sposobnost adaptacije prema datom tempu; sposobnost za opažanje i izvođenje različitih ritmičkih vrsta; sposobnost za agogičko nijansiranje i sposobnost za polifono praćenje različitih ritmičkih odnosa između glasova“ (Vasiljević, 2000, str. 172). Autorka ističe da je za vaspitače/učitelje značajno poznavanje karakteristika ritma šireg regiona, a ne samo podneblja čije su ritmove „nasledili“ (ibidem, 2000). Muzičkom osposobljavanju studenata na studijskim programima za obrazovanje vaspitača i učitelja treba posvetiti posebnu pažnju. Od njihove kompetentnosti u velikoj meri će zavisiti muzičko obrazovanje dece, a u skladu s tim i razvoj njihovih ritmičkih sposobnosti. Identifikovanje ritmičkih sposobnosti dece treba izvršiti na poznatim ritmičkim obrascima podneblja ispitanika, a kasnije ih upoznavati i sa ritmovima drugih kultura i naroda razvijajući ove sposobnosti.

## **Prilozi: Primeri brojalica**

Na osnovu svega navedenog, osmišljenim i predstavljenim primerima brojalica (uz predloge igara) ukazujemo na višestruki značaj primene, usvajanja, realizacije (ili reprodukcije) ovog oblika u razvojnim fazama dece predškolskog i ranog školskog uzrasta. Brojalice koje slede studentima mogu poslužiti kao primeri za razvijanje sopstvenih potencijala potrebnih za realizaciju programa Muzičkog vaspitanja/Muzičke kulture, a vaspitačima/učiteljima kao novi sadržaj kojim se može „osvežiti“ profesionalna delatnost.

Iako su *igre sa pravilima*, sa zahtevima ujednačenih kretanja, od koristi (prvenstveno za razvoj ritmičkih sposobnosti), cilj nam je da se u ovim igrama ne zanemari individualna kreativnost pojedinca jer u *igramu sa pravilima* potrebno je da deca sve rade zajedno. Korisno bi bilo oslušivati i pratiti dečje komentare, ideje za osmišljavanje pokreta i učiti brojalice prepuštajući deci brojne kreacije. Trebalo bi izbegavati „dril“ ili bilo kakvo stereotipno usvajanje pokreta ili igre.

Primer 1

Zeka i kornjača

Ozrenka Bjelobrč Babić

Tr - či, tr - či ze - ka, ni - je pi - o mle - ka, ze - ka ku - pus je - de, na tra - vu on se - de.  
Kor - nja - ča je spo - ra, ho - dat' ta - ko mo - ra, ne - ma o - na bri - ga, vo - li da se i - gra.

Opis igre: Vaspitač/učitelj povede razgovor sa decom o vrstama životinja. Pita ih: „Koje se životinje kreću brzo, a koje sporo?“ Tako ih postupno uvodi u sadržaj basne „Zeka i kornjača“. Nakon ispričane basne deca izvode brojalicu „Zeka i kornjača“. Vaspitač/učitelj svira ritmičke motive brzo i sporo, a deca su, u skladu sa tempom, u ulozi zečeva i kornjača.

Napomena: Obradom ove i narednih brojalica ostvaruje se korelacija nastavnih aktivnosti/ nastavnih sadržaja Srpskog jezika, Muzičkog vaspitanja/Muzičke kulture i Fizičkog vaspitanja. Brojalica „Zeka i kornjača“ je kao primer predstavljena i grafički. Vaspitači/učitelji mogu samostalno ili sa decom uraditi simbolički prikaz svih ostalih notno zabeleženih brojalica (usklađenih sa literarnim i notnim tekstom ovih brojalica).

Primer 2

Zeka i kornjača

Ozrenka Bjelobrč Babić

Tr - či, tr - či ze - ka, ni - je pi - o mle - ka,  
ze - ka ku - pus je - de, na tra - vu on se - de.  
Kor - nja - ča je spo - ra, ho - dat' ta - ko mo - ra,  
ne - ma o - na bri - ga, vo - li da - se i - gra.

Primer 3

Zanimanja

Ozrenka Bjelobrč Babić



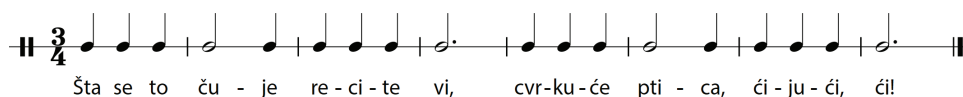
Ja ću bi - ti pe - kar, i - li mo - žda le - kar, mle - kar, a - po - te - kar,  
mo - žeš bi - ti ti. Haj - de - mo se ig - ra - ti sa - da re - dom svi.

