

БАРТФ 2013 BARTF 2013



ФАКУЛТЕТ
УМЕТНОСТИ
УНИШУ

Одржавање Научног скупа и издавање зборника радова помогло је Министарство просвете,
науке и технолошког развоја Владе Републике Србије.

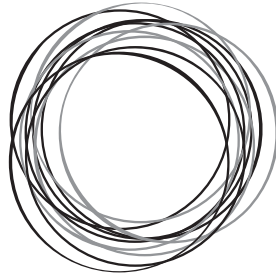


УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
UNIVERSITY IN NIŠ



ФАКУЛТЕТ
УМЕТНОСТИ
У НИШУ

ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ У НИШУ
FACULTY OF ARTS IN NIŠ



Balkan Art Forum

УМЕТНОСТ И КУЛТУРА ДАНАС

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА

(Ниш, 11 – 12. октобар 2013)

ART AND CULTURE TODAY

PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE

(Niš, 11th – 12th October 2013)

Уредници:

Проф. др Драган Жүнић

Доц. др Миомира М. Ђурђановић

Editors:

Ph.D. Professor Dragan Žunić

Ph.D. Assistant Professor Miomira M. Đurđanović

Ниш, 2014.

Niš, 2014

Први национални научни скуп са међународним учешћем
The first national scientific forum with international participation

БАЛКАН АРТ ФОРУМ 2013 (БАРТФ 2013)

BALKAN ART FORUM 2013 (BARTF 2013)

УМЕТНОСТ И КУЛТУРА ДАНАС / ART AND CULTURE TODAY

ЗБОРНИК РАДОВА / PROCEEDINGS

Издавач / Publisher

Универзитет у Нишу, Факултет уметности у Нишу / University of Niš, Faculty of Arts in Niš

За издавача / For publisher

Проф. др Сузана Костић, декан / Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean

Уредници / Editors

Проф. др Драган Жунић / Ph.D. Professor Dragan Žunić

Доц. др Миомира М. Ђурђановић / Ph.D. Assistant Professor Miomira M. Đurđanović

Уредник Издавачке јединице / Peer review Editor

Проф. мр Драган Томић / MA Associate Professor Dragan Tomić

Рецензенти радова / Reviewers of articles

Др Ивана Медић, Музиколошки институт САНУ

Ph.D. Ivana Medić, Institute of Musicology of the Serbian Academy of Sciences and Arts

Проф. др Снежана Видановић, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Ph.D. Professor Snežana Vidanović, University of Niš, Faculty of Philosophy

Проф. др Весна Анђелковић, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Ph.D. Professor Vesna Anđelković, University of Niš, Faculty of Philosophy

Проф. др Соња Маринковић, Универзитет уметности у Београду,

Факултет музичке уметности

Ph.D. Professor Sonja Marinković, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts

Проф. др Драган Ђаловић, Мегатренд универзитет Београд,

Факултет за културу и медије и Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Ph.D. Associate Professor Dragan Ćalović, Megatrend University Faculty of Culture and

Media and University of Belgrade, Faculty of Philology

Проф. др Драган Жунић, Универзитет у Нишу, Факултет уметности

Ph.D. Professor Dragan Žunić, University of Niš, Faculty of Arts

Лектори / Language editors

Верица Новаков (за српски језик – Serbian language)

Драгана Обрадовић, проф. (за енглески језик – English language)

Универзална децимална класификација / UDC

Весна Гагић / Vesna Gagić

Графички дизајн корица / Book Cover Graphic Design

Доц. Анита Милић / Assistant Professor, Anita Milić

Прелом и техничка припрема / Layout and Technical Processing

Миљан Недељковић / Miljan Nedeljković

Штампарија / Press

„Графика Галеб“ д.о.о. Ниш / „Grafika Galeb“ d.o.o. Niš

Тираж / Circulation

200 / 200

ISBN 978-86-85239-15-1

САДРЖАЈ CONTENTS

Предговор/Prologue

Драган Жунић:

МОЖЕ ЛИ УМЕТНОСТ СПАСИТИ БАЛКАН?

Dragan Žunić:

COULD ART SAVE THE BALKANS?11

МУЗИКОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА (Musicological Research)

Svetlana Stojanović Kutlača:

PRISTUP INTERPRETACIJI ВАHOVIH *GOLDBERG VARIJACIJA*
BAZIRAN NA IDEJI „УЈЕДИНЈЕНЈА UKUSA“

Svetlana Stojanović Kutlača:

THE APPROACH TO INTERPRETATION OF BACH'S *GOLDBERG VARIATIONS*
BASED ON THE IDEA OF "UNITY OF TASTES"17

Маја Радивојевић:

ТИПОЛОГИЈА МИСА РЕНЕСАНСНИХ КОМПОЗИТОРА

Maја Radivojević:

TYPOLOGY OF THE RENAISSANCE COMPOSERS' MASSES29

Наташа Нагорни Петров:

ПРИКАЗ ИНТЕРЕСАНТНИХ ХАРМОНСКИХ ДЕШАВАЊА
У СТРУКТУРИ КЛАВИРСКИХ ЕТИДА ОП. 10 ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА

Nataša Nagorni Petrov:

THE REVIEW OF INTERESTING HARMONIC EVENTS
IN THE STRUCTURE OF F. CHOPIN'S PIANO ETUDES OP. 1039

Борислава Вучковић:

УКУС РЕПОВАЊА И СРПСКА ЕПСКА НАРОДНА ПЈЕСМА

Borislava Vučković:

TASTE OF RAPPING AND SERBIAN ORAL FOLK EPIC POEM.....47

Јелена Васиљакис, Марко С. Миленковић: ХАРМОНСКИ САДРЖАЈ И ОДНОС ПРЕМА ТЕКСТУ У ПЕТ ПЕСАМА ЗА ЖЕНСКИ ГЛАС И КЛАВИР РИХАРДА ВАГНЕРА Jelena Vasilakis, Marko S. Milenković: HARMONIC CONTENT AND RELATION TO THE TEXT IN FIVE SONGS FOR FEMALE VOICE AND THE PIANO BY RICHARD WAGNER	57
--	----

ПСИХОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА УМЕТНОСТИ (Psychological Research of Art)

Snežana Vidanović: EKSCITABILNOST I INTENZIVNOST NADARENE I KREATIVNE DECE Snežana Vidanović: EXCITABILITY AND INTENSITY IN GIFTED AND CREATIVE CHILDREN	81
---	----

Vesna Anđelković: STRAH OD JAVNOG IZVOĐENJA KAO STVARALAČKI PROBLEM Vesna Anđelković: STAGE FEAR AS CREATIVITY PROBLEM	91
---	----

Јелена Цветковић: УЛОГА МУЗИЧКОГ СЛУХА У ПОДСТИЦАЊУ ВИЗУЕЛНО–КОЛОРИСТИЧКИХ АСОЦИЈАЦИЈА Jelena Cvetković: THE ROLE OF MUSICAL EAR IN STIMULATING VISUAL AND COLORFUL ASSOCIATIONS	99
---	----

Невена Вујошевић: ПРОЈЕКЦИЈА ПАЖЊЕ ТОКОМ ПРОЦЕСА СЛУШАЊА МУЗИКЕ КОД МУЗИЧАРА И НЕМУЗИЧАРА Nevena Vujošević: THE PROJECTION OF ATTENTION DURING THE PROCESS OF LISTENING TO MUSIC WITH MUSICIANS AND NONMUSICIANS.....	105
--	-----

Татјана Миливојевић, Драгана Јовановић: МАГИЈСКА СВЕМОЋ И ИНСТАНТ ПРОДУКЦИЈА: УТИЦАЈ САВЕЗА ЊУ ЕЈЦ (NEW AGE) ДУХОВНОСТИ И ИНФОРМАЦИОНИХ ТЕХНОЛОГИЈА НА КОНЦЕПТ СТВАРАЛАШТВА Tatjana Milivojević, Dragana Jovanović: MAGIC OMNIPOTENCE AND INSTANT PRODUCTION – THE INFLUENCE OF THE NEW AGE SPIRITUALITY AND INFORMATION TECHNOLOGIES ALLIANCE ON THE CONCEPT OF CREATIVITY	113
--	-----

Emilija Popović: ФАКТОРИ РАЗВОЈА ДЕЧЈЕ МУЗИКАЛНОСТИ Emilija Popović: FACTORS OF CHILDREN'S MUSICALITY DEVELOPMENT	125
--	-----

САВРЕМЕНА НАСТАВА (Contemporary Teaching)

- Анита Савић, Невена Тривић, Милена Миладиновић,
Милена Петровић, Вера Миланковић:**
НОВ КОНЦЕПТ СОЛФЕЂА: УЧИОНИЦА КАО ИГРАОНИЦА
*Anita Savić, Nevena Trivić, Milena Miladinović,
Milena Petrović, Vera Milanković*
NEW CONCEPT OF SOLFEGGIO: TURNING CLASSROOM INTO PLAYROOM..... 133
- Соња Маринковић, Аница Сабо:**
КОРЕЛАЦИЈА НАСТАВЕ ИСТОРИЈЕ МУЗИКЕ И МУЗИЧКИХ ОБЛИКА
У СРЕДЊОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ
Sonja Marinković, Anica Sabo:
CORRELATION BETWEEN TEACHING HISTORY OF MUSIC AND MUSICAL FORMS
IN SECONDARY MUSIC SCHOOL..... 145
- Danijela Stojanović, Danijela Zdravić-Mihailović:**
PROBLEMI SAVREMENE NASTAVE U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI
Danijela Stojanović, Danijela Zdravić-Mihailović:
PROBLEMS OF CONTEMPORARY TEACHING IN SECONDARY MUSIC SCHOOL..... 155
- Кристина Парезановић:**
ПЕДАГОШКИ СТАВОВИ ЈАНА АМОСА КОМЕНСКОГ И ЖАН-ЖАКА РУСОА:
ЗНАЧАЈ АКТИВНОСТИ, СТВАРАЛАШТВА, ДИДАКТИЧКИХ ИГАРА
И ДИДАКТИЧКИХ МАТЕРИЈАЛА У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ
Kristina Parezanović:
PEDAGOGIC PROPOSITIONS OF JAN AMOS KOMENSKY AND JEAN-JACQUE ROUSSEAU:
THE IMPORTANCE OF ACTIVITY, CREATIVITY, DIDACTIC GAMES
AND DIDACTIC MATERIALS IN MUSIC PEDAGOGY 167
- Franc Križnar:**
FUNKCIJA IZDAVAČKOG ODELJENJA U SLOVENAČKOM ŠKOLSTVU
NA PRIMERU IZDANJA KNJIGA I ČASOPISA (IZDAVAČKO ODELJENJE ZRSŠ)
A POSEBNO MUZIČKIH KNJIGA I ČASOPISA
MUZIKA U ŠKOLI I VRTIČU
Franc Križnar:
THE FUNCTION OF THE PUBLISHING DEPARTMENT IN THE SLOVENIAN SCHOOLS
ON THE EXAMPLE OF PUBLISHING OF BOOKS AND REVIEWS (THE PUBLISHING
DEPARTMENT OF THE NATIONAL EDUCATION INSTITUTE OF THE REPUBLIC OF
SLOVENIA) AND ESPECIALLY MUSIC BOOKS AND THE MAGAZINE *GLASBA V ŠOLI*
IN VRTCU / THE MUSIC IN SCHOOL AND KINDERGARTEN..... 177
- Jelena Martinović-Bogojević:**
SAVREMENA KLAVIRSKA PEDAGOGIJA KROZ PRIZMU
METODSKIH POSTUPAKA U RADU SA POČETNICIMA
Jelena Martinović-Bogojević:
CONTEMPORARY PIANO PEDAGOGY THROUGH THE LENS
OF METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE WORK WITH BEGINNERS 189

Миомира М. Ђурђановић:

НЕКА ПИТАЊА МЕТОДСКЕ ПОСТАВКЕ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂЕЊА
И СЛУШАЊА МУЗИКЕ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ
У ОСНОВНОЈ ШКОЛИ

Miomira M. Đurđanović:

SOME ISSUES ON METHODOLOGICAL PROCEDURES RELATED TO MUSICAL
PERFORMANCE AND LISTENING TO MUSIC IN MUSICAL EDUCATION
IN PRIMARY SCHOOLS..... 201

Саша Павловић:

МОДЕРНИЗАЦИЈА НАСТАВНОГ ПРОГРАМА И НАСТАВЕ
ЗА ПРЕДМЕТ МУЗИЧКА КУЛТУРА У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ
(ПРВИ РАЗРЕД ГИМНАЗИЈЕ)

Saša Pavlović:

MODERNIZATION OF THE CURRICULUM AND LECTURING
FOR THE MUSICAL CULTURE COURSE IN THE REPUBLIC OF SRPSKA
(THE FIRST YEAR OF GRAMMAR SCHOOL) 209

Ленче Насев:

МОГУЋНОСТИ ЗА КОРЕЛАЦИЈУ НАСТАВЕ МУЗИКЕ
И ФИЗИЧКОГ ВАСПИТАЊА

Lenče Nasev:

CORRELATION POSSIBILITIES BETWEEN TEACHING MUSIC
AND PHYSICAL EDUCATION 221

Весна Здравковић, Јелена Вучковски:

МУЗИЧКЕ АКТИВНОСТИ КАО РЕЛЕВАНТНА ПОДЛОГА
ЗА ИНТЕГРАТИВНО УЧЕЊЕ У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ

Vesna Zdravković, Jelena Vučkovski:

MUSICAL ACTIVITIES AS A RELEVANT LAYER
FOR INTEGRATIVE LEARNING IN CLASSROOM TEACHING..... 227

Невена О. Ђеклић:

КРИТИЧКА АНАЛИЗА ПРОБЛЕМА САВРЕМЕНЕ НАСТАВЕ

Nevena O. Đeklić:

CRITICAL ANALYSIS OF CONTEMPORARY EDUCATION PROBLEMS..... 235

**УМЕТНОСТ И МЕДИЈИ
(Art and Media)**

Vesna Milenković:

ЕСТЕТИЗАЦИЈА МЕДИЈСКЕ РЕАЛНОСТИ – МЕДИЈИ И ПУБЛИКА КРОЗ ПРИЗМУ
КРИСА ХЕДЏИСА, СОФИ БИСОНЕТ И РОБИН АРЧЕР

Vesna Milenković:

AESTHETISATION OF MEDIA REALITY - THE MEDIA AND THE PUBLIC THROUGH
THE PRISM OF CHRIS HEDGES, SOPHIE BISSONNETTE AND ROBIN ARCHER..... 245

Миомир Петровић, Ивана Ерцеговац: ДЕМОКРАТИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ – УМЕТНОСТ И АДВЕРТАЈЗИНГ Miomir Petrović, Ivana Ercegovac: DEMOCRATIZATION OF ART – ART AND ADVERTISING.....	257
Марија Ивановић: МУЗИКА И МАС-МЕДИЈИ У СРБИЈИ ДАНАС Marija Ivanović: MUSIC AND MASS-MEDIA IN SERBIA TODAY.....	265
Ivana Medić: LP DUO – USPEŠAN SRPSKI MUZIČKI BREND KAO OTELOTVORENJE MARKETINŠKIH ARHETIPOVA „KREATORA“ I „ISTRAŽIVAČA“ Ivana Medić: LP DUO – A SUCCESSFUL SERBIAN MUSICAL BRAND AS AN EMBODIMENT OF MARKETING ARCHETYPES OF THE CREATOR AND THE EXPLORER	273
Trena Jordanoska: POVEZIVANJE TRADICIJE I EKSPERIMENATA – ELEKTRONSKA I KOMPJUTERSKA MUZIČKA DELA DIMITRIJA BUŽAROVSKOG Trena Jordanoska: CONNECTING TRADITION AND EXPERIMENT – ELECTRONIC AND COMPUTER MUSIC WORKS BY DIMITRIJE BUŽAROVSKI.....	285
Katarina Mitić: KLASIČNA MUZIKA U REKLAMNIM SPOTOVIMA – STUDIJE SLUČAJA: MUZIKA U TELEKOMOVOJ REKLAMI „U VEZI SA VAMA“ Katarina Mitić: CLASSICAL MUSIC IN COMMERCIALS – CASE STUDIES PRODUCED: MUSIC IN THE TELECOM ADVERTISEMENT “IN RELATION TO YOU”	303
Marija Maglov: IZDANJA OZBILJNE MUZIKE U PGP-RTB/PGP-RTS-U LICENCNA IZDANJA Marija Maglov: EDITIONS OF CLASSICAL MUSIC IN PGP-RTB/PGP-RTS LICENSED EDITIONS	311
Milan Jančurić: ODNOSI IZMEĐU EKRANSKIH TEHNOLOGIJA I UMETNOSTI Milan Jančurić: THE RELATIONS BETWEEN THE SCREEN TECHNOLOGIES AND ART	321

КЊИЖЕВНОСТ И НАСТАВА КЊИЖЕВНОСТИ (Literature and Literature Teaching)

Анђелка Петровић: ВЕБ 2.0 АЛАТИ – АЛАТИ САВРЕМЕНЕ НАСТАВЕ Andelka Petrović: WEB 2.0 TOOLS – TOOLS FOR MODERN CLASSROOMS	333
--	-----

Katarina Dragović:

SPIRALA MEĐUSOBNOG UTICAJA PERCEPCIJE FIKCIJE I ISKUSTVA ŽIVOTA

Katarina Dragović:

THE SPIRAL OF MUTUAL INFLUENCE OF FICTION PERCEPTION

AND EXPERIENCE OF LIFE 345

УМЕТНОСТ У ДРУШТВУ (The Arts in Society)

Наташа Тасић:

ПУТЕВИ РЕЦЕПЦИЈЕ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ МУЗИКЕ

Nataša Tasić:

PATHS OF CONTEMPORARY CLASSICAL MUSIC'S RECEPTION 359

Вања Спасић:

ПОСЛЕ ЗЛАТНОГ ПЕРИОДА:

ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА У БЕОГРАДУ (1971–2011)

Vanja Spasić:

AFTER THE GOLDEN PERIOD:

OPERA OF THE BELGRADE NATIONAL THEATRE (1971–2011)..... 371

МОЖЕ ЛИ УМЕТНОСТ СПАСИТИ БАЛКАН?

Смисао уметности и истраживања уметности на Балкану
Драган Жунић

1. Факултет уметности Универзитета у Нишу, најмлађи факултет овога универзитета, коначно акредитован и као „научно-истраживачка организација“, настојећи да заокружи обим својих матичних делатности, и тиме своје деловање у овоме делу земље, а радијално – можемо се надати – и шире, ушао је у, за нас „младе“ (институције), авантуру (а за „старије“ рутину, често и пуку технику за оправдавање постојања и сакупљање коефицијената), авантуру организовања научних скупова.¹ Са којом намером, ако то већ није пуко вршење дужности?

2. Бавимо се уметношћу, на овај или онај начин: стваралачким практиковањем уметничких делатности или истраживањем феномена уметности. Моје питање, које одавно и стално постављам, опет, и овде, јесте: Ако се традиционално не пита о смислу уметничкога стваралаштва, већ се тај смисао узима као саморазумљив – што није узорно филозофско држање, јер: мора се питати! – остаје да се изнова бавимо питањем о смислу истраживања феномена уметности: уметничкога стваралачког акта, структуре и функције уметничкога дела, институције уметности и институција које посредују друштвену егзистенцију уметности (међу њима и институција и пракси образовања за уметност, али и путем уметности, институција „производње, дистрибуције и рецепције“ уметничких дела); затим, питањем о смислу истраживања естетскога рецептивног акта, естетскога доживљаја, естетских вредности, естетичких категорија, укуса и суђења, функција уметности... И тако даље. Имају ли та истраживања смисла, и, ако га имају, какав је то смисао?

2.1. Ако допустим себи, и ако ми допустите, да на прво питање (о смислу уметности данас), најлепше и најдубље исказано у Хелдерлиновоме стиху: „чему песници у оскудно време“,² не осврћући се на у јавности доминантну и све агресивнију банаузијску и амузијску нехајност, одговорим најсажетије,

¹ Уводна реч на отварању Првога националног научног скупа са међународним учешћем БАЛКАН АРТ ФОРУМ: УМЕТНОСТ И КУЛТУРА ДАНАС, Факултет уметности Универзитета у Нишу, Ниш, 11-12.10.2013.

² „Weiß ich nicht, und wozu Dichter in dürftiger Zeit“, *Хлеб и вино (Brot und Wein)*, 1800.

како околности налажу, не остаје ми ништа друго него да призovem у помоћ најкрупније философско-естетичке топосе Запада. Најпре, само неколико најречитијих стихова онога који нам се већ одазвао, Фридриха Хелдерлина (Hölderlin, 1770-1843):

„Пун заслуга, ипак песнички, станује // човек на овој земљи“ (*У љујкоме ѿлавейнилу...*);³

„Али оно што траје заснивају песници“ (*Сѿомен*).⁴

Ако нам се овде наговештава пуни смисао уметности, онда бих да, у складу са преовлађујућим темама овога научног скупа, призovem и познату Шелингову (F. W. J. Schelling, 1775-1854) реч:

„Поезија ће на крају поново бити, као што је била на почетку – учитељица човечанства“.⁵

У свима овим примерима реч „поезија“ јесте синегдоха за „уметност“, а „песнички“ за „уметнички“: Човек се одликује уметношћу, само је он има, каже Шилер (Fr. Schiller):

Уметност, човече, имаш само ти (*Уметници*)⁶

У уметности је он, ако уопште јесте, најближи, као човек, дакле чулно-нагонско али и умно биће, својој дожанској природи, и од свега онога што чини у зноју лица свога и напону своје душевности, траје и остаје само оно што установљују уметници.

2.2. Друго питање, оно о смислу философскога, научнога, теоријскога и емпиријскога истраживања феномена уметности (па и таквога испитивања које се понајпре искушава на оваквим научним скуповима), такође се може само поставити, отворити, а одговор тек навестити.

Уметност може бити предмет философских истраживања, а философија може (уз одговарајући методолошки, а и анти-методички, херменеутички приступ) захватати тај предмет (Хегел, G. W. F. Hegel); уметност може бити и предмет различитих посебно-научних приступа, а науке могу обрађивати поједине сегменте феномена уметности, али никада целину, а о „тајни уметности“ да и не говоримо. Ипак, уметност заслужује и захтева истраживање – чак и по томе што је „погрешно“ сматрана подражавањем, погодним средством васпитнога, моралнога и идеолошкога деловања, тржишно вреднованом робом, а поготову када се сматра стваралаштвом, истраживањем, и медијем раскривања, а каткад и разградње васпитних, моралних, идеолошких, тржишних зграда и зградурина, медијем проговарања или исписивања бића, истине, наговештаја смисла, документом и

³ „Voll Verdienst, doch dichterisch, // wohnt der Mensch auf dieser Erde“ (*In lieblicher Bläue*).

⁴ „Was bleibet aber, stiften die Dichter“ (*Andenken*).

⁵ „Die Poesie bekommt dadurch eine höhere Würde, sie wird am Ende wieder, was sie am Anfang war – *Lehrerin der Menschheit*“ (*Najstariji program sistema: studije o ranoj povesti nemačkog idealizma; Das älteste Systemprogramm: Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, 1796/97).

⁶ Fr. Schiller (1759-1805), *Die Künstler*, 1789.

органом трансценденталних увида, или једином могућом појавом слободe и слободнога људскога делања и живљења...

Ако је уметност „приказивање“, „представљање“ „очулотворење“, „изражавање“ естетских идеја,⁷ онда је она и место делатне објаве бивственога јединства наших чулних и духовних моћи, врховна форма естетске културе, посебно нове медијске културе и нове културе чулности, место изградње индивидуалнога, колективнога и роднога идентитета, и узорна могућност промовисања националних и регионалних вредности као транснационалних, универзално важећих, под скромним условом – да су вредности. А то се мора истраживати!

А тек кад помислим да уметност, управо у форми чулности, култивисане чулности, дакле естетскога, посредством доживљаја сврховитости, одшкрињује врата и прозоре смисла, нуди наговештаје смисла, некога „вишег, дубљег смисла и значења“,⁸ или пак деконструише лажни, идеолошки или маркетиншки фалсификовани и наметнути „смисао“, апсурд, онда знам да је не само уметност, него и истраживање уметности важан услов људскога опстанка, као људскога.

3. А какав је смисао дављења уметношћу на креативно-рецептивни и, к томе, на теоријски и истраживачки начин, овде, на Балкану, раскрсници народа, идеја, вредности, цивилизација и култура, где се и даље живи, преживљава, у историји, у културама и акултурацијама, где су једне другима досуђене сасвим блиске и не тако блиске нације и културе, које могу опстати једино у међусобноме општењу, разговору?

Балкан, и реални и „имагинарни“, јесте једна културно-историјски значајна, идеолошки затамњена а политички злоупотређавана зона. Чак и културолошки појам Балкана упућује на преплетај сродних а сучељених, измешаних а засебно постројених традиција, ентитета и идентитета; и уз тај појам нужно иде свест о томе да је култура увек, а на Балкану неизоставно, и политика.

Помислили смо, на Факултету уметности Универзитета у Нишу, да би *Балкан Артс Форум* могао бити један облик окупљања уметника, педагога, естетичара, теоретичара, истраживача и проучавалаца уметности различитих профила и схватања, из свих земаља Балкана, и суседних земаља, па и оних даљих којима Балкан није изван видокруга; да би *Балкан Артс Форум* могао бити место представљања и размене идеја, дела, радова, вредности, схватања, мишљења, место дијалога, комуникације, упознавања других –

⁷ Према Канту (Immanuel Kant, 1724-1804), ово приказивање јесте способност генија, који је „узорна оригиналност природне одарености једнога субјекта у слободној употреби својих сазнајних моћи“ (die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen), који је „таленат за уметност“ (ein Talent zur Kunst) (*Критика моћи суђења, Kritik der Urtheilskraft*, 1790, § 49).

⁸ Г. В. Ф. Хегел (1770-1831), у својим предавањима из естетике, која је држао од 1817. до 1829. године, говорио је да уметности припада форма чулнога сазнања, те да она представља истину у форми чулнога уодличења, али таквога које „у самој тој својој појави има неки виши, дубљи смисао и значење“ (einen höheren, tieferen Sinn und Bedeutung) (*Vorlesungen über die Ästhetik, Естетика*, I, у одељку: „Положај уметности према религији и философији).

блиских и различитих. Уверени смо да је данас, усред различитих криза, које посебно погађају турбулентно подручје Балкана, нарасла потреба окупљања заточника уметности и културних посленика са балканских простора, управо ради разматрања и демонстрирања могућности комуникативнога делања и толерантнога очувања и обogaђивања посебних балканских културних идентитета и самога балканског регионалног идентитета, као равноправнога конституенса европске културе и имагинарнога музеја светске културне и уметничке баштине – и то у условима већ поодмакле и нужне, али и неупитне, технолошке глобализације, и пожељне, али противречне, привредне и законодавне интеграције.

Овде се ратовало, а Музе нису замукле, како је у повести бивало!⁹ Овде се „лоше живи“, а ипак, видимо, може се „јасно запевати“.¹⁰

4. Није ли све ово што тако олако наводим помало претенциозно? И било би, када бисмо помишљали да можемо разрешити макар и један од дотакнутих проблема. Али, ми само, сасвим скромно, желимо да се укључимо у разговор, да слушамо и ослушкујемо друге, те да и сами понешто додамо, припоменемо и изнесемо на видело нешто од сопственога искуства уметности и с уметношћу.

У уметничким делима се објективира дух наших изукрштаних путева, дух наших делимично преклопљених места и наших делимично паралелних времена. У уметничким делима се стога може наћи све о нама: о томе шта доиста јесмо самима себи и једни другима. Само ваља слушати, читати, гледати...

⁹ *Inter arma silent Musae* – Сред оружја Музе ћуте.

¹⁰ „Ко лоше живи зар може јасно запевати!“ (Бранко Миљковић, 1934–1961, *Песма за мој 27. рођендан*).

МУЗИКОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА
(Musicological Research)

PRISTUP INTERPRETACIJI BAHOVIH GOLDBERG VARIJACIJA BAZIRAN NA IDEJI „UJEDINJENJA UKUSA“

Svetlana Stojanović Kutlača*
Muzička škola „Josip Slavenski“ Beograd

Sažetak

U ovom radu se predlaže postupak usmeren na traganje za istorijski autentičnom interpretacijom Bahovih *Goldberg varijacija*. U skladu sa principima „istorijski informisane izvođačke prakse“ u radu se analizira problematika razvoja ukusa tokom epohe muzičkog baroka. Rad se bazira na prepoznavanju prisustva ideje „ujedinjenja ukusa“ u Bahovim *Goldberg varijacijama*, demonstrirane poređenjem sa Kuprenovim kamernim svitama *Parnas ili Apoteoza Koreliju* i *Apoteoza Liliju*. Pretpostavka je da ovakva analiza može da utiče na promenu načina percepcije *Goldberg varijacija* savremenih interpretatora i slušalaca.

Ključne reči: Bah, *Goldberg varijacije*, „ujedinjenje ukusa“.

UVOD

Istorijski čembalistički repertoar je u baroku definisan u okviru nacionalnih stilova (ukusa): italijanskog i francuskog (Jones, 1990), što bi trebalo da predstavlja osnovu za preispitivanje Bahovog stila. Tek na kraju barokne epohe formira se „nemački ukus“, koji je u većoj meri karakterističan za stil koji su prihvatili Bahovi sinovi, nego za samog Baha. Put ka razumevanju i interpretaciji Bahovih *Goldberg varijacija* je za izvođače čembaliste, kao i za poklonike „istorijski informisane izvođačke prakse“, u velikoj meri drugačiji od puta koji sledi savremeni pijanista. U okviru tradicionalne prakse i uobičajenog repertoara pijanista nema mogućnost, za razliku od čembaliste, da izgradi osećaj za dela predstavnika italijanskog stila npr. Freskobaldija i Rosija niti za dela predstavnika francuskog stila npr. Kuprena, Danglebera, Kleramboja, Forkrea. Kupren je, za tumačenje Bahovog čembalističkog stila, najznačajniji od ovih kompozitora ne samo zbog svoje izvrsnosti, nego i zbog dominacije francuskog ukusa na nemačkim dvorovima. Kupren je prošao dugotrajan put transformacije sopstvenog stila, odnosno asimilacije elemenata italijanskog u postojeći francuski ukus (tzv. „francuski klasicizam“)

* svetlanastojanovic.kutlaca@gmail.com

kroz svojih 27 čembalističkih i 14 kamernih svita, koji je krunisan rađanjem njegovog zrelog stila izraženog u poslednjim svitama, a njegova namera ujedinjenja stilova jasno je sprovedena i demonstrirana u kamernim svitama pod nazivom „Ujedinjeni ukusi“. Bah je jednu generaciju mlađi i njegov lični stil razvija se postupno tokom prvih decenija XVIII veka. S obzirom na dominaciju francuskog ukusa na nemačkim dvorovima i s obzirom da je u istorijskim izvorima potvrđeno Bahovo (bar delimično) poznavanje i apsolutno divljenje Kuprenovom opusu, ovaj rad ima za cilj da izvođača, kao i slušaoca, povede putem traganja za prepoznavanjem srodnih kompozicionih elemenata i analognih adekvatnih izvođačkih postupaka pri interpretaciji dela ove dvojice velikana barokne muzike.

1. RAZNOVRSNSI PRISTUPI TUMAČENJU *GOLDBERG VARIJACIJA*

Problem tumačenja *Goldberg varijacija* je u suštini pitanje stila, jer je ovo delo jedinstveno ne samo u okviru barokne epohe već i u ukupnom Bahovom opusu. *Goldberg varijacije* čine četvrti deo *Clavier Übung* –a, (pored kanonskih varijacija *Vom Himmel hoch*, *Musical Offering* i *Art of Fugue*) i najduže su varijaciono delo u muzici XVIII veka (u prethodnim vekovima to su bile Freskobaldijeva *Cento Partite sopra Passacagli* i Berdove *Walsingham* varijacije). Precizno definisanje stila presudno je za interpretatora koji teži autentičnosti, dok se lična emotivnost, inspiracija i nadahnuće formiraju kao nadgradnja usvojenog stava izgrađenog na bazi dostupnih informacija o stilu. Kada su *Goldberg varijacije* u pitanju, broj informacija je ogroman. Savremeni traktati, koji se bave ovim delom, baziraju se u osnovi na jednom od dva principa: filozofskom ili teoretskom. U posebnu grupu spadaju traktati iz domena „rane muzike“ koji dodatno uključuju istorijske zapise Bahovih prethodnika i savremenika. Za svaku od ovih grupa tekstova može se navesti nekoliko karakterističnih primera:

Goldberg varijacije, prema rečima Ralfa Kirkpatrika (jednog od najznačajnih čembalista i analitičara čembalistikog repertoara XX veka), posvećenog slušaoca uvode u magični svet pozne renesanse i „muzike sfera“ (Williams, 2001). Prema Kirkpatriku, Bah je ovo delo i stvorio u skladu sa zamislama Tomasa Brauna (Sir Thomas Browne: *Religio medici*, 1642) unoseći u njegovu konstrukciju svesno nešto više od muzičkog znanja - božansku inspiraciju (*“there is something in it of Divinity more than the eare discovers“*, Ibid), a izvođač kao i slušaoci ovog dela, predajući mu se zakoračuju u povlašćeni duhovni prostor.

Nasuprot Kirkpatrikovoju filozofskoj, platonističkoju, mogućnosti inspiracije izvođača *Goldberg varijacija* stoji, istorijski delimično zasnovana, psihološka vizija *Goldberg varijacija* kao „dela za lečenje insomnije“. Ona ima osnove u legendi o nastanku dela, prema kojoj je naručilac grof Kajzerlink (Herman Carl Reichsgraf von Keyserlingk) želeo da mu u noćima, u kojima je patio od nesanice,

mladi štićenik Goldberg Johann Gottlieb Goldberg (1727–1756) svira muziku „blagog i veselog karaktera“. Ne postoje dokazi o ovoj porudžbini, mada je grof dobio od Baha lično jedan prepis ovog dela. Legenda je zasnovana na tekstu prvog Bahovog biografa Forkela.

Istoriografi i analitičari manuskripata otkrili su (Nyquist, 2000) da je, započevši ovo delo, Bah 1733. godine prvi put pokušao da dobije zvanje dvorskog umetnika na Saksonskom dvoru (*kurfürstlich-sächsischen Hofkompositeurs*). Arija, koju Bah koristi kao temu za varijacije, pojavljuje se već 1725. godine u drugoj svesci komada (*Klavierbüchlein*) posvećenih Bahovoj drugoj supruzi Ani Magdaleni Bah, međutim, iz nepoznatih razloga Bah nije završio započeto delo, a 1736. godine stekao je titulu dvorskog umetnika posvetom stavova *Kyrie* i *Gloria* iz Mise u ha molu Izbornom princu Drezdena. Bah će započete varijacije završiti tek nakon desetak godina, 1741. godine. Imajući u vidu da je francuski stil (*le goût française*) bio uzor na Saksonskom dvoru, Bah je za temu varijacija odabrao sarabandu bogato ornamentisanu u francuskom stilu. Može se naslutiti da je Bah, sledeći ideje francuskog klasicizma, u *Goldberg varijacije* utkao svoja znanja o renesansnoj kosmologiji i pravilima antičke rimske retorike.

U ovom radu se, na osnovu promene podataka o periodu nastanka dela (1733. a ne 1741), uvodi pretpostavka da je Bah pokušao da da lični doprinos ideji ujedinjenja ukusa koja je u tom periodu bila aktuelna. Verovatno je Bah, podstaknut Kupernovom idejom o ujedinjenju italijanskog i francuskog ukusa (jasna je simbolika naslova Kuprenovih kamernih svita „Ujedinjeni ukusi“, *Les Goûts réunis*), pokušao da *Goldberg varijacijama* demonstrira odnos italijanskog i francuskog stila, kao i mogućnost njihove sinteze. Čitava decenija pomeranja u Bahovom razvoju sopstvenog stila puno znači, pa *Goldberg varijacije*, po mišljenju autora ovog rada, nisu demonstracija Bahovog zrelog stila koliko potvrda Bahovog postupka traganja za novim „nemačkim“ stilom.

Savremeni muzikološki tekstovi, u kojima se govori o strukturi *Goldberg varijacija*, uglavnom se bave teorijom tempa, ritma, forme i analizom kompozicionog postupka. Tekstovi koji se bave pitanjem odnosa tempa (tj. mogućnošću primene proporcionalnog menzuralnog sistema koji je zasnovao Pretorijus (Abravaya, 2011), ili temporalnom korelacijom (Chestopal, 2010) i simetrijom (Smith, 1997), ne diskutuju o problematici stilova, ali ona je inherentna u njihovom radu. Naime, njihove tvrdnje kreću se na relaciji od hronometrista do muvmantalista, tj. od onih koji ritam i tempo posmatraju kao apsolutne vrednosti do onih koji pokretu pridaju afektivno značenje, a u suštini je ovaj dijapazon tipičan za odnos italijanskog i francuskog stila.

Tekstovi koji se bave percepcijom muzike spominju *Goldberg varijacije* u rasponu od metaforične predstave transformacije (Peacocke, 2009), percepcije organizacije (Moriceau, 2007) do demonstracije odnosa emocija i razuma (Estalote, 2010). I oni, takođe nesvesno, dotiču i raspravljaju problematiku odnosa osnovnih baroknih stilova: italijanskog stila u kome dominiraju afekti i francuskog stila podređenog razumu.

2. BAH I KUPREN

Izvođač koji se studiozno priprema za izvođenje Bahovih *Goldberg varijacija* može se naći pred nepremostivom teškoćom osećanja nedovoljnosti informacija i „praznine“ koji izaziva urtext izdanje; on mora da pokuša da „dekodira“ Bahove ideje, kako bi otkrio smernice za izbor korektne artikulacije, tušea, odnosa prema ornamentaciji, fleksibilnosti tempa, izražavanju afekata i primeni efekata. I dok kod teoretičara muzike *Goldberg varijacije* izazivaju rađanje brojnih raznorodnih hipoteza, istorijski informisan izvođač-čembalista potražiće inspiraciju kroz srodnost ovog dela sa delima Bahovih prethodnika ili savremenika. Iako se Bahove *Goldberg varijacije* mogu posmatrati kao apsolutno umetničko delo, one su takođe deo određenog konteksta, rezultat namera koje su „ogledalo“ duha vremena i sredine u kojoj su nastale. Za odabiranje takvog tipa analize potrebna je neka kompozitorova naznaka, istorijska opaska savremenika; ključ takvog tumačenja može da se krije u poređenju sa delima onih koji su više nego Bah bili skloni da eksplicitno izlažu svoje kompozicione namere.