Opis igre: Vaspitač/učitelj sa decom razgovara o vrstama zanimanja. Deca navode zanimanja koja poznaju. Sedaju u krug i uče brojalicu „Zanimanja“. Izvođenje brojalice poželjno je podsticati glumom, gde su deca u ulogama navedenih zanimanja u brojalici. Brojalicu izvode pljeskanjem i udarom dlana o dlan.

Primer 4

Šta se to čuje?

Ozrenka Bjelobrč Babić



Šta se to ču - je re - ci - te vi, cvr - ku - će pti - ca, či - ju - či, či!

Opis igre: Jedno dete skriveno (udaljeno) od grupe imitira ptičiji cvrkut na ćurliku. Deca u grupi pljeskanjem ruke od ruku izvode brojalicu „Šta se to čuje“. Deca uvežbavaju ritam brojalice. Duvanjem u ćurlik svako dete oponaša cvrkut ptica.

Primer 5

Kuda ideš?

Ozrenka Bjelobrč Babić



Go - re, do - le, le - vo, des - no, ku - da i - deš ti?  
Na ko - ju ćeš stra - nu sve - ta, sad po - ka - ži ti.  
Da i - de - mo i mi br - zo, br - zo sa - da svi.  
Is - tok, za - pad, se - ver jug\_\_\_\_ bu - di pra - vi drug.

Opis igre: Jedno dete (dobrovoljac) hoda po sobi/učionici i glumi da ne zna gde se kreće. Ostala deca, formirajući vozić, izvode brojalicu. Koračaju u mestu u ritmu brojalice i rukama pokazuju šta je gore (podizuju obe ruke gore), a šta dole (spuštaju obe ruke dole). Nakon toga, pokretima ruku (takođe u ritmu brojalice) pokazuju smer levo i desno, te

strane sveta. Igra je veoma korisna i zabavna, a njome se postižu važni vaspitno-obrazovni ciljevi. Može se izvoditi korišćenjem ritmičkih instrumenata Orfovog instrumentarijuma.

Napomena: Brojalicom se postiže korelacija aktivnosti/nastavnih sadržaja Muzičkog vaspitanja/Muzičke kulture, Fizičkog vaspitanja, Srpskog jezika i Poznavanja prirode i društva.

#### Primer 6

#### Kreda i meda

Ozrenka Bjelobrck Babić

I - ma je - dna kre - da, njo - me pi - še me - da,  
me - da u - či slo - va, čik po - go - di ko - ja.

Opis igre: Grupa izabere dete koje će biti u ulozi mede koji uči slova. To se dete maskira u medu. Kredom na tabli meda piše slovo (slova) po vlastitom izboru. Dok deca uvežbavaju ritam brojalice, pojedinačno odgovaraju na pitanje vaspitača/učitelja: Koje je meda slovo napisao na tabli?

Napomena: Ovom brojalicom postiže se korelacija nastavnih sadržaja Srpskog jezika i Muzičkog vaspitanja/Muzičke kulture.

### Zaključak

Brojne su prednosti koje obrada brojalica donosi: razvoj govora i govorne kreativnosti, podsticanje učenja stranih jezika, razvijanje komunikacijskih sposobnosti, emocionalno i socijalno sazrevanje, podsticanje kulturne osveštenosti, razvijanje etičkih i moralnih vrednosti, upoznavanje sa sadržajima prirode i društva. Pri izboru brojalica neophodno je posvetiti pažnju psihofizičkom razvoju dece, odnosno prilagoditi izabrane brojalice njihovom uzrastu. Predstavljeni primeri brojalica (uz opis igre) samo su neki od primera koji se mogu koristiti u cilju razvijanja ritmičkih i govornih sposobnosti dece, kao i sa ciljem podsticanja motivacije i oslobađanja vaspitača/učitelja da samostalno osmisle brojalice slične težine (u dvodelu sa slogovima istog i različitog trajanja, u trodelu, kao i u četvorodelnom ritmičkom obrascu). Na taj način u prilici su da razvijaju vlastitu kreativnost, ali i kreativnost dece sa kojom rade. Časovi stvaralaštva ispunjeni improvizacijom, pokretom i muzikom pozitivno deluju na emocionalno stanje deteta što podstiče govorne sposobnosti. Saradnjom roditelja i vaspitača/učitelja podstiče se razvoj celokupne ličnosti svakog deteta, zbog čega je neophodno stvoriti dobre uslove. Zbog svega navedenog, budućim vaspitačima/učiteljima potrebno je omogućiti kvalitetno sticanje znanja i veština tokom studija i postupno ih uvoditi u praktičan rad. Njihova osposobljenost evidentna je i u metodičkoj korelaciji, odnosno integraciji nastavnih sadržaja, predmeta razredne nastave, prvenstveno Muzičke kulture, Fizičkog vaspitanja, Srpskog jezika i Poznavanja prirode i Poznavanja društva, a u čemu im brojalice mogu dodatno pomoći.