Tumačenje Bahovog stila može se potražiti u tekstovima savremenika i sledbenika: najznačajniji su stavovi Kvanca i Kirnbergera - obojica su bili njegovi učenici i muzičari na dvoru Fridriha Velikog. Kvantc u svojim zapisima karakteriše Bahov stil kao „eklektički“ (*Vermischte Geschmack*). Kvantcova odrednica upućuje nas na traganje za elementima iz kojih je postupkom sinteze takav stil nastao, elementima koji su prisutni u delima poznatih umetnika koji prethode Bahu, na kojima je Bah učio i kojima je bio inspirisan. Bah neosporno pripada nemačkoj orguljaškoj i duhovnoj tradiciji, ali je u svetovnoj muzici sledbenik italijanskog stila (osnovne postavke italijanskog baroka usvojio je još u ranoj mladosti kroz upoznavanje sa Freskobaldijevim delima), a takođe je na njega snažan uticaj izvršila dominacija francuskog ukusa na nemačkim dvorovima. Na Saksonskom dvoru Bah je mogao da čuje dela francuskih baroknih muzičara: Maršana, Djepara, Danglebera, Šambonjera, Kleramboja i pre svega Fransoa Kuprena „Velikog“ (Smith, 1997). Lilisti su preneli na dvor u Saksoniji tradicionalni francuski ukus koji je Bah apsorbovao, ukus u kom se „kristalizacija nacionalnih stilova ogleda u plesnoj muzici“ (Ibid). Plejada francuskih umetnika bila je na prelazu XVII u XVIII vek podeljena u dva tabora: poklonike francuskog i poklonike italijanskog stila. Neki od njih krenuće putem „ujedinjenja ukusa“, među kojima je najznačajniji Fransoa Kupren. Kupren je lično uvek bio sklon da ceni dela prema njihovoj sopstvenoj vrednosti ne uzimajući u obzir ni ime kompozitora niti njegovu nacionalnu pripadnost, pa je već krajem XVII veka pisao kamerne sonate u italijanskom maniru. Kupren nije bio neutralan kompozitor apsolutnih dela, on je bio angažovan: nakon prvih kamernih koncerata u „francuskom klasičnom“ stilu *Concerts royaux*, Kupren se jasno deklarise kao poklonik italijanske umetnosti, a naslov izdanja *Nouveaux concerts* je upotrebljen, prema njegovim rečima, u predgovoru, upravo da bi se naglasila razlika u odnosu na prethodne „Kraljevske koncerte“. Vrhunac Kuprenovog „novog stila“ vidi se u kamernim svitama pod nazivom „Apoteoze“: *Le Parnasse ou L'Apothéose de*

Corelli, Grand Sonade en trio (publikovano godine 1724. u istom volumenu sa *Les Goûts réunis*) i *L'Apothéose de Lulli* (publikovna 1725), u okviru koje se nalazi trio sonata sa simboličnim naslovom „Mir na Parnasu“ (*La Paix du Parnasse*). Lakoćom svojstvenom francuskom duhu, Kupren zadatak ujedinjenja ukusa ostvaruje postavkom male muzičke komedije, fiktivnog teatra: pored Korelija i Lilija prisutne su Korelijeve i Lilijeve Muze, scena se odvija na Jelisejskim poljima, a vrhovni sudija Apolon presuđuje ko ima pravo da se uzdigne na muzički Parnas.¹ Pored ovih opštepoznatih činjenica autor ovog rada ističe da Kuprenov dupli pastiš Apoteoza nije samo kompoziciona demonstracija stilova, on je istovremeno namenjen izvođačima koji treba da ovladaju različitim manirima interpretacije, da ovladaju modernim izrazom.

Bah je svojim umetničkim senzibilitetom uočio i prepoznao kvalitete italijanskog i francuskog stila, a u postupku njihove asimilacije našao se na istoj strani sa francuskim umetnicima, poklonicima italijanskog ukusa i njihovim predvodnikom Kuprenom, kog su nazivali „Duce“ (*Le Serviteur passionné de l'Italiens à Paris*). Nit koja povezuje Kuprena i Baha je dugogodišnja čembalistička pedagoška kao i kamerna koncertna aktivnost: mnoge Bahove kompozicije za čembalo, orgulje i klavikord bile su didaktičke: Invencije, Simfonije, Dobro temperovani klavir i konačno 4 sveske Klavirskog praktikuma (*Clavier-Übungen*). Bahova kamerna dela i značajna solistička dela za čembalo solo bila su deo koncertnog repertoara koji je trebao da zadovolji ukus plemstva i dvora. *Goldberg varijacije* su istovremeno prigodno delo (za interpretaciju na dvoru) i didaktičko delo za mladog Goldberga. Predlog autora je da se poznatoj tezi o didaktičkoj funkciji *Goldberg varijacija* u izvođačkom smislu, doda teza o njihovoj ulozi u demonstraciji ideje „ujedinjenja ukusa“. U cilju integrisanja stilskih karakteristika francuskog, italijanskog i starog polifonog nemačkog stila i formiranja novog „eklektičkog“ nemačkog stila Bah je sledio Kuprena, a istovremeno je sintezu stilova ostvario na jedinstven i originalan način.

3. ZAOKRET U STILU

Princip variranja u delima određenog kompozitora bio je povezan sa principima realizacije šifriranog basa. Poznato je da je Bah umeo da zadivi učenike i savremenike svojom tehnikom praćenja na osnovu general basa, njegova pratnja mogla se slušati kao celovita i sebi dovoljna kompozicija. Bahov priručnik za realizaciju šifriranog basa: *Principi i metode* iz godine 1738. potiče iz pera njegovih učenika, a u njemu ne iznenađuje njegova napomena, da ono što ne može da se opiše rečima

¹ Kuprenovi naslovi su slikoviti i razotkrivaju korake u borbi i konačno pomirenje ukusa: *Lulli aux Champs Élysées concertant avec Les Ombres Liriques. Air pour les Mêmes. Vol de Mercure aux Champs Élysées, pour avertir qu'Apollon y va descendre. Descente d'Apollon qui vient offrir son violon a Lulli, et sa place au Parnasse. Rumeur souterraine, casée par les auteurs contemporains de Lulli. Plainte des Mêmes: par des flutes ou des violons très adoucis. Enlèvement de Lulli au Parnasse. Accueil entre doux et hagar fait a Lulli par Corelli et par les Muses Italiennes. Remerciement de Lulli a Apollon.*

može da se izvede iz datog primera (Poulin, 1994: XIX), pošto je u nastavi voleo da problem demonstrira muzički. Koncept harmonske trijade koji se pojavljuje na početku njegovog priručnika otkriva modernost njegovog harmonskog jezika, a njegovi bazični kompozicioni postupci, koji proističu iz general basa, očigledni su u njegovim „figurirajućim“ preludijumima (npr C dur, I DTK).

Bah je dugo bio uporan u negovanju starog stila i oprezan u usvajanju vrednosti novog stila, stila koji je dugo smatrao „ispraznim“ (Estalote, 2010). Mnogi savremenici se nisu sa njim slagali, naprotiv kritikovali su ga: Johann Adolf Scheibe nazvao je Bahov stil „otečenim i podbulim“. U odnosu na prve tri sveske *Clavier-Übungen* (u prvoj se nalazi 6 Partita, u drugoj *Italijanski koncert* i *Francuska uvertira*, u trećoj orguljske kanonske varijacije) Bahova četvrta sveska predstavlja iznenađenje i zaokret (Williams, 2001). Bahov sin Karl Filip Emanuel već je bio objavio *Pruske sonate*, koje pripadaju novom ukusu, ali sam Bah nigde osim u *Goldberg varijacijama* nije pokazao sklonost ka novom virtuoznom i ležernom stilu, koji je iz njegove perspektive bio „bizaran“ i „površan“. Zato, u odnosu na druga Bahova dela, *Goldberg varijacije* predstavljaju iznenađenje: one odišu neobičnim, modernim jezikom koji se može uporediti sa jezikom Skarlatijevih sonata (objavljene 1738. u Londonu, pitanje je koliko je Bah sa njima bio upoznat) i Ramoovih komada (iz 1724. i 1728) punih ukrštanja ruku. Obrazloženje za jedinstveni stil *Goldberg varijacija*, može se, po mišljenju autora, pronaći u činjenici da je Bah ovim varijacionim delom još 1733. godine imao nameru da konkuriše za titulu dvorskog kompozitora. „Dvorski“, „bizaran“, „teatarski“ model Bah je imao u Kuprenovom opusu koji mu je bio dostupan, a koji se na frankofilskom Saksonskom dvoru poštovao kao uzor savršenstva.

Bahove *Goldberg varijacije* nisu ornamentalne niti karakterne već označavaju seriju metamorfoza osnovnog materijala zasnovanog na basu. Bah se u stvaranju *Goldberg varijacija* oslanja na izvanredne čakone i pasakalje savremenika (npr. Korelijeve i Dangleberove varijacije *La Folia* i Kuprenove *Les folies Françaises*). Njegov cilj je kao i Kuprenov: demonstracija osobenosti različitih stilova i mogućnost njihove interakcije. Akcenat je na umetničkom majstorstvu, čas virtuoznom, čas ornamentalnom ili kontrapunktskom. Kupren je italijansku i francusku vrstu majstorstva odvojio u *Apoteozi Koreliju* i *Apoteozi Liliju* a njihovu sintezu predstavio u sonati „Mir na Parnasu“. Bah je postupio drugačije: 30 varijacija je razbio u 10 grupa po 3, kao da je težinu transformacije i integracije stilova podelio na 10 (simboličkih) koraka. U *Goldberg varijacijama* jasno se razlikuje 10 grupa od po 3 varijacije od kojih je uvek jedna virtuozna, tokatna italijanskog tipa, druga francuska igra a treća omiljena nemačka stroga polifona forma kanon; elementi ovih trilinga se mogu posmatrati kao teza, antiteza i sinteza. Autor ovog rada sugerise izvođaču koji sledi ideju „ujedinjenja ukusa“, da primeni u svakom trilingu tri različita interpretativna postupka: italijanski–fluidan, egzaltiran, virtuozan, sklon efektima; francuski–racionalan, otmen, elegantan, prefinjen, ornamentisan, i nemački–striktan, stabilan, dosledan u polifoniji, čvrst u artikulaciji, bez suvišnih ukrasa. Uzor za interpretativno razlikovanje stilova izvođač može potražiti u delima bilo kog italijanskog, francuskog ili nemačkog

kompozitora ranijih epoha: za italijanski–improvizacionu slobodu prisutnu u tokatama i partitama Freskobaldija, hromatizam Rosijevih tokata, pokretljivost i iskričavost Skarlatijevih sonata; za francuski – pompeznosti Danglebera, „slatku melanholiju“ Kuprena i koncertantnu akrobatiku Ramoa; za nemački – eleganciju svita i fantazija Frobergera, čvrstu polifoniju Bukstehudea i Matesona; kao uzor kombinacije francuskog i nemačkog stila, može se pozvati na Mufata, a kombinacije nemačkog i italijanskog na Hendla. Dovoljno je, u interpretaciji *Goldberg varijacija*, primeniti razlike stilova prepoznate u Kuprenovim *Apoteozama* i posmatrati *Golberg varijacije* kao pandan *Apoteozama*.

Za opravdanost tog postupka autor rada nudi još jedno obrazloženje: karakteristično je da je Kupren svoje *Apoteoze* objavio u formi partiture, a ne odvojenih deonica što je do tada bilo neuobičajeno. Štampanje *Apoteoza* u partituri povezano je sa Kuprenovom željom da se dela izvode kao duo čembala, jer takva štampa olakšava interpretaciju, o čemu svedoči njegov predgovor, štaviše to je bila najčešća varijanta izvođenja, prva varijanta koja se podrazumeva. Naravno, on priznaje da postoji problem dugih držanih tonova koji se na čembalima moraju popuniti trilerima, ipak ton čembala je nenadmašan po pitanju briljantnosti i jasnoće (Beaussant, 1980, str. 296²). Dublji razlozi od praktičnih, zbog kojih Kupren daje prednost čembalima, jesu uniformnost intonacije i uniformnost boje zvuka koja obezbeđuje isticanje kompozicionog savršenstva u prvi plan. Isti razlozi mogli bi biti primenjeni i na postupke karakteristične za Baha i njegovo okruženje: čembalisti su bili kompozitori i u tom smislu najbolje obučeni muzičari, precizna intonacija čembala obezbeđivala je različite boje tonaliteta (u okviru sistema nejednake temperacije) što je bio bitan deo proučavanja kojima su se bavili barokni muzičari, a sjaj zvuka čembala bio je najadekvatniji za demonstraciju savršenstva kompozicije. Da je Bah promišljao istu problematiku potvrđuje njegovo delo *Umetnost fuge*, koje se može izvoditi u različitim instrumentalnim kombinacijama, objavljeno je u obliku partiture, ali istovremeno je pogodno, i sasvim korektno, njegovo izvođenje na jednom ili dva čembala (dve fuge za duo čembala). Za razliku od *Umetnosti fuge*, *Goldberg varijacije* nisu objavljene u partituri, već su napisane za čembalo sa dva manuala (jasna Bahova napomena zahteva korišćenje dva manuala uvek u varijacijama virtuosnog, italijanskog tipa), a dve boje (dva registra istog instrumenta) obezbeđuju iluziju kamernog zvuka. Bahova izričita napomena o primeni dva manuala u određenim varijacijama je nit koja vodi ka njihovom poređenju sa italijanskom omiljenom formom–trio sonatom. U skladu sa ovim može se reći da savremeni izvođači sasvim legitimno izvode *Goldberg varijacije* kao delo za sastav baroknog trija, analogno principu izvođenja *Umetnosti fuge*.

U *Goldberg varijacijama* kao demonstraciju italijanskog stila treba posmatrati varijacije broj 1, 5, 8, 11, 14, 17, 20, 23, 26, 29; kao „francuske“ varijacije broj 2, 7, 10, 13, 16, 19, 22, 25, 28, i ariju; ostalo su „nemački“ kanoni (uključujući i

² „Gudački instrumenti zadržavaju zvuk, dok čembalo to ne može tako da se zvuk mora popuniti dugim ornamentima. Ako se to učini, izvođenje neće biti manje prijatno jer se zvuk čembala odlikuje briljantnošću i jasnoćom, koje drugi instrumenti ne poseduju“ (prevod autora)

završni *Quodlibet*). Italijanske varijacije imaju svoj pandan u stavovima *Apoteoze Koreliju*, francuske u *Apoteozi Liliju*, a trio sonata *Mir na Parnasu* bi se prisustvom kanona mogao uporediti sa Bahovim postupkom „ujedinjenja ukusa“ i formiranja „eklektičkog stila“.

U *Apoteozi Koreliju* Kupren se opredelio za čvršću konstrukciju, hromatiku i smeliji harmonski jezik, muzički tok je fluidan (*notes égales*), izraz je jasan (*marquées*). U *Apoteozi Liliju* Kupren se koristi diatonikom, konsonantnim harmonijama, bez iznenađenja i kontrasta, muzikom dominira atmosfera francuske opere, prisutna je francuska uvertira, graciozni baleti i deskriptivne scene silaska bogova i njihovih glasnika (u operi su ove scene bile zaglušene bukom mašina), a često je prisutna i ironija (npr. u stavu *Rumor u suterenu*). U *Goldberg varijacijama* postoje analogni postupci, što je očigledno iz sledećih notnih primera:

Kupren *Apoteoza Liliju*
1. francuska uvertira: *Accüeil*



Bah *Goldberg* varijacije
1. Varijacija 16



2. balet: *Air*



2. Varijacija 19



3. deskriptivne scene:
Rumeur Souteraine



3. Varijacija 28



ZAKLJUČAK

U suštini problematike *Goldberg varijacija* je rađanje novog „eklektičkog“ stila, „galantnog stila“, stila u kom dominiraju „klasični uticaji“ - jednostavna melodija i pratnja. Bah je bio istrajan u negovanju „starog“ stila do te mere da su ga savremenici oštro kritikovali. Ipak, Bah nije mogao da ostane ravnodušan pred izazovima koje je pružao novi stil: pokušao je da ga usvoji u momentu kada je konkurisao za mesto dvorskog kompozitora Saksonskog dvora. Pod

Kupren *Apoteoza Koreliju*
1. fluidan tok
Corelli bouvant à la Source
D'Hypocrène



Bah *Goldberg* varijacije
1. Varijacija 5



2. hromatika: *Corelli Charmé* 2. Varijacija 20 takt 22

3. čvrsta konstrukcija:
Corelli Charmé

3. Varijacija 1

francuskim uticajem obogatio je svoj kompozicioni jezik sintezom italijanskog i francuskog ukusa, u postupku sinteze priključio je i kanon kao karakteristiku „starog“ nemačkog stila i postigao je potpuno novi rezultat. Bahov „eklektički“, dvorski stil u *Goldberg varijacijama* je izvanredan, jedinstven, u njemu je uspeo da sačuva kompleksnost i slojevitost „starog“ stila i istovremeno ostvari transparentnost u skladu sa zahtevima novog doba. Bahov stil izražen u *Goldberg varijacijama* ima početni impuls u Kuprenovom opusu, da bi se iz njega razvio u veoma samosvojan i bogat izraz. Svaki oblik varijacija je demonstracija transformacije osnovnog motiva, *Goldberg varijacije* su više od toga: demonstracija transformacije stila ostvarene u simboličkim 10 koraka.

Literatura

Abravaya, Ido: "On Bach's Rhythm and Tempo", Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel, Second corrected printing, ISBN 3-7618-1602-2, 2011.

Beaussant, Philippe: "François Couperin", Paris, Fayard, 1980.

Chestopal, Victor: "Temporal Correlation in the Goldberg Variations", A thesis submitted in partial fulfillment of the Doctor of Music Degree (Art Study Programme) at DocMus, Sibelius Academy, 2010.

Estalote, David: "Unity of the Heart and Mind in the Music of J.S. Bach", Music & Performing Arts, February 5, 2010 <http://www.curatormagazine.com/author/davidestalote/>

Gastoué, Amédée: "Oeuvres complètes de François Couperin IV, Musique de chambre", Introduction, Monaco, Éditions de Loiseau-Lyre, Les Remparts, 1933.

Jones, Richard D.P.: "Baroque keyboard pieces", Introduction, The Associated Board of the Royal Schools of music, Oxford, 1991.

Kellner, Herbert Anton: "The Mathematical Architecture of Bach's Goldberg Variations", The English Harpsichord Magazine, Vol. 2, No8, 1981.

Moriceau, Jean-Luc: "Have we begun to listen to organisations?", Tamara Journal of Critical Postmodern Organization Science, Vol 6, Issue 6.2, ISSN 1532-5555, 2007.

Nyquist, Kristian: "Goldberg variations", CD, Le chant de Linos, CI 0404 (prema Hans Hermann Niemoller, "Polonaise und Quodlibet-Der innere Kosmos der Goldberg variationen Musik-Konzepte, Nr 42, München, 1985), 2000.

Peacocke, Christopher: "The Perception of Music: Sources of Significance", British Journal of Aesthetics, Published by Oxford University Press on behalf of the British Society of Aesthetics, Vol 49, Number 3, July 2009, pp. 257 – 275 DOI:10.1093/aesthj/ayp016, 2009.

Poulin, Pamela: "Johann Sebastian Bach's Precepts and Principles, for Playing the Thorough-Bass or Accompanying in Four Parts (Leipzig, 1738)", translated with a commentary by Pamela L. Poulin, with a preface by Christoff Wolf, Clarendon Press. Oxford, 1994.

Simmonds, Paul: "Bach keyboard music", Early Music, Oxford University Press, doi:10.1093/em/cap133, February 2010.

Smith, Timothy A.: "The Symmetrical Binary Principle", 1997 <http://jan.ucc.nau.edu/~tas3/bin.html>

Williams, Peter: "Bach, the Goldberg variations", Cambridge UK, University Press, 2001.

THE APPROACH TO INTERPRETATION OF BACH'S GOLDBERG VARIATIONS BASED ON THE IDEA OF "UNITY OF TASTES"

Abstract

In accordance with "historically informed performance praxis", this paper suggests proceedings directed to searching for authentic interpretation of Bach's Goldberg variations, led by reconsidering piece's origin, historical moment and intentions. Problem is recognised as baroque different styles (tastes) development. A parallel to François Couperin's "unity of tastes" idea is established. Demonstration of the idea is shown as the correspondence between Couperin's Apotheoses and Goldberg variations. It is assumed that result will influence a contemporary performer as well as a listener of Goldberg variations.

Key words: Bach, *Goldberg variations*, "unity of tastes".

ТИПОЛОГИЈА МИСА РЕНЕСАНСНИХ КОМПОЗИТОРА

Маја Радивојевић*
Универзитет у Крагујевцу,
Филолошко-уметнички факултет

Сажетак

У овом раду ће се разматрати питање класификације миса ренесансних композитора. Неопходност актуелизације овог питања јавља се услед недостатка оваквог прегледа, готово на српском језику. Најпре ће се констатовати стање контрапунктске литературе на српском језику. Затим ће питање типологије миса бити представљено кроз преглед музичко-теоријске литературе енглеског говорног подручја. Наиме, у англосаксонској музичко-теоријској литератури подела је извршена према различитим критеријумима. Они често подразумевају карактерисање према преовлађујућој примењеној контрапунктској техници и даље се деле према начину примене те технике. Класификацију миса ће пратити појашњења преовлађујуће контрапунктске технике, уз примере из сваке категорије.

Кључне речи: миса, кантус фирмус (*cantus firmus*), имитација, канон, покретни контрапункт.

Миса се, као најраспрострањенији жанр у ренесансној музичкој пракси, може наћи у опусу свих ренесансних композитора. Стога је овај жанр испитиван од стране многих музичких теоретичара и музиколога, те можемо наћи велики број текстова како о историјском развоју, тако и о самој грађи мисе и контрапунктским техникама које су примењене у њеној изради.

Како би се разумео развој мисе, а тиме и особености појединих типова миса, неопходно је направити преглед кроз историјске периоде, упознати се са њеном историјом и постањем али и коришћењем исте, првенствено у оквиру литургијске праксе католичке цркве, па тек у оквиру професионалне композиционе праксе.

Миса датира из ране средњовековне црквене службе и представља певање молитви из Грегоријанског корала. Током средњовековне службе, миса је представљала једногласно певање ових молитви, а са развојем вишегласја, мисе попримају полифони израз. Вишегласне мисе се први пут јављају у четрнаестом веку, док се компоновање полифоне мисе на основу кантус фирмуса (лат. *cantus firmus*, утврђени напев) установило у петнаестом

* radivojevic.maja@yahoo.com

веку у раду фламанских мајстора. Каснији развој мисе са собом доноси и развој кантус фирмус технике (Перичић, 2003: 112; Локвуд, О'Реган, Овенс, 2010: Mass).

Миса је као жанр, већ при првим музичко-теоријским разматрањима различитости жанрова вокалне музичке праксе (мисе, мотета и песме), бивала издигнута и називана кантус магнусом (лат. *cantus magnus*, велика песма) баш због већ поменути социјалне функције овог жанра. Међутим, као занимљив податак, захваљујући овом жанру, остаје и важност обликовања циклуса у оквиру музичке праксе (Киркман: 2001).

Велики број текстова у оквиру светске, па и домаће литературе, већином се бави историјским аспектом мисе, смештајући њен развој у оквир студија о развојним периодима професионалне музичке праксе и у оквиру биографских података истакнутих композитора. Контрапунктски уџбеници српског говорног подручја (Перичић, 2003: 112; Тајчевић, 1958: 123; Лучић, 1954: 447) дају уопштени преглед мисе као жанра, објашњавајући њен настанак и развој од једногласа до вишегласа, облик, структуру и улогу, али се не задржавају претерано на различитостима типова миса, наводећи само постојање кантус фирмуса у некима од њих и, уз то, могућност примене позајмљеног музичког материјала у њиховој изради.

Различитости типова миса се најбоље могу уочити кроз изучавање развоја и примене контрапунктске и кантус фирмус технике. Јасан и прецизан преглед типологије миса није до сада нигде издвојен, због развојног пута примењене технике (примена кантус фирмус технике у једном типу миса је, историјским развојем технике, водио наредном типу), па многи музички теоретичари сматрају да је њихово именовање у оквиру изучавања хронологије контрапунктске технике или особености појединих композитора, задовољавајуће (Морис: 1934; Букофзер: 1950; Спаркс: 1963; Блоксам: 1992; Еванс: 1998; Киркман: 2001; Репанић: 2004; Полк: 2006; Локвуд, О'Реган, Овенс, 2010: Mass).

Развој композиционе праксе и технике кантус фирмуса створио је различите видове миса о којима су дискутовали музички теоретичари од њиховог настанка и развоја, па све до данашњице. Занимљива је дискусија о супротстављању изоритмичних мотета и миса (или делова миса), односно превасходног компоновања системом *ноџа-џрема-ноџи* (у односу на кантус фирмус) и слободно-имитационих миса у студијама Букофзера (Manfred F. Bukofzer, Букофзер: 1950) и Мориса (Reginald O. Morris, Морис: 1934), постављајући зачетак уопштене поделе миса на оне са применом кантус фирмус технике и оне слободно компоноване (наиме, под изоритмичним мисама/мотетима, подразумева се француски утицај на старији репертоар где је фактура подређена кантус фирмус мелодији и њеној физиономији те је акордска улога велика, истичући примарну мелодију, док у слободно компонованим мисама преовлађује имитациони развој и фугални карактер).

Кроз студије посвећене кантус фирмус техници, као једној од најистакнутијих контрапунктских техника у ренесансној композиционој пракси

и кроз истраживање начина примене ове технике, може се приметити издвајање појединих типова миса. Ови типови у потпуности зависе од начина примене технике, односно одабира, пласмана и обраде музичког материјала кантус фирмус мелодије. Међу најистакнутијим и најкомплетнијим студијама ове врсте је, и даље, Спарксова (Edgar Sparks) студија о кантус фирмусу (Спаркс: 1963), на којој се заснивају сва даља истраживања кантус фирмус технике и начинима њене примене у ренесансним мисама, будући да је аутор дао комплетан преглед употребе кантус фирмус технике у мисама и мотетима током друге половине петнаестог и прве половине шеснаестог века. Међутим, иако Спаркс детаљно појашњава примену кантус фирмус технике у композицијама овог периода, изводећи спецификације и оних миса које као базу (кантус фирмус) имају уједначени покрет дугих нотних вредности, али и оних миса које су засноване на компликованијим и разрађенијим мелодијама и њеним поставкама (уз преглед развоја кантус фирмус технике између та два типа миса), Спаркс ипак не наводи праву класификацију тих типова миса.

Даљи радови, базирани на поменутој литератури, као предмет истраживања често узимају спецификацију примене кантус фирмус технике у оквиру опуса најистакнутијих композитора ренесансног периода (Тод: 1978; Елдерс: 1989; Блоксам: 1992; Полк: 2006), користећи се терминима који подразумевају именовање одређене врсте/типа миса, али и даље без конкретне класификације.

Најновија истраживања прате трендове изучавања спецификација миса у опусима најистакнутијих композитора или пак само једног дела тог опуса, мада многи аутори своја истраживања све више усмеравају на порекло мелодијског материјала у мисама и околности под којима су мисе настале, без већег осврта на класификацију типова миса (Душам: 2010; Лич: 2011; Карбони, Цио: 2012).

Једине студије блиске класификацији типова миса ренесанских композитора налазимо у чланку најпопуларнијег великог музичког речника у редакцији Локвуда, О'Реган и Овенс, (Локвуд, О'Реган, Овенс, 2010: Mass) о историјском прегледу и настанку мисе и у истраживању Предрага Репанића (Репанић: 2004) о принципима рада са кантус фирмусом у ренесансној музици. У првом извору, аутори представљају детаљан историјат мисе као жанра уз помињање типова миса у том контексту, уз њихову карактеризацију. Репанић, са друге стране, у контексту представљања фаза компоновања на кантус фирмус, издваја типове миса у односу на различите начине примене технике кантус фирмуса у делима ренесанских композитора, од најједноставнијег, до компликованијих начина поставке кантус фирмуса, без конкретног упућивања на њихову класификацију.

Имајући у виду досадашња истраживања о мисама, њиховим облицима, видовима и примењеним техникама при њиховом стварању, најобухватнија, широка подела може да се односи на две групе миса: кантус фирмус мисе и имитационо грађене мисе. Суштина ове поделе се заснива на примени

кантус фирмус технике у првој групи, чинећи тако композицију која садржи јединствени мелодијски материјал као базу своје читаве структуре, док остали типови миса ту базу не садрже, па је свеприсутни имитациони поступак од примарног значаја.

1. ПРЕДЛОГ КЛАСИФИКАЦИЈЕ МИСА

Према разматрањима карактеристика типова миса, може се направити следећа њихова подела:

Кантус фирмус мисе	Имитационо грађене мисе
Тенор миса	Слободно компонована миса
Миса са лутајућим кантус фирмусом	Канонска миса
Миса парафраза	
Миса пародија	

Представљени преглед типова миса настао је као резултат истраживања домаће и стране музичко-теоријске литературе и детаљног аналитичког рада на композицијама ренесанских композитора. Уопштену поделу чини присуство или изузимање технике кантус фирмуса у миси у виду преовлађујуће имитационе технике (кантус фирмус мисе и имитационо грађене мисе). Даља подела настаје према начину примене кантус фирмус технике (тенор миса, миса са лутајућим кантус фирмусом, миса парафраза и миса пародија), односно начину примене имитационе технике (слободно компонована миса и канонска миса).

Поглавље које следи представља карактеризацију типова миса и њихову категоризацију према начину примене контрапунктске технике. Карактеризација датих типова је представљена као скуп одлика тих типова које су наведене у поменутој литератури.

2. МИСЕ СА ПРИМЕЊЕНОМ КАНТУС ФИРМУС ТЕХНИКОМ

Као што је познато, кантус фирмус техника подразумева израду композиције на основу већ постојеће мелодије – кантус фирмуса (лат. *cantus firmus*, утврђени напев; Локвуд, О’Реган, Овенс, 2010: *Cantus firmus*). Употреба устаљене мелодије представља оснивање базе читаве композиције или њених делова, а тиме и одређивање улоге и изгледа свих осталих фактурних деоница и мелодијског материјала према тој бази/мелодији. Сама употреба кантус фирмуса у делима ренесанских композитора наилази на широку примену у мисама и мотетима. Кантус фирмус техника се може применити на много начина: кантус фирмус мелодија се може

излагати у утврђеном гласу читавим током композиције (тенор мисе), а може и мењати своју позицију преносећи се из гласа у глас (лутајући кантус фирмус, лат. *cantus firmus vagans*). Музички материјал водеће мелодијске линије се може цитирати дословно, или измењено секвентним понављањем. Такође се може јавити у инверзији, ретроградно или на неки други начин, или стварајући комбинације неких од начина излагања (Репанић, 2004: 52–71). Узевши у обзир да кантус фирмус представља примарни слој композиције, његова структура може утицати и на структуру ставова мисе.

2.1 Класификација према начину пласирања кантус фирмус мелодије

Тенор миса

Под одредницом *тенор миса* подразумева се да је кантус фирмус пласиран у једној деоници читавим током композиције или њеног става и да је његова појава очигледна, тј. да се јасно издваја из своје околине (Локвуд, О’Реган, Овенс, 2010: Mass, Tenor mass). У музичко-теоријској литератури на енглеском говорном подручју, управо се овакав назив употребљава за именовање специфичног типа мисе. У литератури на српском језику, оне нису на овај начин одређене (заправо, недостаје њихово издвајање и именовање по овом параметру). Јасно је да се у овом контексту, термин „тенор“ (лат. *tenere*, држати) користи у ширем значењу, а не као назив одређеног гласовног регистра.

Тенор мисе се сматрају једним од најранијих типова миса са кантус фирмус техником, баш због специфичне поставке базичне мелодије у виду уједначеног покрета дужих нотних вредности и апсолутног утицаја исте на обликовање осталог музичког садржаја дела и на његову форму и структуру.

Међу примерима овог типа миса налазе се Жоскенове (Josquin des Prez) мисе *La sol fa re mi*, *L’homme arme*, Палестрининих седам миса (Giovanni Pierluigi da Palestrina) *Ecce Sacerdos Magnus*, *L’homme arme*, *Panem Nostrum*, *Ave Maria*, *Ut, re, mi, fa, sol, la*, *Veni Creator Spiritus* и *Octavi toni*, затим Ди Фајова (Guillaume Du Fay) миса *Ave Regina Coelorum*, Обрехтове (Jacob Obrecht) мисе *Missa de Sancto Martino* и *Missa de Sancto Donatiano* итд.

Миса са лутајућим кантус фирмусом

Са историјским развојем компоновања ових дела, кантус фирмус је често повераван и деоницама других гласова, мењајући своју позицију из дела у део композиције, чиме се долази до појаве *лутајуће кантус фирмуса* (лат. *cantus firmus vagans*), те, иако кантус фирмус мења своју позицију, његово излагање остаје очигледно читавим трајањем (Локвуд, О’Реган, Овенс, 2010: Mass).

Употреба лутајућег кантус фирмуса се може повезати и са одређеним, потребним, каденцирајућим обртима. Наиме, зарад правог обртаја, поне-

кад је кантус фирмус своју позицију мењао, као што је случај са каденцама које захтевају основни тон првог ступња у најнижем гласу на истакнутим деловима композиције. Међутим, треба нагласити да ови разлози нису били неопходни у свим ситуацијама, већ је употреба лутајућег кантус фирмуса зависила искључиво од идејног решења самог композитора. Миграција кантус фирмуса свакако даје одређену разноврсност и одржава интересовање за стално присутну мелодију, док истовремено чува њен карактер, будући да су сви тонови приступни (уз понеку минималну ритмичку или мелодијску измену), само презентовани у другом гласу.

Пример оваквог третмана кантус фирмуса можемо наћи у Ди Фајовој миси *Custos et Pastor*, Данстаблевој (John Dunstable) *Rex Saeculorum* и великом броју мотета савременика ових композитора.

Треба напоменути да, како су претходне две категорије биле везане за начин пласирања кантус фирмус мелодије, неке од поменутих миса налазе своје место у категоријама које следе, распоређујући се према начину обраде дате мелодије.

2.2 Класификација према начину обраде кантус фирмус мелодије

Миса њарафраза

Као што је већ речено, мелодија кантус фирмуса не мора увек да се јави у свом оригиналном виду, већ може подлећи разним видовима измена које композитор уноси при компоновању мисе. Свако коришћење туђег или материјала који је преузет из неке из сопствених композиција, уколико исти представља једногласну мелодију, представља поступак *њарафразирања* (Репанић, 2004: 52–71). Поступак парафразирања може представљати цитирање своје или туђе мелодије дословно или са одређеним изменама (ритмичким, мелодијским, усложњавањем или поједностављењем мелодије) које могу бити заступљене у већој или мањој количини, али у границама препознатљивости мелодије.

Међу најпознатијим мисама овог типа су Палестринина миса *Ave Regina Coelorum* и *Alma Redemptoris Mater*, као и Ди Фајова миса *Ave Regina Coelorum*, Жоскенова *Missa Pange Lingua*, итд..

Миса њародија

За разлику од *њарафразирања*, *њародирање* представља поступак презимања постојеће музичке грађе (комплетна композиција или пак само њен део), а не само једне мелодијске линије. Као и при поступку парафразирања, и овај материјал се може цитирати у потпуности и без измена, а могу се унети и одређене измене, у зависности од тога шта композитор жели да постигне и колико дати материјал допушта уношење измена, а да не изгуби своје главне карактеристике (Репанић, 2004: 52–71). Палестринина миса *Dies sanctificatus* је заснована на музичком материјалу

истоименог Палестриног мотета и представља један од најистакнутијих примера овог типа миса.

Међу овим мисама је и Палестрина *Dilexi quoniam*, Жоскенове *De Tous Biens Playne, Malheur Me Bat, Mater Patris* и *Fortuna desperate*, Брумелова (Antoine Brumel) *Missa de Dringhs*, итд..

3. ИМИТАЦИОНО ГРАЂЕНЕ МИСЕ

Овој групи припадају мисе које не садрже посебан мелодијски материјал као основу, те сама имитациона техника има примат. Ово се односи на *слободно компоноване мисе* и *канонске мисе*. Као што сам назив говори, слободно компоноване мисе нису условљене појавом неког постојећег музичког материјала, већ је цела композиција плод маште композитора, а канонске мисе, због своје контрапунктске структуре и константног имитационог преношења мелодијског материјала, нужно траже примену покретног контрапункта, што је њихова главна одлика.

Слободно компонована миса

Слободно компоноване мисе подразумевају оне чији се тематско-мелодијски материјал не заснива на преузетим моделима постојећих мелодија или композиција (Локвуд, О'Реган, Овенс, 2010: Mass). Тиме, ове мисе карактерише примарно имитациона техника. Овај тип миса је био посебно захвалан за ситуације у којима су композитори своје мисе посвећивали неким личностима или посебним пригодама. Оне су писане за посебне празнике или службе и готово увек су у себи садржавале неку од постојећих молитви.

Најпознатији пример овог типа је свакако Палестрина миса *Papae Marcelli*.

Канонска миса

Као и слободно компоноване мисе, овај тип не садржи примарну мелодију као основу (Локвуд, О'Реган, Овенс, 2010: Mass). Карактеристика овог типа миса је *канонска имитација* целим или већим делом њеног тока. Најизражајнији пример овог типа мисе је Палестрина четворогласна миса *Ad fugam*, чији је сваки став писан канонском техником, а чији је последњи став (*Agnus dei II*) познат по двоструком канону, са применом покретног контрапункта у ком учествују сви фактурни гласови.