## Literatura / References

- Despić, D. (1997). *Teorija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Doyle, P. (1993). Fremdsprachenerziehung in der Grundschule. *Zeitschrift für Fremdsprachenforschung*, 4(1), 48–90.
- Enciklopedijski rječnik pedagogije*. (1963). Zagreb: Matica hrvatska.
- Ivanović, N. (2008). Participation musique - razvojna uloga muzike u obrazovanju. *Inovacije u nastavi*, 21(3), 69–74.
- Nastavni plan i program za osnovno obrazovanje i vaspitanje*. (2014). Istočno Sarajevo: Ministarstvo prosvjete i kulture – Republički pedagoški zavod – Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. Preuzeto sa <http://www.rpz-rs.org> 2016 Oct 27.
- Milenković, S. (2006). *Metodika razvoja govora*. Sremska Mitrovica: Viša škola za obrazovanje vaspitača.
- Milenković, S. & Dragojević, B. (2009). Korelacija razvoja govora i muzičkog vaspitanja. *Norma*, 14(1), 103–110.
- Milić, I. M. (2010). Motivacija učenika kao predispozicija uspješne nastave muzičke kulture učenika mlađih razreda osnovne škole. *Uzdаница*, 7(1), 163–171.
- Milijević, S. (2015). Brojalice u funkciji razvoja govora i govornog izražavanja. *Naša škola, časopis za teoriju i praksu vaspitanja i obrazovanja*, 76(1), 37–53.
- Pedagoški leksikon*. (1996). Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Proleksis enciklopedija – prva hrvatska opća i nacionalna online enciklopedija*. (2013). Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. Preuzeto sa <http://proleksis.lzmk.hr/> 2016 Oct 10.
- Ratković, D. (2011). Primjena instrumenata u prvoj trijadi osnovne škole. *Riječ prosvjete*, 1, 137–152.
- Silić, A. (2007). Stvaranje poticajnog okruženja u dječjem vrtiću za komunikaciju na stranome jeziku. *Odgojne znanosti*, 9(2), 67–84.
- Spasojević, P., Pribišev Beleslin, T. & Nikolić, S. (2007). *Program predškolskog vaspitanja i obrazovanja*. Istočno Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva. Preuzeto sa [http://www.rpz-rs.org/sajt/doc/file/web\\_portal/05/5.1/Program%20predskolskog%20vaspitanja%20i%20obrazovanja.pdf](http://www.rpz-rs.org/sajt/doc/file/web_portal/05/5.1/Program%20predskolskog%20vaspitanja%20i%20obrazovanja.pdf) 2016 Nov 4.
- Vasiljević, Z. M. (2000). *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Velički, D. (2006). Ritam i pokret u ranom učenju njemačkog jezika. *Metodika – časopis za teoriju i praksu metodikâ u predškolskom odgoju, školskoj i visokoškolskoj izobrazbi*, 7(13), 327–335. Preuzeto sa <http://hrcak.srce.hr/26968> 2016 Oct 10.
- Velički, V. (2009). Poticanje govora u kontekstu zadovoljenja dječjih potreba u suvremenom dječjem vrtiću. *Metodika – časopis za teoriju i praksu metodikâ u predškolskom odgoju, školskoj i visokoškolskoj izobrazbi*, 10(18), 80–91. Preuzeto sa <http://hrcak.srce.hr/40817> 2016 Oct 12.
- Wilson, F. R. (1998). *The Hand. How Its Use Shapes the Brain, Language and Human Culture*. New York: Vintage Books.