ЗАКЉУЧАК

Предложена типологија миса ренесансних композитора заснована је на разматрањима домаћих и страних музичких теоретичара и музиколога, у којима се типови миса јављају у другом контексту (историјски аспект

мисе, развој контрапунктске технике, развој кантус фирмус технике, миса у оквиру стваралаштва ренесанских композитора...).

Како оваква подела, укључујући потподеле, није спецификована у контрапунктској литератури (поготово не у оној српског говорног подручја), неопходно ју је било направити, иако се у другим контекстима ови типови миса помињу у радовима поменутих аутора.

Познавање типова и карактеристика мисе као најпопуларнијег жанра ренесансне композиционе праксе, увелико олакшава свако даље истраживање у области ренесансне музике и контрапунктске технике старих мајстора.

Литература

- Лућић, Фрањо. 1954. *Полифона композиција*, Загреб: Школска књига
- Перичић, Властимир. 2003. *Вокални конџрајункџ*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Тајчевић, Марко. 1958. *Конџрајункџ*, Београд: Просвета издавачко предузеће
- Репанић, Предраг. 2004. Основни принципи рада са кантус фирмусом у ренесансној вокалној полифонији. У Мирјана Живковић (уред). *Музичка теорија и анализа 1*, Београд: Факултет музичке уметности, 52–71.
- Bloxam, Jennifer. 1992. Sacred Poliphony and Local Traditions of Liturgy and Plainsong: Reflections on Music by Jacob Obrecht. *Plainsong in the Age of Poliphony*. Cambridge and New York: Cambridge University Press, 140–177.
- Bukofzer, Manfred F. 1950. *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York: W.W. Nirtion and Company Inc.
- Carboni, Fabio; Ziino, Agostino. 2012. Polyphonic Laude and Hymns in a Francisian Codex from the end of the Fifteenth Century. *Early Music History / Volume 31 / January 2012*, Cambridge University Press, 87–151.
- Duchamp, Jean. 2010. Un manuscrit musical pour la liturgie des morts et ses “Requiem” inconnus de Palestrina et « Jachet »: Ferrare, Biblioteca Comunale Ariostea, CL. II 476. *Revue de Musicologie*. Société Française de Musicologie, 271–319.
- Elders, Willem. 1989. The Performance of Cantus firmi in Josquin’s Masses Based on Secular Monophonic Song. *Early Music*, Vol. 17, No. 3 (Aug, 1989), Oxford: The University Press, 330–341.
- Evans, Jean-Marc. 1998. A Unique Cantus Firmus Usage in a 15th-Century English Mass Movement. *Early Music*, Vol. 26, No. 3 (August 1998). Oxford University Press, 469–474+476–477.
- Leach, Elizabeth Eva. 2011. *Guillame de Machaut: Secretary, Poet, Musician*. Ithaca and London: Cornell University Press
- Lockwood, Lewis, Noel O’Regan, Jessie Ann Owens. Palestrina, Giovanni Pierluigi da. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed 7.10.2010.
- Kirkman, Andrew. 2001. The Invention of the Cyclic Mass. *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 54, No. 1 (Spring 2001). University of California Press on behalf of the American Musicological Society, 1–47.
- Morris, Reginald O. 1922. *Contrapuntal Techique in the Sixteenth Century*, Oxford: The University Press
- Paulk, Jason. 2006. Research Report: Unifying Elements in the Masses of Josquin des Prez. *The Choral Journal*, Vol. 46, No. 8 (FEBRUARY 2006), Oklahoma: American Choral Directors Association, 53–61.
- Sparks, Edgar. 1963. *Cantus Firmus in Mass and Motet 1420–1520*, Los Angeles: University of California Press

Todd, R. Larry. 1978. Retrograde, Inversion, Retrograde-Inversion, and Related Techniques in the Masses of Jacobus Obrecht. *The Musical Quarterly*, Vol. 64, No. 1 (Jan., 1978), Oxford: The University Press, 50–78.

TYOLOGY OF THE RENAISSANCE COMPOSERS' MASSES

Abstract

This paper discusses the classification of the Renaissance composers' masses. The necessity for actualization of this issue arises from the lack of such overview (especially in Serbian language). Firstly, the condition of counterpoint literature in Serbian language is stated. Then, the question of typology of masses is presented through the review of music-theoretical literature of English-speaking countries. Namely, in the Anglo-Saxon music-theoretical literature, the division is made according to different criteria. They often include the characterization due to the applied prevailing counterpoint technique (cantus firmus, imitation, shifting counterpoint) and further subdivisions according to the type of the applied techniques (cantus firmus – tenor mass, parody mass, paraphrased mass; imitation - imitation built mass, canonic mass). Masses classification is followed by the explanations of the prevailing counterpoint techniques, with the examples from each category.

Key words: mass, cantus firmus, imitation, canon, shifting counterpoint.

ПРИКАЗ ИНТЕРЕСАНТНИХ ХАРМОНСКИХ ДЕШАВАЊА У СТРУКТУРИ КЛАВИРСКИХ ЕТИДА ОП. 10 ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА

Наташа Нагорни Петров*
Универзитет у Нишу
Факултет уметности

Сажетак

Богатом опусу Фредерика Шопена припада и дванаест клавирских етида из опуса 10. Настале као покушај да се одређени технички проблем представи на оригиналан и поетичан начин, ове клавирске минијатуре уврстиле су се у ред захтевних и радо извођених композиција раноромантичарског периода. Додатну лепоту клавирских етида представља и могућност аналитичке провокативности, уочавања и објашњавања интересантних хармонских момената.

Хармонски приказ начин је да се, ова досад често извођена и анализирана материја можда представи на другачији начин, и тиме створи ново, хармонски интересантно тумачење једног бурног времена, богатог стваралачког духа преплављеног могућим иновацијама на пољу клавирске технике. Хармонија, са својом експресивном улогом у креирању дванаест различитих поетских слика у форми етида, погодна је средство у стварању препознатљивих раноромантичарских манира.

Кључне речи: Шопен, клавирске етиде, хармонија, експресивна улога, рани романтизам.

Опусу Фредерика Шопена (*Frédéric Chopin, 1810–1849*) – врсног пијанисте, клавирског педагога, иноватора на пољу клавирске технике, композитора – припадају и клавирске етиде оп.10 посвећене Листу (*Liszt Franz*). *Douze grandes Études* – 12 клавирских етида оп. 10 настало је у раном животном и стваралачком добу – од 1828–1833.¹ Комбинација техничког проблема и емоције, етиде као (до тада) техничке вежбе и експресивне романтичарске минијатуре, виртуозитета спојеног са хармонским средствима раног романтизма, резултирала је даљим животом и развојем клавирске етиде у оквиру музичког романтизма.

Приказ интересантних хармонских дешавања у структури клавирских етида бр.10 Фредерика Шопена начин је да се из хармонског угла сагледа избор одабраних тоналитета, тонални план, акордски фонд, каденцирајући процеси и њихова улога, присуство ванакордских тонова, идентификују стилиски препознатљива и карактеристична хармонска изражајна средства.

* cairni@junis.ni.ac.rs

¹ Година 1833. је година првог издања клавирских етида оп.10.

Клавирске етиде оп.10 карактерише фактурна разноврсност. Етиде су хомофоне структуре уз повремену комплементарност којом се достиже хармонска полифонија. Одређени број етида обликован је на принципу модела који се дословно спроводи кроз читаву минијатуру. Етида бр.1 (C–dur) за модел има преовлађујуће дуге лежеће тонове у деоници баса и таласасто разлагање акордских тонова. У структури етиде наилазимо на присуство секвенце као градивног материјала.² Етиду бр.2 (a–mol) граде маркирани акордски склопови и фигурирана деоница десне руке са тенденцијом додатног оптерећења 3,4,5 прстију. Карактеристику етиде бр.5 (Ges–dur) чини константни триолски покрет. Низање двозвука и разуђене деонице леве руке обележје су богатог акордског фонда и примене септакорада дијатонског и хроматског типа (етида бр. 7, C–dur). Фактурни образац етиде бр.9 (f–mol) чини константна пулсација и маркирање педалног тона на тоници (лева рука) и распевана мелодија десне руке. Клавирска етида бр.11 (Es–dur) фактурну монотонију реализује арпеђом обеју деоница. Фактурној монотонији можемо додати и акордску. Последњу етиду (бр.12) карактерише јасно дефинисање улога деоница клавира. Деоница десне руке која истиче драматику и леве као допуњујућег, покретачког елемента. Клавирска етида бр.3 (E–dur) доноси неколико фактурно различитих момената. Први карактерише присуство комплементарности кроз три дефинисане деонице и улоге клавира. Промена настаје од 16.т увођењем новог момента и јасне хомофоне акордске грађе. Трећи фактурни модел у 30.т враћа комплементарност уз карактеристичан пунктирани ритам спољашњих деоница. Последња фактурна новина почиње од 38.т као таласасто сливање акордски двозвука (доминирају умањени септакорди). У наставку етиде следи понављање поменутих образаца. Остале клавирске етиде комбинују споменуте елементе у грађи.

Макротонални план клавирских етида Фредерика Шопена оп.10 указује на присуство следећих тоналитета: C, a, E, cis, Ges, es, C, F, f, As, Es, c.³ Генералну осовину тоналне конструкције читавог опуса 10. чине C тоналитети: прва и седма етида своје тонално заокружење оставарују у C–duru. Последња, дванаеста етида (c–mol) завршава дурским акордом, чиме је достигнута тонална заокруженост етиде и читавог опуса 10.⁴ Првих шест етида крећу се почетним дурским тоналитетима и њиховим паралелама поређаним узлазним терцним смером. Следи успостављање тоналне равнотеже и повратак на C тоналитет. Нови избор тоналитета почиње F–durом (привидно доминантни сродник), наставља етидом у истоименом тонском роду и враћа на организовани однос који укључује дурске и молске тоналитете са истим бројем предзнака.

² т.23–31: секундно силазна модулирајућа секвенца обухвата тоналитете поређане секундним силазним кораком: e, d, C, B, (Es).

т.42–45: модел чине разложени тонови септакорада у привидно доминантном односу (III7–VI7; II7–D7; T7–S7).

³ Доминирају тоналитети субтоналне сфере.

⁴ Присутна је појава завршног дурског акорда у молским етидама (a, es, c).

Микротонални план анализираних клавирских етида варира од једноставног у етиди бр.5 (тоналитети првог квинтног сродства: Ges–Des–Ges), до етида у којима су промене тоналитета убрзане и обухватају широк спектар понуђених тоналитета (етида бр.4 обилује тоналитетима супертоналне сфере – присутан је кратак, контрастни искорак у тоналитете субтоналне сфере). Тоналитети се, нарочито у развојним деловима облика песме смењују великом брзином и различитим средствима. Сличну тоналну организацију налазимо и у структури етида бр.3 и 11. Као средство промене тоналитета примећује се присуство заједничког акорда (лествичног и алтерованог), промене склопа акорада, терцне сродности, елипси, умањеног и малог дурског септакорда. Сва наведена средства део су дијатонског, хроматског, енхармонског модулирања, тоналног скока и жемене, стилски неопходне промене тоналитета.

Дурско–молски тонални систем представља базичну лествично–тоналну подлогу чија се снага и потенцијал константно обогаћују. Анализа споменутих клавирских етида оп.10 могућност је препознавања читавог спектра примењених акордских склопова дијатонске и хроматске основе. Осим очекиваних акордских склопова терцне грађе дијатонске основе (закључно са петозвучима), наилазимо и на велики број акорада исте или сличне структуре у улози носиоца проширеног тоналитета. Богатој групи вантоналних акорада у функцији доминанте, субдоминанте и заменика за све консонантне квинтакорде додаје се и F5/3 као, романтичарима већ по учесталости и значају, осамостаљен и важан акорд дијатонског типа. Његова вантонална субдоминанта (пример бр.1, т.49) начин је приближавања акордске структуре поларног карактера, која локализацијом на средини двеју кинетичких функција (S и D) представља најупечатљивију и најснажнију акордску дисонанцу. Пример указује на поставку F6/4 као пролазног акорда симултано постављеног између два облика дурског акорда са функцијом вантоналне субдоминанте за фригијски: SN–F6/4–SN6. Наведени фригијски хармонски обрт ортографски одговара аутентичном хармонском обрту у A–duru: T–D6/4–T6.⁵ Нова пракса увођења ортографски лакше читаног, чак уочљивог хармонског обрта постаје потреба и пракса романтичара.⁶ Употреба акорада, којима је појачана наpolitанска сфера, средство је обликовања потпуно аутентичне завршне каденце са пикардијском терцом es–mola.

⁵ У својим тумачењима овог хармонског обрта Деспих (*Хармонија са хармонском анализом* (2002:14); *Конјурасиј тоналишета* (1989:45) нови ортографски запис препознаје као плагални у оквиру E–dura.

⁶ Композитори претходних стилских епоха не примењују поступак комплетне енхармонске трансформације акорада. Разлог лежи у слабој примени енхармоније и њених великих могућности.

Пример др.1, еџида др.6, (џ.47–53)

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of music. Each system has a treble and bass staff. Below the first system, there are chord diagrams labeled 'es: N6', 'D', and 'N6', followed by 'D', 'N6', and 'SIV F# SN6'. Below the second system, there are chord diagrams labeled 'es: N6', 'D', and 't'. The score includes various musical markings such as 'sostenuto', 'poco cresc.', 'smorz. e rallent.', 'dim.', and 'legatissimo'. The piece concludes with a double bar line and the number '122'.

Преовладавајуће очекивано разрешење дијатонских акордских структура је у акорде њихових привремених тоника. У структури клавирских етида наилазимо и на елементе елиптичног низања алтерованих акорада дијатонског типа, чиме се тако тражена кинетика продужава до неког стабилног акордског склопа. У клавирској етиди др.3 (E–dur, t.38–42) наилазимо на контрасну реченичну структуру испуњену низом елиптично вођених умањених септакорада у различитим обртајима, функцијама (VII7, VII/D, VII/s), тоналитетима (cis–h–A–E: почиње доминантом cis–mola, завршава доминантом E–dura). Потпуни умањени септакорди распоређени су деоницама обеју руку. Промене тоналитета остварују се истим умањеним септакордима по принципима дијатонске и енхармонске модулације. Алтеровани акорди хроматског типа налазе своје место у структури етида. Њихови карактеристични обртаји, тренутак појављивања, кулминациони и драмски ефекти који се постижу, дају овим акордским склоповима значајно место. Присуство медијантних и варијантних акорада почетак су романтичарског трагања за новим звуком, средствима и могућностима проширеног тоналитета, који ће се и даље неминовно простирати кроз читаву романтичарску епоху. Медијантни акорди гранају се око тоничне функције, док варијантни захватају VI ступањ супротног тонског рода. Примена медијантних и варијантних акорада у структури клавирских етида оп.10 представља усамљене примере и покушај трагања за новим средствима и начинима примене које ћемо тек у каснијим Шопеновим делима уврстити у стандардни акордски фонд проширеног романтичарског тоналитета.

Навођење интересантних хармонских дешавања у структури клавирских етида оп.10 Ф.Шопена води ка каденцирајућим процесима. Осим врло често примењиваног начина аутентичног, потпуно аутентичног каденцирања, у етидама из оп.10 наилазимо и на веома често примењивани плагални каденцирајући модел, који као основни градивни елемент садржи акорде

субдоминантне финкције.⁷ У завршној каденци последње етиде (бр.12, c-mol) наилазимо на веома јако, наглашено субдоминантно поље кога гради акорд у функцији D/s уведен елиптичним путем из D7 c-mola (t.75). За њим следе очекивана молска субдоминанта и разложени II септакорд. Истицање различитих лествичних варијанти мола (мелодијски и хармонски) још једна је од карактеристика раноромантичарског експресивног манира. Њихова контрасна симултана поставка прекида помало устаљене пасаже дијатонске и хроматске грађе.⁸ Разлагање тонова акорада у улози D/s почетак су намере достизања дурског завршног акорда (молска тонична терца нестаје у т.78).⁹ Поступак сличан наведеном познат је старијој хармонској традицији као миксолидијско иступање у субдоминантно поље. Разлика се огледа у ранијем обавезном присуству дугог педалног тона на фону Т тоналитета.

Пример бр.2 (ш.76–84)

The image shows a musical score for Example No. 2, measures 76-84. It consists of three systems of music. The first system is for piano, with a treble clef and a bass clef. The piano part has fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and dynamic markings like 'smorz.' and 'pp'. The vocal part has the marking 'solto voce'. The second system continues the piano and vocal parts, with 'poco rallent.' and 'pp' markings. The third system shows a bass line with a long pedal point on D5 and a final cadence marked with 'S S T'.

Једноставнију форму плагалне каденце, уз присуство молске субдоминанте и S тритонуса наилазимо у финалу етиде бр.10 (As-dur). Завршну плагалну каденцу етиде бр.2 (a-mol) карактерише присуство дугог педалног тона на фону тонике основног тоналитета, за време чијег звучања долази до благог јачања субдоминантног поља (акорди s6/4, II2). У свим етидама Ф.Шопена из оп.10, завршни каденцирајући обрасци у фактурном погледу не доносе

⁷ Честа плагалност у хармонских обртима и каденцама, као и наглашено субдоминантно поље представљају једну од стилских одредница композитора романтичарске епохе.

⁸ Поступак завршног плагалног каденцирајућег обрта, уз директни спој и сукоб дурске и молске варијанте, општа су карактеристика у Шопеновом стваралаштву: део су и других плагалних каденцирајућих обрта: Ноктурно As-dur оп.32 бр.2; соната h-mol, оп.50. I став... У ода наведене примера субдоминантно поље појачано је акордом са додатом секстом (*sixte ajoutée*).

⁹ Понуђени нотни пример указује на још неке интересантне микроелементе: маркирани педал, унутрашње акордске фигурације...

новину, нити контраст (изузетак је етида бр.12, с–mol). Каденце као завршни хармонски елемент конструкције изражавају и потврђују стабилност управо својом структуром, непромењеношћу и доследношћу. Интересантан начин обликовања завршне каденце етиде бр. 9 (F–dur) постигнут је акордима у симултаном звучању: D/VI–VI–D7–T. Додатно хроматизовање завршне каденце доказ је потребе за константном експресивношћу. Свему овоме претходи разлагање тонова ослабљеног тоничног септакорда завршног F–dura.

Једну од стилских обележја романтичарске хармоније, као и специфичног хармонског језика кога Шопен примењује у грађи својих клавирских етида оп.10 представља присуство и начин употребе фигуративних тонова. Спретност аутора у примени ових, већ навелико употребљаваних акордима страних тонова довела је до читавих образаца, фигуративних комбинација које су послужиле као модел у уметничком решавању техничких *проблема* у споменутих етидама. Оне обилују дијатонским, хроматским, једноструким, вишеструким, силазним, узлазним, ускочним, искочним, удвојеним, разложеним пролазницама, скретницама, задржицама, антиципацијама. Богатство, снага, некада ненаметљива присутност погодно су експресивно средство у Шопеновом надахнутом поетском музичком изражавању. Клавирска етида бр.2 (a–mol) интересантан је пример како једноставну акордску грађу и тонални план може да употпуни, обогати присуство и специфична примена фигуративних тонова. Фигуративни тонови у улози дијатонских и хроматских пролазница, скретница и задржица шаблонски су уклопљени у водећу деоницу обликујући фактурну монотонију, али и динамичке и тоналне успоне и падове. Наилазимо на директни сукоб акордског тона и његове хроматске варијанте у улози фигурације (т.1,5...)

Још једну од карактеристика Шопеновог хармонског изражавања у клавирским етидама представља присутност педалног тона који дејством покрета и мировања, нестабилности и стабилности, хармонске статичности и кинетичности доприноси укупној експресивној слици. Дат је у дугим лежећим тоновима, на T и D тоналитета, ритмизован, маркиран...

Анализа дванаест клавирских етида Фредерика Шопена оп.10, селекција и систематизација добијених резултата јасно говоре о минијатурама које по времену настанка, али и хармонском садржају, припадају периоду раног романтизма. У структури етида примењивана су *традиционална*, из класике преузета средства и поступци: акорди терцне грађе (до петозвука) у дијатонској и хроматској варијанти, поставци и разрешењу, начини промене тоналитета, педални тон, фигуративни тонови... Потреба за виртуозитетом и решавањем конкретних техничких проблема допуњена је интересантним хармонским дешавањима унутар оп.10: примена каденцирајућих поступака који фаворизују акорде субдоминантне сфере, наглашавање фригијске (наполитанске сфере), акорди проширеног тоналитета у функцији вантоналне субдоминанте за наполитански, елиптични низови, медијантни, варијантни акорди, богатство фигуративних тонова. Осим хармонских средстава која

се уклапају у богатији раноромантичарски акордски фонд, значајна улога припада унапређењу клавирске технике, могућностима модерног клавира (техничке, динамичке, регистарске), фактурној разноликости.

Литература

- Abraham, G. (2004): Oksfordska istorija muzike III, Clio, Beograd.
Деспић, Д. (1989): Контраст тоналитета, УУ, Београд.
Jezevska, Z.(2002): Шопен, Plato, Beograd.
Preger, A. (1998): Шопен, Stylos, Novi Sad.
Шобацић, Д. (1996): Темељи савременог пијанизма, Светови, Нови Сад.
Whittall, A. (1987): Romantic music – A romantic history from Schubert to Sibelius, Thames and Hudson Ltd, London.

THE REVIEW OF INTERESTING HARMONIC EVENTS IN THE STRUCTURE OF F. CHOPIN'S PIANO ETUDES OP. 10

Abstract

F. Chopin`s rich opus has, among the other things, twelve piano etudes in opus 10. Created as an attempt for a particular technical problem which was to be presented in an original and poetic way, these piano miniatures have been included in the series of demanding and often performed compositions of the early romantic period. The additional beauty of the piano etudes is also the possibility of analytic provocation, of noticing and explaining interesting harmonic moments.

The harmonic review is a possibility of presenting this often performed and analysed issue in a different way, thus creating a new harmonically interesting interpretation of turbulent times and rich creative spirit overwhelmed with possible innovations in the field of the piano technique. Harmony, with its expressive role in the creation of twelve different poetic pictures in the form of etudes, is a convenient mean in the creation of recognizable earlyromantic modes.

Key words: Chopin, piano etudes, harmony, expressive role, early romantic.

УКУС РЕПОВАЊА И СРПСКА ЕПСКА НАРОДНА ПЈЕСМА

Борислава Вучковић*
Београд

Сажетак

Укус омладинске, посебно средњошколске, популације у Србији за реп и културу отпора доводим у везу са школским образовним системом. Сматрам да се друштвена условљеност њиховог укуса налази у програмима Српског језика и Српског језика и књижевности, гдје се изучава народна књижевност и народна епска пјесма. Веза између епске народне пјесме и епског реповања могла би се актуелизовати у оквиру редовног школског програма, чиме би се умањило неразумијевање готово фосилизованог традиционалног жанра народне епске пјесме у учионици, што би могао бити корак према умањивању разлика између културне репродукције коју школа помаже у одржавању друштвено-економских неједнакости и „друштвеној функцији елиминације“ нижих класа, прије свега радничке класе, које не припадају доминантној култури (Бурдије [Bourdieu]).

Кључне ријечи: укус, реповање, српска народна епска пјесма, наставни план и програм.

Полазећи од социолошких истраживања Пјера Бурдијеа (Pierre Bourdieu) (Bourdieu 2002), који је закључио да укус није субјективни избор већ зависи од одређених егзистенцијалних услова, односно да „логика биолошког наслеђа зависи од логике друштвеног наслеђа“ (Golubović 2006: 18), нагласак овог рада је на успостављању везе између српске епске народне пјесме, најважније врсте усмене књижевности (Деретић 1996: 14) и основне форме усменог стваралаштва (Деретић 1996: 124), и популарног реп музичког жанра (Bortvik, Мој 2010), најслушанијег музичког жанра код омладинске, посебно средњошколске, популације у Србији (Мрђа 2010δ).

1. УСМЕНА ТРАДИЦИЈА ЕПСКОГ ПЈЕВАЊА И ЕПСКОГ РЕПОВАЊА

Преузимајући став Дагласа Келнера (Douglas Kellner) да је реп начин причања, а не пјевање (Kellner 2004: 298), корјен причања у ритму код српских

* borislava107@gmail.com

репера, доводим у везу са српском епском народном пјесмом и традицијом гуслања, гдје се такође прича поезија „у ритму“ (Kelner 2004: 295). Због реповања на националном језику и вези са српским епским народним пјесмама и традицијом гуслања, специфичност националне реп сцене дефинишем као српско епско реповање.

Преовлађује мишљење да је десетерачко, гусларско пјевање потекло још из прасловенских времена, одржало се, упоредо с феудалним пјевањем, у епохи феудализма, као облик *йросѣионародној ијјевања* (мој курзив), да би у временима по доласку Турака и последице уништења домаће феудалне класе поново преузело водећу улогу, попримивши од феудалне витешке поезије многе њене црте (Деретић 1996: 134). Како су формативна начела народне епске поезије историчност и нефикционалност (Деретић, 1996: 11–18), претензија на чињеничну истинитост и наглашена веза с реалношћу повезује савремену форму репа, чији је мото „држати се стварности“ (keeping it real), са српском епском народном пјесмом.

Српски репери преузимају културни капитал из самог жанра репа, чија истраживања такође упућују на афроамеричку традицију (Kelner 2004: 29), односно везу с црначком народном или усменом традицијом (Bortvik, Мој 2010: 196), и то кроз незаобилазне теме (МС, репрезент, култура, грамофони и др.), компликоване комбинације риме и ритма, који се обично изводи брзим стакато стилем (Kelner 2004: 298), тако да овом иновацијом у савременој форми српског епског реповања маскирају „истрајност традиције“ (Berk 2010: 35) – „традиционалног“ или „постфолклорног“ модела (Ђорђевић 2011) римованог десетерца – српске епске народне пјесме.

Оваква контекстуализација репа и у српском језику и култури одвија се у процесу „транскултурације“ (Fernando Ortiz) или „глокализације“ (Ritzer 2003), а не пуког преузимања, што проблематизује традиционални појам „хомогености традиције“ (Berk 2010: 35), као и „парадокс традиције“ (Berk 2010: 35), до којих долази при преношењу одређених врста знања и вјештина с кољена на кољено. Да више традиција може лако коегзистирати у истом друштву, или у истом популарном музичком жанру, не репрезентује само савремено српско епско реповање, већ и српска усмена књижевност када се узму у обзир „стални и плоносни додири с другим облицима културе“ (Деретић 1996: 123). Обиље које је она асимиловала Деретић је овако сажео:

Шта се све није слило у нашу патријархалну културу и усмено стваралаштво: прасловенско паганско наслеђе, које су Срби као и друга јужнословенска племена донели са собом из своје прадомовине на Балкан, остаци култура старобалканских народа које су затекли у новој домовини и с којима су се добрим делом стопили, елементи хришћанског веровања у његовој источној, православној, византијско–словенској варијанти, политичка и културна традиција нашег средњег века, утицаји источне, исламске културе, западноевропски утицаји који су углавном долазили из два правца: с Медитерана преко Јадранског приморја и из средње и западне Европе преко панонског

басена, утицаји суседних народа и, посебно, међусобно прожимање култура јужнословенских народа. Мноштво страних примеса и утицаја не умањује аутохтоност наше усмене књижевности. Она је с њима поступала на исти начин како поступа с новим садржајима: прилагођавала их је традиционалним схемама и формулама помоћу којих је стварала нова дела, мењала их у интеракцијама мисли, форме и израза. (Деретић 1996: 123).

2. ОБРАЗОВАЊЕ, УКУС И КУЛТУРНЕ ПРАКСЕ

Повезаност између нивоа образовања и интензитета и типа културних пракси потврђују и прелиминарни резултати истраживања културних пракси грађана Србије (Цветичанин, Миланков, 2010).

Један од резултата овог истраживања показао је да се старост испитаника показала као једна од најснажнијих детерминанти културних пракси грађана Србије (Цветичанин, Миланков, 2010), што се огледа и у значајним статистичким разликама, међу припадницима различитих старосних група, када су у питању склоности и активности у сфери популарне културе. Не само да се реп нашао међу најмање популарним савременим музичким жанровима (9, 4%) и онима који се испитаницима најмање свиђају (42, 3%), него им и „смета“ (19, 7%).

Међутим, резултати истраживања културног живота и потреба студената и средњошколаца у Србији показали су да је међу студентима реп на четвртом мјесту по популарности (10, 9%) (Мрђа 2010а), док је међу средњошколцима на првом мјесту (57, 2%) и слуша га више од половине оmlадинске популације овог узраста (Мрђа 2010б).

Укус оmlадинске популације у Србији за реп и културу отпора, која га примарно дефинише, доводим у везу са школским образовним системом у Србији. Сматрам да се друштвена условљеност укуса оmlадинске, посебно средњошколске, популације у Србији за реп налази у плановима и програмима основног образовања у предмету Српски језик и у плановима и програмима средњег образовања у предмету Српски језик и књижевност, због значаја који у њима заузима усмена народна књижевност и народна епска пјесма као један од њених жанрова, а према Бурдијеовом становишту да културне праксе (културне потребе, навике, укуси) нису посљедица природне обдарености, већ су научене праксе, и култура се усваја кроз три облика образовања: образовања у породици, дифузног образовања које се остварује у контактима с другим члановима друштва и институционалног образовања које се остварује кроз школски систем (Цветичанин, Миланков, 2010).

Стога сматрам да се стицање хабитуса, „култивисане диспозиције“ или „система трајних диспозиција“ (Burdije 1999, 158–159), и овладавање кодом „причања у ритму“ може довести у везу с образовањем у основној школи у оквиру обавезног наставног предмета Српски језик и програмских садржаја у којима се систематски, од првог до осмог разреда, обрађују дјела српске

народне (усмене) књижевности у оквиру лирике и епике, као и у средњој школи у наставном предмету Српски језик и књижевност, гдје се дјела народне књижевности обрађују у првом разреду кроз проучавање књижевности као умјетности ријечи, књижевних родова и врста, као и посебног модула народне (усмене) књижевности. Усвајањем хабитуса за „причање у ритму“, ђаци усвајају предиспозицију свога „укуса“ за реповање, и тако потврђују да „од начина стицања културе зависе и диспозиције према култури“ (Burdije 1976, 100).

Усвајање предиспозиције „укуса“ за реповање није исто што и учење (епских народних пјесама, на примјер), што потврђује старосна детерминација културних пракси грађана Србије, јер важну улогу у њеном обликовању имају: период у којем је вршена социјализација, старост испитаника/грађана која утиче на обученост у руковању техничким средствима и њиховим кориштењем за рецепцију културних садржаја, прилично круте норме у српском друштву о томе шта је примјерено ком старосном добу, и вријеме одржавања културних догађаја, њихова локација, карактеристике простора у којима се одвијају и које често обесхрабрују старије који би радо партиципирали у одређеним културним догађајима (Цветичанин, Миланков: 2010).

Ваља се подсетити да је хип-хоп култура постала глобални феномен у деведесетим годинама XX вијека захваљујући масовним медијима, када је и реп музика прошла кроз интензиван процес трансформације, комодификације и глобализације музичке индустрије (Банић Грубишић 2010: 19), и да се у овај глобални процес уклапа и ширење репа у Србији, везано за електронске медије (Вуксановић 2007: 598), и неспорну чињеницу да локални репери повлаче културни капитал из самог реп жанра, признајући надлокално поријекло хип-хоп културе. Но, ревитализација епског пјевања у реповању, посебно код реп групе Београдски синдикат, који уз репера Марчела (Марко Шелић) посједују највећи културни капитал у српској језичкој заједници, јесте свјестан ауторски чин, што су чланови групе потврдили и у јавности, а доказују и цитати појединих стихова из познатих српских епских пјесама у реповању групе. Овакав однос према традиционалном усменом жанру потврђује Хобсбому (Eric Hobsbawm) тезу о флексибилности и адаптивности једне старе традиције (Хобсбом 2002: 15).

Специфичност системског и систематског изучавања народне књижевности, те тиме и епске народне пјесме, јесте у томе што се у границама основношколског и средњошколског образовног система у Србији одржава веза с усменом културом, али је проблематично изучавање народне књижевности као писмене културе – дијела народне културе у фосилизованој форми записаних текстова (најчешће Вука Стефановића Караџића). Ово не чуди с обзиром на то да се свијет учења, како је примјетио историчар културе Питер Берк (Peter Burke), обично доводи у везу с читањем и писањем (Berk 2010: 166), но тако остају неистражене и научно невидљиве промјене до којих неминовно долази у народној књижевности, па тако и у епској поетској усменој културној традицији и њеним везама с популарним музичким жанровима.

3. ИНСТИТУЦИОНАЛИЗАЦИЈА РЕПА

У оквирима постојеће образовне инфраструктуре и педагошког система у Србији, могуће је уклопити подучавање у области популарне културе и репа као једног од њених конститутивних елемената уношењем иновативних садржаја у постојеће наставне планове и програме, тим више што би овакве новине биле у складу с циљевима образовања и васпитања и односом према традицији.

Преношење историје и традиције с кољена на кољено, слично преношењу народних пјесма с генерације на генерацију, јесте и данас жива пракса у хип-хоп култури (Schloss 2006). У истраживању о односу између историје, канона и заједништва у дрејкденсу, истакнутој форми хип-хоп културе, Шлос (Schloss) је закључио да млади виде вриједност у традицији, те да дрејкденс играчи наглашавају идеју традиције, и упоређују с „народним пјесмама“ дрејкденс пјесме (folk songs) које се редовно пуштају при наступима, при чему дјеца која почињу с дрејкденсом посматрају старије генерације, слушају тип музике на коју ови играју и навикавају се на одређене пјесме. Ријеч је о успостављању хип-хоп класике, како се Шлосу чини, продуктивног начина да се овакве пјесме виде као канон. А канон је сам по себи историјски догађај, он припада историји школе.

Ако и у нашој средини постоји потреба да се преиспитају и ревидирају неканонски текстови реп пјесама на српском језику, што уз учење о континуитету између фанка, соула, R&B, диско музике и репа (Pardue 2007), као и везама с националном епском народном пјесмом, може послужити као основа за подучавање и приближавање ове грађе ученицама и ученицима и у Србији, онда би садржаји овог типа могли постати дио наставног плана и програма у основним и средњим школама, као и високошколским установама.

Такође, требало би имати на уму да се реп поезија може искористити не само у настави књижевности, већ и у настави језика и културе изражавања при развијању језичких способности, виртуозности и књижевних способности ученика, узимајући у обзир репрезентовање језика и језичких варијетета које користи омладинска популација у Србији у описивању живота, и релативно лако разумијевање реп пјесама због мање генерацијске и културне разлике у односу на епску народну пјесму (рјечник, архаизми, турцизми и др.).

Привлачност текстова реп пјесама омладинској узрасној категорији јесте у томе што су им примјери познати, те не би било изненађујуће што би им било освјежење учење, анализирање и интерпретирање језичких варијетета који су дио њиховог животног искуства, што би разбило монотонију, повећало њихову пажњу и мотивацију и – постало забавно при подучавању.

Осим тога, нагласила бих и важност реповања у лингвистичкој репрезентацији на српском језику као вид идентификације младих, као и улогу популарне музике у конструисању идентитета средњошколаца у Србији, јер је она један од начина на који га они исказују (Митровић 2012).

ЗАКЉУЧАК

Континуитет српске епске народне пјесме и српског епског реповања неопходно је научно/теоријски утемељити, користећи постојеће академске и институтске ресурсе за истраживања усмених форми културе и „живе и комплексне аутентичне популарне музике“ (Ђурковић 2004), какав је, уосталом, и сам реп. Овако утемељеним истраживањима, попут оног Станоја Ивановића из 1973. године и мјесту народне музике између фолклора и културе масовног друштва (Ивановић 1973), прикључили бисмо се свјетској академској истраживачкој заједници, али је неопходно да оваква истраживања постану и домаћа пракса.

Резултати оваквих истраживања би били основа за промјену стереотипног приступа изучавања „окамењеног фолклора“ (Ђурковић 2004) и требали би се актуелизовати у оквирима школског програма наставног предмета Српски језик у основној и наставног предмета Српски језик и књижевност у средњој школи у Србији, као и „академизацији“ репа (Söderman 2013).

Актуелизација и институционализација популарног реп музичког жанра у школским наставним плановима и програмима умањила би скривени систем неједнакости који садржи образовни систем (Bourdieu 2002) и „фамилијаризовао“ (Bourdieu 2002) постојеће културне праксе омладинске (реп) популације у Србији у оквирима образовног система. Студентска и средњошколска популација има фамилијаризован однос према текстовима реп пјесама и самом жанру, и не треба им посебна припрема за њихово разумијевање, пошто популарна музика мотивише студенте да се укључе у све аспекте језика, културе и књижевности (Schmidt 2003).

Фамилијаризован однос према реп поезији може омогућити боље разумијевање наше епске народне поезије, тим више што се епично причање у ритму и српске епске народне пјесме и српског епског реповања базира на историчности и нефикционалности. Треба искористи мантричан однос према „реалности“ хип-хопера (Pardue 2007: 681), који нису особито склони апстрактној поетици, већ су догматски репортери заинтересовани за транспарентност и одговорност, као и однос према садржају омладинске реперске популације, што свједочи да се њихов укус базира на односу према стварности и моралној поуци коју ова дјела и текстови имају, чиме потврђују своју припадност „народним“ класама (радника и сељака) (Bourdieu 2002).

Оваквим приступом проучавању традиционалног и савременог, умањило би се неразумијевање једног готово окамењеног жанра усмене народне књижевности у учионици, а повезивање с реповањем могао би бити корак према умањивању разлика између културне репродукције коју школа помаже у одржавању друштвено-економских неједнакости и „друштвеној функцији елиминације“ нижих класа, прије свега радничке класе, које не припадају доминантној култури (Bourdieu 2002).