Professional Paper  
Artical language: Serbian

## **RHYMES IN THE DEVELOPMENT OF RHYTHMIC AND SPEAKING SKILLS OF PRESCHOOL AND EARLY SCHOOL AGE**

**Ozrenka Bjelobrk Babić**

*University of Banja Luka, Faculty of Philosophy, Republic of Bosnia and Herzegovina*

### **Summary**

The paper discusses the concept, definition and classification of nursery rhymes, and how they are processed. Rhymes are „short children's songs that serve to counting children at play, which at the same time can be very suitable for developing a sense of rhythm“ (*Pedagogical Lexicon*, 1996, pp. 56). There are several types of nursery rhymes and their classification according to different criteria. They can be classified according to form and content, as well as whether their authors are children or adults. The criterion of understanding classifies them into rhymes rational sense, irrational - meaningless, and rhymes with a partial sense (see examples of rhymes at Milenkovic & Dragojevic, 2009). According to an embodiment - the musical component rhymes are classified in the speaking which develops a sense of rhythm and sung, whose melodic movement of the highest in the fourth volume. Treatment begins with teaching nursery rhymes by ear, then the symbols represents the rhythm of nursery rhymes (phases with the adoption rhymes see at: Milenkovic & Dragojevic, 2009). In addition to this term in the literature can be found other names for the same name forms: counting, beads, classifying. There are many advantages that rhymes processing brings: the development of speech and speech creativity, encourage foreign language learning, developing communication skills, emotional and social maturation, encouraging cultural awareness, developing ethical and moral values, exploring the contents of nature and society. In selecting the nursery rhymes, it is necessary to pay attention to mental and physical development of children and to adjust the selected rhymes to their age. The paper presents the characteristics of rhythmic development and speaking skills of preschool and early school age. To this end are designed examples rhythmic rhymes and pointed to the need for interdisciplinary nature of the teaching subjects, and the correlation of teaching Serbian language, the Music Education / Music Culture and Physical Education. It is emphasized the role of educators / teachers, as well as the need for quality training of students in the study programs for the education of educators and teachers for the organization and implementation of focused activities that will develop the mentioned abilities in children.

**Keywords:** rhymes, development, rhythmic skills, speaking skills.

Datum prijema članka / Paper received on: 15.12.2016.

Datum dostavljanja ispravki rukopisa / Manuscript corrections submitted on: 05. 01. 2017.

Datum konačnog prihvatanja članka za objavljivanje / Paper accepted for publishing on: 08. 01. 2017.

© 2017 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-arteffect/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2017 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-arteffect/>). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).





## ГОДИШЊИЦЕ СРПСКИХ ВЕЛИКАНА УМЕТНОСТИ<sup>1</sup>

**Весна Гагић\***

*Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу, Република Србија*

У години обележавања значајних јубилеја уметника који су оставили дубок траг у уметности, а који је видљив на ширим просторима уметничке сцене, Факултет уметности је реализовао пројекат али и истоимену пратећу монографску студију *Годишњице српских великана уметности*. То је монографска студија о српским уметницима из области ликовне и музичке уметности који су обележили српску уметничку сцену крајем 19. и почетком 20. века. У својој основи наведена студија имала је за циљ да на једном месту трајно забележи активности које су пратиле истоимени пројекат Факултета уметности у Нишу, реализован у току 2015. године, и прикаже све значајне датуме из живота и стваралаштва музичких уметника Корнелија Станковића и Исидора Бајића, као и ликовне уметнице, сликарке Надежде Петровић.

Пред нама је монографска студија која нас на својеврстан и посебан начин уводи у свет уметности, осликава прошлост и стваралаштво уметника, али својим садржајем упућује и на могуће будуће интерпретације њиховог стваралаштва.

Студија је ослоњена на целине које описују активности и фазе пројекта. На самом почетку дат је уводни део (стр. 7–10) у коме је представљен пројекат од тренутка стварања идеје за његову реализацију до његове финализације, којом је обухваћено и објављивање наведене публикације.

Студија је подељена на четири целине. У првој целини (стр. 11–23) представљена је прва пројектна активност, под називом *Вече великана*, коју је обележило концертно вече и представљање дигиталне колекције о Надежди Петровић Музеја савремене уметности у Београду. У другој целини (стр. 27–32), насловљеној *Биографске изложбе великана*, представљен је ауторски рад уметника, чије су изложбе реализоване у три изложбена простора у Нишу: Галерији Универзитетске библиотеке „Никола Тесла“ у Нишу, Галерији Синагога, као и у Малој сали Факултета уметности у Нишу. Приређивач је трећем делу монографске студије (стр. 37–170) доделио наслов *Научна трибина*. У овом делу садржани су ауторски радови чији је опус посвећен

---

<sup>1</sup> Монографска студија представља резултат рада на пројекту Факултета уметности Универзитета у Нишу *Годишњице српских великана уметности* (2015), чију реализацију је финансијски подржала Општина Медијана.