При уврштавању појединих текстова реп пјесама на српском језику у наставни план и програм, требало би обратити пажњу на *културу оијјора*

(мој курзив) усмјерену против доминације и угњетавања, а која се испољава у језику/говору репа (*hip hop speech style*) (Kelner 2004: 320). Келнер уочава специфичност особеног језика и сленга репа, чије комплексне језичке форме захтијевају познавање специфичног језика и интерпретацију многих слојева обиљежавања и значења. Није проблематично то што се у реповању на српском језику, које се заснива на граматичкој организацији српског језичког стандарда, користе могућности субјезичких варијација, посебно омладинског социолекта, већ „агресивност“ жанра, чему придонио кориштење погрдних ријечи и израза, вулгаризми и, посебно, „дивљи говор“ или псовке (Вучковић, 2013б).

Уколико се жели избјећи овакав облик симболичке субверзије и свргавања путем непристојности и вријећања у пољу језика/говора у реповању, треба имати у виду специфичност репа као културног феномена с мноштвом реп форми (Prajs 2011: 696), различитих облика репа у којима се међусобно супротстављају гласови, политике и стилови (Келнер 2004: 297), међу којима неке нису прогресивне, будући да често подржавају друштвене, нпр. родне, подјеле (Бортвик, Мој 2010: 199–200), и избјећи пјесме с оваквим елементима.

Српско епско реповање примјер је популарног реп музичког жанра у чијем се оквиру истовремено одвијају глобализацијски и транскултурни процеси, при чему бих нагласила реповање на националном језику, спецификацију локалних тема и проблема у друштвено ангажованим текстовима реп пјесама.

Везе између укуса и знања (Bourdieu 2002) и прелиминарни резултати социолошког истраживања културних пракси грађана Србије (Цветичанин, Миланков, 2010) који указују на недовољна знања грађана Србије и отварају интригантна питања о везама укуса и знања и важна питања о културној, образовној и медијској политици у Србији, пружају оквир за промишљање о даљим потезима у текућој реформи средњег образовања у Србији, чему може послужити и овај текст.

Литература

- Banić Grubišić, Ana. 2010. Romski hip hop kao multikulturalistički saundtrek, R-point – pedagogija jedne politike: Etnoantropološki problemi, vol. 5, br. 1. Beograd, 85-108.
- Berk, Piter. 2010. Osnovi kulturne istorije, prev. M. Marković. Beograd: Clio.
- Bortvik, Stjuart, Moј, Ron. 2010. Popularni muzički žanrovi, prev. A. Čabraja, V. Mikić. Beograd: Clio.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Distinction: a social critique of the judgement of taste*. London: Routledge.
- Burdije, Pjer. 1976. Klasna funkcija umetnosti: Kultura (32), Beograd, 90–113.
- Burdije, Pjer. 1999. Nacrt za jednu teoriju prakse: tri studije o kabilskoј etnologiji, prev. M. Pajević. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Вуксановић, Ивана. 2007. Популарна музика у: М. Веселиновић Хофман (уред.), Историја српске музике: српска музика и европско музичко наслеђе, Београд: Завод за удџенике, 581-600.

Вучковић, Борислава. 2013а. Реповање „Моје приче“ и историзација сјећања у: Соња Маринковић, Санда Додик, Ана Петров (уред.), Традиција као инспирација: тематски зборник радова са научног скупа (12-13. април 2013) / Научни скуп Владо Милошевић: етномузиколог, композитор и педагог, Бања Лука: Академија умјетности, Академија наука и умјетности Републике Српске, Музиколошко друштво Република Српске, 259-269.

Вучковић, Борислава. 2013б. Судјезичко свргавање у реповању на српском језику и медијска маргинализација, Излагање на Међународном научном скупу Језик, књижевност, маргинализација, Филозофски факултет, Ниш, Република Србија, 26-27. априла 2013.

Вучковић, Борислава. 2013в. Сатиричност еписког реповања „Говедине“, Излагање на Међународном научном скупу Српски језик, књижевност, уметност, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, Република Србија, 25-26. октобра 2013.

Вучковић, Борислава. 2013г. Српски реп, нови медији и интернет у: Валерија Каначки, Сања Пајић (уред.), Међународни научни скуп Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26-27. X 2012), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, књ. III, 37-45.

Деретић, Јован. 1996. Историја српске књижевности. Београд: Трешник.

Ђорђевић, Смиљана. 2011. Савремено еписко певање: проблеми, могућности и перспективе проучавања у: Јован Делић (уред.), Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад: Матица српска, вол. 59 (2), 425–433.

Ђурковић, Миша. 2004. Ideološki i politički sukobi oko popularne muzike u Srbiji: Filozofija i društvo (25). Beograd, 171-284.

Ivanović, Stanoje. 1973. Narodna muzika između folklorа i kulture masovnog društva: Kultura (23). Beograd, 166–195.

Kelner, Daglas. 2004. Medijska kultura: studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma, prev. A. Čabraja. Beograd: Clio.

Митровић, Мирјана. 2012. Улога популарне музике у конструисању идентитета средњошколаца у Србији: Настава и васпитање 61(4). Београд, 611-627.

Мрђа 2010а: Мрђа, Слободан. Културни живот и потребе студената у Србији. Доступно на: <http://www.zaprokul.org.rs/media/document/c29ad8a6f20e446697593a2627add023.pdf> [21. 08. 2012].

Мрђа 2010б: Мрђа, Слободан. Културни живот и потребе ученика средњих школа у Србији. Доступно на: <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/0bc02ecd10aa463882619d1131e55521.pdf> [21. 08. 2012].

Наставни програми образовања и васпитања од првог до осмог разреда основног образовања и васпитања. Доступно на: http://www.zuov.gov.rs/novisajt2012/naslovna_nastavni_planovi_programi.html [22. 08. 2013].

Наставни програми српског језика и књижевности за средњу школу. Доступно на: http://www.zuov.gov.rs/novisajt2012/naslovna_nastavni_planovi_programi.html [22. 08. 2013].

Pardue, Derek. 2007. “Hip Hop as Pedagogy: A Look into “Heaven and “Soul” in São-Paulo, Brazil.” *Anthropological Quarterly*, Vol. 80, No. 3, The George Washington University Institute for Ethnographic Research, pp. 673-709. Доступно на: <http://www.jstor.org/stable/30052720> [19. 01. 2013].

Prajs, Stuart. 2011. Izučavanje medija, prev. Vladimir Kolović. Beograd: Clio.

Ritzer, George. 2003. Rethinking Globalization: Glocalization/Grobalization and Something/Nothing. *Sociological Theory*, Vol. 21, No. 3, pp. 193–209. Доступно на: <http://www.jstor.org/stable/3108635> [03. 09. 2012].

Söderman, Johan. 2013. The formation of ‘Hip-Hop Academicus’ – how American scholars talk about the academisation of hip-hop. *British Journal of Music Education*. pp. 1-13. Доступно на: http://journals.cambridge.org/abstract_S0265051713000089 DOI:10. 1017/S0265051713000089 [08. 09. 2013].

Schloss, G. Joseph. 2006. "Like Old Folk Songs Handed Down from Generation to Generation": History, Canon, and Community in B-Boy Culture. *Ethnomusicology*, Vol. 50, No. 3, pp. 411-432. University of Illinois Press on behalf of Society for Ethnomusicology. Доступно на: <http://www.jstor.org/stable/20174468> [22. 12. 2013].

Schmidt, Johannes. 2003. German Rap Music in the Classroom. *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, pp. 1-14. Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German. Доступно на: <http://www.jstor.org/stable/3531679> [22. 12. 2013].

Hobsbom, Erik. 2002. Uvod: kako se tradicije izmišljaju u: Erik Hobsbom, Terens Rejndžer (ured.), *Izmišljanje tradicije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 5–25.

Цветичанин, Миланков 2010: Цветичанин, Предраг, Миланков, Маријана. Културне праксе грађана Србије: прелиминарни резултати. Доступно на: <http://www.zaprokul.org.rs/Media/Document/71f7f39c1a9c4fb5b60eebdd984d98b2.pdf> [20. 08. 2012].

TASTE OF RAPPING AND SERBIAN ORAL FOLK EPIC POEM

Abstract

The taste of the youth, especially high school population in Serbia, for rap music and culture of resistance can be brought into connection with the school educational system. I believe that the social character of their taste lies in the school program of Serbian language in primary schools and the school program of Serbian language and literature in high schools, where the folk literature and folk epic poem is taught. The connection between the epic folk poem and Serbian epic rapping could be relevant in the regular school programs, which would reduce misunderstandings of almost fossilized traditional genre of folk epic poems in the classroom. Connecting with a popular rap music genre could be a step towards minimizing the difference between cultural reproduction that the school stands for in order to maintain the socio-economic inequalities.

Keywords: taste, rapping, Serbian oral folk epic poem, school education system, the curriculum.

ХАРМОНСКИ САДРЖАЈ И ОДНОС ПРЕМА ТЕКСТУ У ПЕТ ПЕСАМА ЗА ЖЕНСКИ ГЛАС И КЛАВИР РИХАРДА ВАГНЕРА

Јелена Васиљак*

Марко С. Миленковић*

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

Сажетак

Иако ван основне линије Вагнеровог стваралаштва, романтичарски музички жанр соло песме није заобишао овог оперског горостаса-реформатора и то у периоду када композитор већ поседује сасвим довољан стваралачки опус иза себе, јасно профилисане естетске позиције и уметнички кредо. У раду се фокусирамо на организацију хармонског језика, проширени позноромантичарски тоналитет и однос хармоније и текста кроз тумачење хармонских појава у контексту прозног садржаја. Посебна пажња биће усмерена на сугестивна хармонска средства у функцији потцртавања значења појединих речи, хармонско-тоналне прогресије као фактора израза емотивног садржаја филозофске лирике са Шопенхауеровим утицајем.

Поетски стихови Матилде Везендонк нашли су изразито утеловљење у Вагнеровој музици, који је својим лирско-драмским талентом и смелом хармонијом као изражајним средством вишег реда, био у стању да их оживи. Створивши песме јаког емоционалног израза, Вагнер је остварио ванредне примере синтезе поезије и музике у позноромантичарском стилском амбијенту, што на посебан начин сведочи о централној, доминантној стваралачкој личности 19. века и његовој могућности генијалног прилагођавања – у овом случају жанру соло песме.

Кључне речи: Рихард Вагнер, Матилда Везендонк, соло песма, хармонија, акорд, тоналитет, текст, израз.

Иако ван основне линије његовог стваралаштва, музички жанр соло песме привукао је Рихарда Вагнера који на поетски текст Матилде Везендонк, жене која се „клањала пред Вагнеровим генијем и делила са њим уметничке замисли“ (Кенигсберг, 1972: 67) компонује пет „романси“ (Левик, 2011) - *Пет песама за женски глас и клавир*. Поетски текст у којем је Вагнер, инспирисан љубављу према вољеној жени, поред духовног заједништва, видео „семе“ као грађу за рађање нечег заједничког, нечег само њиховог, сједињена осећања и вечност заједничког живота кроз језик речи и тона - прожет је суморном основом идеалистичке Шопенхауерове филозофске мисли. Пет песама представља пет необичних слика као посебне доживљаје непосредне, мисаоне филозофске лирике, искрености осећања, узвишене душевне туге, блискости и поистовећења са природом, елигије и чежње, тишине и усамљености – као спој једне нежне фантазије песника и компо-

* j_pancic@yahoo.com

** lionheartmarko@gmail.com

зиторa који се протеже ван граница општељудског, до дијалектике душе, до сфере метафизичког.

Оваква сложеност и богатство осећања, фузијом поезије и музике иницира у хармонском језику читав један свет изражајних средстава, одређивши саму природу хармонског језика. На моменте искрсавају уочљиве црте будућег композиторовог стила из „Тристана“: пре свега у избегавању савршених каденци и разрешења у тонични трозвук када очекујемо формално заокружење. Такође налазимо ретке моменте хармоније напетости која се остварује сталним модулирањем и елипсама, те у једном тренутку и хроматиком, уз владање центрипеталног принципа (Мазел, 1972; Курт, 1975) са јасним центром тоналне гравитације. Хармонским арсеналом који тек на моменте бива позноромантичарски - композитор непосредно уопштава емоционални карактер текста, доносићи одговарајуће расположење, атмосферу поетског подтекста, динамички нијансира, доји одређена осећања и повременим потцртавањем значења појединих кључних речи из текста, остварује драгоцене акценте и градицију. Међутим, подједнако надарен у обе уметничке сфере, велики драматург, колико и композитор – Вагнер се, у дубоком схватању и проживљавању поезије, неће повести за хармонским новинама у смислу разградње тоналитета, већ ће остати на тлу класичне хармоније, остварујући изванредне примере синтезе поетског и музичког наратива. У том смислу однос хармонског језика и подтекста, кроз тумачење хармонско-тоналних прогресија у контексту прозног садржаја, уз акценат на значење појединих, посебно истакнутих речи са асоцијативном поруком, показује композициони идеал и идејно-естетску позицију композитора.

Пет песама има чврсту архитектонику и јасну логику развијања музичке мисли, са увек чврстим тоналним поретком. Хармонски језик је функционалан, са јасним тоналним центром и дефинисаним улогама и значајем субдоминантне, а посебно доминантне функције која се испољава као јак чинилац тоналне организације. Естетика тоналног система конципирана је на снажном доминантном фундаменту, што је посебно подвучено на крајевима стиха или строфа као делова форме, када доминантни трозвук или четворозвук у неком од обртаја чини основу, стуб од кога се отискује наредни стиховни талас, који опет завршава на новој доминантни као потпори новог тоналитета. Тонална организација указује на благо проширени романтичарски тоналитет и посебно у средишњим строфама алтернацију тоналитета, који као пролазни могу бити приказани и без појаве тоничног трозвука, међутим и тада хармонски или мелодијски чинилац доноси доволно опредељену гравитацију ка тоналном центру.

Тонални план може бити класичан, посебно у првој песми *Анђео* са тоналоном основом Ге-дура и контрастима истоименог тоналитета и тоналитета првог квинтног сродства (свих изузев доминантног!). Изузетак чини последња строфа са варираном лажном репризом у ха-молу (паралели доминанте). Као блесак светлости и емоционално-симболичког тоналног дојења (текст „један анђео је сишао до мене“), музички ток долази до Е-дура,

да би преко судоминантне сфере Це-дура са симболичким значењем текста „сјајним“ (мисли се на анђеоска крила) довео до тоналног заокружења. У првом тренутку делујући контрадикторно – заправо „сјајна“ доја Це-дура у односу на Е-дур у асоцијативном смислу метафорички представља крила смрти, што је у складу са филозофским, песимистичким схватањем бегу од живота и одласка у блаженство душе на небу (Пример 1).

Пример 1

The image shows a musical score for a vocal piece in G major, 4/4 time. It consists of four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in German. The piano part includes figured bass notation below the bass staff.

System 1: Vocal: *sanft gen Him-mel hebt. Ja, es stieg auch mir ein En-*
 Piano: *h: VI II⁷ D S⁶ E:T⁶*

System 2: Vocal: *gel nie - der, und auf leuch-ten dem Ge - fie - der*
 Piano: *S T C:T*

System 3: Vocal: *führt er, fer - - ne je - dem Schmerz, mei - nen*
 Piano: *S⁶ DVI⁷ DII G: DD⁷*

System 4: Vocal: *Geist nun him mel wärts!*
 Piano: *K⁶ D⁶ T*

Важност и значење речи „анђео“ („engeln“) манифестоваће се већ кроз почетну тоналну организацију доносећи својом појавом проширење тоналитета у виду субдоминантине субдоминанте. Једна од укупно две вантоналне субдоминанте циклуса представља понирање у метафизички свет нестварног, натприродног, иницирајући даље проширење свечаног Ге-дура кроз вантоналне доминанте у класичном поретку¹ (Пример 2).

Пример 2

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are in German. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *p*, *più p*, *p*, *pp*, and *pp*. Chord symbols are provided below the piano part: G:T, T, S, SS, DII, DD, T, VI, DD, K, D.

In der Kind - heit frü - hen
 Ta - gen hört ich oft von En - - - geln sa - gen, die des
 Him - mels heh - re Won - ne tausch - ten mit der Er - den -

Концепцијски слично као у *Анђелу*, у песми *Бол Вагнер* ће почетну афирмисану дијатонску тоналну сферу це-мола проширити вантоналном субдоминантом за VI ступањ, са скретничним обележјем и потцртаном улогом значења речи „море“ (“Meeresspiegel“) на којој се јавља, јер управо је у „огледалу мора – прерана смрт“. Значај акорда је несумњиво велики у

¹ Као додатне елементе хармонске експресивности треба запазити апсолутни хроматски однос акорада СС и D_{II}, те интерполирање акорада између ДД и К⁰ које у завршној каденци песме изостаје.

асоцијативно-симболичком смислу и значењу, што потврђује и његов артикулацијско-арпеђирани вид који ће Вагнер кроз композицију искористити једино још у завршним тактовима песме.

У складу са песничким наративом Вагнер ће у самом наставку, у циљу проширења ге-мола посегнути за фригијском модалношћу и то по завршетку прве фразе на речи „смрт“, сада са изражајном улогом и смислом архаичног значења текста: „старог сјаја славе суморног света“ (“alter Pracht, Glorie der düstren Welt”). Досегнута фригијска сфера бива још ефектнија у смислу раздвајања – спајања паралелних тоналитета: непосредно следи Бе-дур (Пример 3).

Пример 3

schönen Augen rot, wenn im Meeresspiegel badend dich erreicht der frühe Tod; doch er-
steht in alter Pracht, Glorie der düstren Welt, du am Morgen neu erwacht, wie ein stol-

c: k D⁷ VI Svi⁶ VI g:N k D⁷ t
Fvii F⁶ B:VII D⁷ D VI-DD K⁴

На необичан начин проширен је основни тоналитет песме *У сџакленуку* где у другом делу прве строфе поетски наратив „децо удаљених области“ иницира експресивно-колористичко дојење де-мола кроз појаву апсолутно хроматских „удаљених области, зона“ непотврђених ес-мола и цис-мола, остварених силазном секвенцом окружујуће умањене терце око тоналног центра.² Стихијска снага у филигранској оштрини детаљизације хармоније,

² Ако је мелодијски модел за секунду више од своје прве карике, било би логично да је музички ток у Еф-дур. Међутим, ради се о тонално афирмисаној паралели у току претходних осам тактова, тј. основном де-молу.

са тоналним центром који, иако ослабљене тоналне гравитације и без потврде тоналитета, не доводи у питање тоналну основу, јавиће се у три строфе, као својеврсни будући оперски лајтмотив. Музички наратив јавља се као одговор на поетски, дојећи тоналност префињеним нијансама „удаљених области“ и наговештавајући елегичну усамљеност, неутољиву изражајну чежњу, подтекст бесмисла живота (у стакленику „заробљене природе“ – односно људи у симболичком смислу) (Пример 4).

Пример 4

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line in 9/8 time with lyrics: "Bal - da - chi - ne von Sma - ragd, Kin - der ihr aus fer - nen". The piano accompaniment includes dynamic markings like *più p* and *p*, and chord symbols such as *d: t*, *D*, *III*, *s*, and *es: t*. The second system continues the vocal line with lyrics: "Zo - nen, sa - get mir wa - rum ihr kla - gt?". The piano accompaniment includes dynamic markings like *p* and *p*, and chord symbols such as *II*, *cis: t*, *D*, *d: VIIb*, and *D*.