\* vesnag@artf.ni.ac.rs

стваралаштву наведених српских уметника. Кроз девет рецензираних ауторских радова, научно и стручно утемељених, приређивач повезује ликовну и музичку уметност на својеврстан начин осликавајући једно време, српску уметничку сцену крајем 19. и почетком 20. века, мапирајући притом само посебно значајне тренутке из богатог стваралачког опуса српских уметника: *Корнелије Станковић и Исидор Бајић у контексту развоја музичког живота Ниша; Специфичности Литургије Корнелија Станковића; Могућности примене уметничког стваралаштва Исидора Бајића у педагогији солфеђа; Исидор Бајић и позоришна музика; Значај поезије у вокалним делима Исидора Бајића; Надежда Петровић, кључна личност српске модерне – хронолошки осврт на прихватање и валоризацију сликарства Надежде Петровић: (у поводу обележавања 100. годишњице смрти 1915–2015); Надежда Петровић: сликарка/болничарка/хероина – ратно раздобље 1912–1915; Надежда Петровић, покретач идеје о оснивању Колоније у Сићеву; Портрет – веродостојан хроничар епохе – у делу Надежде Петровић и делима студената Факултета уметности у Нишу.*

Четврти део студије (стр. 173–282), наведен као *Прилог*, представља селективну библиографију поменутих уметника, те се може одредити и као својеврсни библиографски приказ њиховог стваралаштва, мањег обима.

Структура монографске студије, методолошки гледано, кретала се од општег ка појединачном. То се, свакако, може уочити и освртом на структуру студије у којој су по фазама представљени токови реализације пројекта.

Почетна теза студије – да представи српске уметнике кроз пројекат који повезује науку, уметност, изложбenu активност и библиотекарство – може се сматрати новим, савременим приступом стваралаштву уметника. Почетна фаза реализације пројекта у којој су се наставници и сарадници Факултета уметности у Нишу представили својом концертном, уметничком активношћу, а библиотекарски и историчари уметности Музеја савремене уметности из Београда мултимедијалном презентацијом, представљала је снажне темеље на којима се све време градио пројекат Факултета уметности. У самој студији, кроз сажет информативни осврт на активности у оквиру пројекта, без дубљег критичког и аналитичког задирања у његову унутрашњост, представљен је ревијални концерт у коме је кроз посебан избор композиција дочаран стваралачки разноврстан пут композитора Исидора Бајића и Корнелија Станковића. Са друге стране, сликарка Надежда Петровић је представљена кроз уметничку и стручну литературу доступну у српским библиотекама. Читаоцима је остављена могућност да самостално, ослањајући се на текстуалну грађу монографске студије, изведу несметане закључке о значају, вредности и идеји уметничке вечери посвећене прослављеним великанима српске музичке и ликовне сцене.

Све активности реализоване у току трајања пројекта нашле су своје место у наведеној студији. У њој је садржан илустративно-информативни део о изложбеној поставци. Увидом у садржај студије може се закључити да је биографска изложба уметника настала као резултат заједничког рада, односно удруживањем институција културе и образовања. Поткрепљена биографским чињеницама и подацима, документована и личном грађом, поставка је показала животни и стваралачки пут уметника, посебно описан у монографској студији. Иако се у студији може уочити физичко одвајање наведених изложбених поставки, то никако не умањује значај заједништва и целине самог пројекта, већ наговештава наредну фазу пројекта, *Великани српске уметности – научна трибина.*

Научна трибина посвећена српским уметницима представља централни део како монографске студије тако и самог пројекта. Девет стручних и научних радова немају стандардно одређен обим рада, већ је истраживачима дата могућност да обим и структуру рада самостално одреде. Поштована су основна начела научности и стручности, док су тема, концепција и начин представљања уметника били потпуно слободни. Таква поставка допринела је свеобухватности приказа стваралачког пута уметника, а читаоцу пружила сјајну прилику и могућност да се наведени уметници сагледају и упознају са различитих аспеката. Позориште, књижевност, вокална и духовна музика, ратно и колонијално стваралаштво – представљају широк спектар свеобухватности тематика којима су се бавили стручњаци из различитих уметничких области.

Последње, али не и мање значајно, поглавље чини селективна библиографија српских уметника. Фокусирана на штампане и рукописне публикације, као и монографска и серијска издања, библиографија упознаје кориснике и са доступношћу ових публикација у библиотекама Републике Србије. Овакав начин приступа изради библиографије практичан је за њене кориснике који ће у сваком тренутку знати да ће трагање за потребном литературом бити једноставно.

Начин израде библиографије само је концепцијски наставак основне нити коју прати студија а то је: научни и стручни приступ приказу троје српских уметника на један прагматичан и надасве другачији начин. Није се тежило строгом одабиру искључиво стручне читалачке публике, већ, напротив, циљна корисничка група могу бити сви који желе да упознају лик и дело уметника једног давно прошлог времена Србије. Разноврсност активности, музичког и биографског материјала, научна утемељеност стручне јавности – све су то основни елементи студије. Јасна методолошка опредељеност припреме студије испоштована је у свим сегментима.

Посматрајући студију са дистанце, а са јасним критичким ставом, можемо нагласити да је у својој основи она задовољила критеријуме основне методолошке, идејне и концепцијске поставке. Стил и структура публикације усклађени су са током пројекта, чиме је читаоцима обезбеђен увид у комплетан ток и фазе његове реализације. Главна тема студије – уметност и уметници – обрађена је свеобухватно, разноврсно и стилски прилагођено научној, стручној, али и широј јавности.

Вредна читалачке пажње, монографска студија *Годишњице српских великана уметности* свакако ће допринети очувању културног наслеђа. Њеним објављивањем, нашој научној, уметничкој и стручној јавности обезбеђено је штиво коме се увек изнова и са задовољством, може вратити.

## Literatura / References

*Годишњице српских великана уметности*, (2016). Гагић, В. (прир.). Ниш: Факултет уметности, 283 стр.

Датум пријема чланка / Paper received on: 12. 07. 2017.

Датум коначног прихватања чланка за објављивање / Paper accepted for publishing on: 08. 08. 2017.

© 2017 Autor. Objavio Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-arteffect/>).

Ovo je članak otvorenog pristupa i distribuira se u skladu sa Creative Commons licencom (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).

© 2017 The Author. Published by Artefact (<http://www.artf.ni.ac.rs/index.php/casopis-arteffect/>). This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license (<http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/rs/>).



## OPOZIV: SELMAN SELMANAGIĆ I NASLIJEĐE BAUHAUSA: KONCEPT 'ARHITEKTURE IZVAN ČETIRI ZIDA' (2016, Vol. 2, br. 1, str. 31–42)

### Uredništvo

Na osnovu utvrđenih standarda CEON-a ([http://www.ceon.rs/pdf/postupanje\\_s\\_nelegitimnim\\_radovima.pdf](http://www.ceon.rs/pdf/postupanje_s_nelegitimnim_radovima.pdf)), kao izdavača nacionalnog citatnog indeksa, kao i činjenice da se časopis *Artefact* indeksira u Srpskom citatnom indeksu – SCIndeksu (<http://scindeks.ceon.rs/journalDetails.aspx?issn=2406-3134>), čime je navedenom časopisu obezbeđena usluga preventivne provere rukopisa, možemo vas obavestiti da:

Na osnovu naknadne, retroaktivne provere rukopisa na prisustvo plagijarizma objavljenih u časopisu *Artefact* tokom 2016. godine, posredstvom servisa Crossref/iThenticate (<http://www.ithenticate.com/>), utvrđena je povreda akademskih etičkih načela (CEON 42-09/17 od 28. 9. 2017). Rad pod nazivom: *Selman Selmanagić and legacy of Bauhaus: The concept of 'architecture beyond four walls' / Selman Selmanagić i naslijeđe Bauhauusa: koncept arhitekture izvan četiri zida*, autorke Abadžić Hodžić Aide (Univerzitet u Sarajevu, Filozofski fakultet u Sarajevu, Katedra za historiju umjetnosti, Bosna i Hercegovina), objavljen u časopisu *Artefact* (2016) 2(1), (str. 31–42), zbog velikog preopkrivanja s nekim već objavljenim radovima, na plagijarizam je visoko suspektan. Rad predstavlja autoplagijat (obimno korišćenje teksta objavljenog u prethodnom radu istog autora bez citiranja prvobitnog, već ranije objavljenog rada *Arhitektura izvan četiri zida: Selman Selmanagić i Bauhaus*, u skraćenom izdanju kataloga *Bauhaus – umrežavanje ideja* (2015), Zagreb, Muzej suvremene umjetnosti, (str. 25–39). Bez obzira na prethodno potpisanu autorsku izjavu, autorka Abadžić Hodžić Aida je na neadekvatan način pristupila navođenju i citiranju izvora i tako postupila u suprotnosti sa etičkim kodeksom naučnoistraživačkog rada, grubo kršeći uređivačku politiku časopisa *Artefact*.

Imajući u vidu navedeno, a u cilju zaštite časopisa od zloupotreba i u cilju zaštite legitimnosti SCIndeksa i Bibliometrijskog izveštaja o časopisima, uredništvo časopisa *Artefact* postupilo je u skladu sa zahtevima koji proističu iz članstva CEON-a u Komitetu za etiku publikovanja (COPE) i izvršilo opoziv (retrakciju) rada, čime se onemogućava dalje navođenje ovog rada u bibliografiji potpisane autorke i sprečava njegovo citiranje.

RETRACTED

**RETRACTED: SELMAN SELMANAGIĆ AND  
LEGACY OF BAUHAUS: THE CONCEPT OF  
'ARCHITECTURE BEYOND FOUR WALLS'  
(2016, Vol. 2, No. 1, pp. 31–42)**

**Editorial Board**

Based on the established standards of CEON/CEES ([http://www.ceon.rs/pdf/postupanje\\_s\\_nelegitimnim\\_radovima.pdf](http://www.ceon.rs/pdf/postupanje_s_nelegitimnim_radovima.pdf)) as the publisher of the national citation index, as well as the fact that the journal *Artefact* is indexed in Serbian citation index SCIndeks (<http://scindeks.ceon.rs/journaldetails.aspx?issn=2406-3134>), which provides the above-mentioned journal a preventive check of the manuscript, we can inform you that:

Based on subsequent, retroactive manuscript checking on the presence of plagiarism published in the journal *Artefact* during 2016, by means of CrossRef/iThenticate service (<http://www.ithenticate.com/>), a violation of academic ethical principles was found (CEON/CEES 42-09/17 of 28.09.2017). The paper entitled: Selman Selmanagić and legacy of Bauhaus: The concept of 'architecture beyond four walls' by author Abadžić Hodžić Aida (University of Sarajevo, Faculty of Philosophy in Sarajevo, Department of History of Art, Bosnia and Herzegovina), published in the journal *Artefact* (2016) 2 (1), (pp. 31–42) due to the great rewriting of some already published works on plagiarism, is highly suspicious. The paper presents the autoplaiate (extensive use of the text published in the previous paper of the same author without quoting the original, but previously published work of Architecture beyond four walls: Selman Selmanagić and Bauhaus, in the shortened edition of the Bauhaus catalog – Networking of Ideas (2015), Zagreb, Museum of Contemporary Art (pp. 25–39). Regardless of the previously signed author's statement, author Abadžić Hodžić Aida, approached inadequately the quotation and citation of sources and thus acted contrary to the ethical code of scientific research, grossly violating the editorial policy of the journal *Artefact*.

Bearing in mind the above, in order to protect the journal from abuse and in order to protect the legitimacy of the SCIndeks and Bibliometric Report on magazines, the editorial board of the journal *Artefact* has acted in accordance with the requirements arising from CEON/CEES membership in the Committee for Ethics of Publication and made a retraction of the paper, which prevents further reference to this work in the bibliography of the signed author and prevents its quotation.





CIP - Каталогизacija u publikaciji  
Народна библиотека Србије, Београд

7:001

**ARTEFACT** : umetničko-naučno-stručni časopis =  
artistic-scientific journal / glavni i odgovorni urednici  
Miomira M. Đurđanović, Jelena Cvetković Crvenica. -  
[Štampano izd.]. - 2015,  
br. 1- . - Niš : Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti, 2015-  
(Niš : Atlantis). - 25 cm

Godišnje. - Drugo izdanje na drugom medijumu:  
Artefact (Niš. Online) = ISSN 2406-3150  
ISSN 2406-3134 = Artefact (Niš)  
COBISS.SR-ID 216127756



**ArtEFACT**