На истом тематском материјалу, али у другачијем тоналном контексту, секвенца ће се јавити у другој - „изазвана“ текстом „ваше патње“ („und der leiden“) и шестој - последњој строфи на текст „мрачну собу“ („den dunklen Raum“) тематски заокруживши композицију. У другој строфи ће у тоналном погледу бити проузрокован целостепени тонални низ уоквирен умањеном квинтом поларних дурских тоналитета Бе – Е, са молским секундним „степеницама“ секвентног механизма ас-фис. Непотврђена организација тоналне структуре описане секвенце најочигледнија је у последњој строфи где „развучено“ („gedehnt“), у лаганом темпу, секундно силазне тоналне сфере: бе – ас – фис, дивају звучно очигледније (Пример 5а). Исти тема-

тизам налазимо као расположење бескрајне чежње, меланхолије, елигије, скривеног трагизма, празнине и ништавила „у изражавању Тристанове патње на кревету смрти“ (Левик, стр. 227) (Пример 5δ).

Пример 5а

Zwei - ge, ma - let Zeichen in die Luft, und der
 Lei - den stummer Zeu - ge, steigt auf - wärts sü - ßer Duft.

Пример 5δ

ausdrucksvoll *p* *poco cresc.* *(sehr lang)*

Бескрајна статичност у песми *Снови*, постигнута уједначеним умереним осминским покретом и стабилношћу педала, као и утисак блиског ноћног тренутка, приближавају слушаоца драмском амбијенту. Колорит се затамњује молдурском интонацијом, а затим сукцесивном мутацијом у дубоки, жалобни ас-мол на ванредан начин припремљену енхармонизмом прекомерног трозвука, чинећи атмосферу још суморнијом. Уводно проши-

рење тоналитета Вагнер ће искористити и овде уз реалтеровање заменика доминантине доминанте у дуго сазвучје мале дурске субдоминанте (са септимом из ас-мола), чија ће изражајна напетост прећи у нову напетост вођичног мекотерцног сазвучја. Преливање напетости у нову дисонанцу DS^7 изазива функционални осећај иступања у субдоминантну сферу, међутим нова елипса – концентрација звучности у D^7 са разрешењем у тонику, сведочи о гравитационој сили Ас-дура која суверено господари. Тонална тенденција, иако на тренутак поколебана, остаје стабилна, логична, док комплекс сазвучја само проширује тоналитет. Утисак иступања појачавају дуге и „снене“ задржице, доприносећи необичном преливању акорада у остварењу префињених нијанси нежног, љупког звука милујуће поспаности (Пример ба). Вагнеру је као студија, скица за рад, на опери *Тристан и Изолда*, поред песме *У сјајакленуку*, послужила и песма *Снови*, чији је сам увод композитор преузео за лепршаву, трепераву лајтхармонију ноћи, „са плашљивим људским дисањем оличеним у силазним ’уздишућим’ задржичним секундама“ (Левик, 2011: 222-223). (Пример бд).

Пример ба

The musical score for Example Ba is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat major/C minor) and the time signature is 3/4. The score features a series of chords and textures with various dynamics and articulations.

- System 1:** Starts with a *pp* (pianissimo) dynamic. The texture consists of dense chordal patterns. Dynamics include *pp* and *dolcissimo*. Chord symbols below the staff include: As: T <T>, VI, VI>, $\infty + S_6$, t, (VII)♯, and Sv.
- System 2:** Features a *un poco cresc.* (un poco crescendo) marking. The texture continues with similar chordal patterns. Chord symbols include Sv, VII, and DS.
- System 3:** Includes a *dim.* (diminuendo) marking. The texture concludes with a final chordal pattern. Chord symbols include DS, D, and T.

Пример 6δ

Isolda

Tristan

O sink - her - nie - der, Nacht, der

sink - her - nie - der, Nach - der, Lie - - be,

Lie - - be, gieb - Ver - ges - sen, dass - ich

pp

poco cresc.

Мутација као изражајно средство има значајну улогу. Већ на почетку друге строфе песме *Анђео*, музички ток мења карактер из лирског у драмски, када узбуђеном декламационо-ариозном мелодијском линијом „заплови“ у истоимени ге-мол, подвлачећи контекст „уплашеног и забринутог срца“, уз промену фактуре која ће задржати осмински пулс (срца) али у симултаним акордима (Пример 7).

Пример 7

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for the first two lines of lyrics. The piano part includes dynamic markings *più p* and *pp*. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for the next two lines of lyrics. The piano part includes dynamic markings *p* and *pp*. The score includes chord symbols: G: K⁶, D⁷, T, D⁷, t, VI⁶, DD^a, and a: VI⁷.

Er - - den - son - ne: Daß, wo bang ein Herz in Sor -
 gen schmachtet vor der Welt ver - bor - gen, daß, wo still es will ver blu

Тонални однос таме и светлости, са непромењеним тоналним центром из це-мола у Це-дур, као израз одлучности налазимо у четвртој песми Бол у це-молу, са завршетком у свечано обојеном истоименом дуру. Специфичност песме налазимо у „погрешној“ каденци у Ас-дуру, до које доводе наизменични таласи бола у градационом нарастању. Незадрживи ход тоналних сфера стрмоглавим падом мелодијског елемента води до каденце у Ас-дуру, тонално заокружујући четврту строфу слављењем блаженства у болу који даје природа! Секвентним понављањем пунктиране формуле на којој је засновано дело, Вагнер остварује још један контраст тоналних, малотерцних „померања“: Ас – Цес и а – паралелни Це-дур који „у свом болу“ експресивно-колористички делује ново, победнички, а ипак смирено (Пример 8а).

Пример 8а

O, wie dank ich, daß ge-ge-ben sol-che Schmer-zen mir, Na-
 tur!
 тур!

f: D⁴ t VI II D VI⁶ VI⁶ K⁶ D⁷
 As: II K D
 T s S a: D⁷ Sv⁷ T
 Ces: D T

Musical score details: The score is in 4/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The vocal line is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. Dynamics include *ff*, *dim.*, *p*, and *cresc.*. The piano part features complex chordal textures and arpeggiated figures. Chord diagrams are provided below the piano part, showing fingerings for various chords in different positions.

Већ у концепту прве строфе из друге песме *Буди мирна*³, из основног це-мола као резултат одлучности, слободе воље на тексту: „Доста постојања, пусти ме“ - налазимо мутацију у Це-дур. Заправо цео тонални план поману-те песме ће, као резултат припреме и емоционално-семантичке подлоге завршних стихова, донети тонално померање у истоимени дур. Композитор очигледно основну тоналност це-мола у обе песме доживљава као суморну и болну, због чега остварује светле завршетке у истоименом дуру, директно

³ Це-дур долази

„захтеване“ од последње речи поетског текста „природа“ („Natur“) (Пример 8δ). Песме *Буди мирна* и *Бол* на овај начин бивају концептуално повезане, са светлошћу емоционално-симболичке поруке утехе у природи и блаженству смрти, те доласка до свечаног, скоро катарзичног значења.

Пример 8δ

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in 6/8 time and features the lyrics: "Spur, und lös't dein Rätsel, heilige Natur!". The piano accompaniment is in 6/8 time and includes dynamic markings such as *dim.*, *p*, *più p*, and *pp*. The score is divided into two systems. The first system includes a bass line with chord symbols: C: Ds⁷, II [-S₇], D⁷, and T. The second system includes a bass line with chord symbols: T, S^{6/4}, D⁷, and T. The piano part concludes with a 4/4 time signature.

Снажан ослонац на акорду D^7 налазимо и у првој, другој и кроз целу трећу строфу песме *У сјааклену* - на тонално градивној хармонији $-VI^{<7} - D^7^9$ (Пример 9а). Још је очигледнија улога доминантног акорда у песми *Снови*, у разноврсним „полузавршецима“, где већ у првој строфи, на крајевима првог, другог и четвртог стиха - доминантни ентитет конституише форму (Пример 9б). Неумољивост животног, временско-небеског сата у *Буди мирна*, добија ослонац на потпори функционално најизразитијег акорда доминантног септакорда. Овај акорд ће кроз целу песму чинити стабилан архитектонски стуб, нарочито када се након брзог модулирања кроз тоналитете који се не потврђују на речи „дан!“ („tag“), напетост доведена до прекомерног квинтсектакорда заменика доминантине доминанте разреши у доминанту – као тонални и семантичко-асоцијативни стожер. Ради се о средишњој строфи када искрена комуникација жене са природом, вечношћу, са неумољивом снагом времена, обраћање њој, па и супротстављање у захтеву да стане, заћути – у тоналном погледу доноси убрзање модулационе фреквенце и низ тоналитета са опет примарним учешћем доминантног акорда као снажним чиниоцем одређишта музичког тока (Пример 9ц).

Пример 9а

Weit in seh-nendem Ver-lan-gen brei-tet ihr die Ar-me aus,
 und umschlin-get wahn-be-fan-gen
 o-der Lee-re nicht gen-Gnuss.

E: -VI<⁶ D⁹ -VI<⁶ D⁹ -VI<⁶ D⁹
 VIIb⁶ a: -VI<⁶ 7 D⁹ -VI<⁶ 7 D⁹ -VI<⁶ D⁹
 D⁷ VII² D⁷

Пример 9б

Spur, und lös't dein Ritt-sel, heil-ge Na-tur!

C: D⁷ II⁶ [-S.] D⁷ T
 T S⁶ D⁷ T

dim. *p* *pp*

Пример 9ц

zeu - gende Kraft, Ur - ge - dan - ke, der e - wig schafft!

Hem - met den A - tem, stil - let den Drang, schwei - get nur ei - ne Se -

kun - delang! Schwei - len - de Pul - se, fes - selt den Schlag; en - de, de Wol - lens

ew - ger Tag! daß in

Међутим, најорганизованији тонални план долази управо у тренутку када се, по логици поетског текста, очекује музички најлирскији моменат циклуса:

“Када се једно око блажено загледа у друго,
и једна душа потоне у другој,
Једно биће у другом се пронађе поново
и када је испуњење сваке наде близу“... .

У питању је завршна, трећа строфа, песме *Буди мирна* када дијатоника пуна љубавне чежње са дугим задржицама, остварује градиацију по терцама: Ас – Цес- ес. Музички ток узастопно следи по полустепенима навише у љубавном заносу: ес – Е – еф, са осетљивом хармонијом напетости услед брзог модулирања, којој доприноси секундно-силазно секвенцирање четворотактног модела и једнакотерцна колизија граничних акорада модела и карике, али и наставак модулирања. Тренуци љубавне чежње, наде и сањарења са тананим, тихим откуцајима срца: тоналитети Е-дур и Де-дур, али и еф-мол – више тоникализовани кроз солистичку деоницу неголи хармонску потврду – у музичком току доносе одсуство каденци, заокружених делова форме, те бескрајну мелодију са драмско-емоционалним паузама (Пример 10).

Пример 10

The musical score consists of five systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major / D minor). The time signature is 3/4.

System 1: Vocal: mes sen! Wenn Aug in Au - ge. Piano: *p dolce*. Chords: C: D, S, As: $\begin{matrix} \text{VIV} \\ \text{T} \end{matrix}$, S, <D>.

System 2: Vocal: won - nig trin - ken, See - le. Piano: *pp*. Chords: S, D⁷, VII^a, Ces: D⁷, VIIvi³.

System 3: Vocal: ganz in See - le ver - sin - ken;. Piano: *piu p*. Chords: VI, es: VIIb³, D³, 7, t.

We - sen in We - sen sich wie - der fin - det, und
 al - les Hof - fens En - de sich kün - det; die

У музичкој форми огледа се подударност оквира поетских и музичких строфа, која се понекад превазилази избегавањем заокружења елиптичним завршетком. На тај начин се каденца прекида, а музички ток вуче у даљи развој, с тим што остали елементи музичког израза: мелодија, ритам, фактура, динамика јасно доносе очекивану цезуру, коју хармонски фактор пак не подржава. Најефектније примере налазимо на крају треће и четврте поетске строфе песме *У сјајакленику* када завршецима на умањеним септакордима заменика вантоналних доминанти за главне ступњеве (VII_s и VII_D) - хармонска стабилност изостаје. Описани завршеци представљају производ, синтезу поетског и музичког наратива: у првом случају ужаса пуне, празне, страшне празнине (в. пример 9а), у другом – болне реакције на речи „наш дом није овде“, па у складу са тим ни музички ток не може да происходи у стабилност тонике, иако је каденца формиранија од претходне⁴ (Пример 11).

⁴ Интересантно је да симболика последњег стиха, који смо навели, може да представља поред духовне, још једно, скривено значење повезаности Матилде и Вагнера, и то у националној нити - са Немачком као домовином која „није овде.“

Пример 11

Glan - ze, uns-re Hei - mat ist nicht hier! Und wie froh die Son - ne

dim.

p

g: F⁴ N⁶ k⁴ D⁷

d: VII^b_{4/3} VII_{4/3} D⁷ VII^{4/3} D⁷

Каденца последње строфе на завршној речи текста „гроб“ („in die Gruft“) бива избегнута елиптичним разрешењем D⁷ у S_v⁷. Претходно започетом емоционално-психолошком нијансирању доприносе тонични педал као елемент стабилности и тристановска хроматика квазиконтрапунктског спровођења кроз гласове, те тонално утемељена хармонска компонента као производ вертикале⁵ (Пример 12).

⁵ Поменимо да су у целом циклусу песама, поред меко умањеног четворозвука на II ступњу, алтеровани акорди хроматског типа веома ретки. Јављају се тек три пута и то два пута у каденцирајућој класичној улози разрешења доминантине доминанте и њеног заменика у доминанту, а само једном у песми „Анђео“, у експресивној улози умањене доминанте уз сукцесивну модулацију.

Пример 12

Duft, — sanft an dei - ner Brust ver - glü - hen, und dann sinken in die

Gruft.

As: D⁷ Ds⁷ II² (II<) T VI>⁶ (II<) T V⁶ (-s<) II² Ds⁹ s⁴ D⁷

Sv VII Ds⁷

D⁷ T D⁷

D [VI]⁶/₅ T⁺

Иако нам се на моменте чини да музика „Везендонк“ песама стилски има помало од Брамсове уздржаности и строгости, рекло би се да је то више резултат Вагнеровог доживљавања садржаја и интимности релације неголи жанра, али и схватање обима дела и намера да се хипертрофираношћу нестабилних хармонија не поквари општи утисак дубоке, племенито-сањалачке осећајности, већ управо прецизно оствари и изрази топлина лирике вољене жене. Иако припада стилу дубоких размишљања и медитативне лирике, рекло би се једном узвишеном стилу, где композитор у музичко-емоционалном смислу преображава филозофско духовно поднебље Шопенхауерове мисли, концепт песама углавном одговара општим композиционим законитостима лида. Вагнер обавезним уводом, који може да се састоји од двотактних (*Буди мирна*) и тротактних акорада (*Анђео*), доноси почетно музичко зрно и емоционални тон који припрема и уводи у музичко-психолошку сферу песме. Једини разрађенији увод је у песми *Снови*, док су обавезне коде на крају песама разрађеније од увода. Међутим, осим коде у песми *Бол*, коде су музичко-драматуршки једноставне са очигледном намером аутора да резиме, закључак, продужи и јасно потврди, као додатну реч аутора, као поговор.

Б. Асафјев с правом наводи да „област лида (романсе) никада не може бити потпуна хармонија, савез између поезије и музике. То је углавном споразум о међусобној помоћи, па чак и 'дојно поље', једна борба“ (Асафев, 1971). Не чини ли нам се ипак да пет песама о којима је реч, у свом потпуном савезу поезије и музике, у потпуној хармонији и перцепцији превазилазе овај принцип лида и стоје као редак пример уметничке слике нераскидивог јединства музике и поетског текста. Јер Вагнер је ту идеалну субlimацију поставио себи као циљ и чини нам се да је у томе у потпуности успео. Цео свет мисли и доживљаја у песмама стоји као аутобиографски документ времена и животног и стваралачког момента композитора у датом историјском и друштвеном тренутку - спој поетике вољене жене и композиторове естетике стварања. Вагнерова музика, без доследно спроведене сужејне драматургије, не преводи дословно садржај текста, јер би такав принцип потчињености музике нужно довео до умањења квалитета, уметничког ефекта и вредности дела и логичног наметања питања да ли је Матилдиним стиховима потребан музички превод да би их разумели. Проузроковано идејно-духовном присношћу мисаоног света, али и тежњом ка јединству, у песмама се огледа потпуно уједињење два бића, али и два бића уметности (!), спој две душе које само у смрти проналазе своје ослобођење (Энгел, 1911).

Вагнер је у раду над нотним текстом увода у *Валкиру* написао три слова која представљају иницијале од речи „Gesegnet sei Mathilde“ (G. S. M.), што у преводу значи „Нека је благословена Матилда.“ Тако и ми, са потпуном оправданошћу можемо написати “G. S. M. “ – жена захваљујући којој нам је Вагнер подарио пет величанствених слика – пет романси, али и вокално-симфонијску поему љубави и смрти: *Трисћана и Изолду*. Сферу блиских осећања два дела потврђује, не само релативно близак период њиховог

настанка, већ и сама чињеница да су композитору две од пет песама: *Снови* и *У сјајакленику*, представљале драгоцене скице у раду на *Трисџану*.

У естетском погледу Вагнер је тежио спајању свих уметности у јединствено уметничко дело, тако да је синтеза поезије и музике у „Везендонк“ песмама одговарала његовом уметничко-идеолошком ставу и субјективним цртама личности композитора, који је своју љубав и страст за комуникацијом са вољеном женом златним нитима уткао у израз песама. Овим делом Вагнер даје свој допринос линији развоја соло песме у 19. веку, пре свега аустријско-немачке која почиње са Шубертом, а завршава Волфом, што на посебан начин сведочи о централној, доминантној стваралачкој личности романтизма и његовој могућности генијалног прилагођавања – у овом случају жанру соло песме.

Литература

Асафев, Борис. 1971. Музыкальная форма как процесс, Ленинград: Государственное музыкальное издательство.

Браудо, Эвгений Максимович. 1921. Рихард Вагнер: опыт характеристики, Петроград: Светозар.

Деспић, Дејан. 1981. Опажање тоналитета, Београд: Универзитет уметности.

Деспић, Дејан. 1971. Теорија тоналитета, Београд: Уметничка академија.

Деспић, Дејан. 1989. Контраст тоналитета. Београд: Универзитет уметности у Београду.

Живковић, Мирјана 1978. Хармонија у оквиру музичких стилова. Београд.

Кенигсберг, Алла Константиновна. 1972. Рихард Вагнер: 1813-1883: Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка.

Курт, Эрнст. 1975. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, Москва:

Левик, Борис Вениаминович. 2011. Рихард Вагнер. Москва: Либроком.

Мазель, Лев Абрамович., Цуккерман, Виктор Абрамович. 1967. Анализ музыкальных произведений, Элементы музыки и методика анализа малых форм. Москва: Музыка.

Мазель, Лев Абрамович. 1972. Проблемы классической гармонии. Москва: Музыка.

Мазель, Лев Абрамович. 1978. Вопросы анализа музыки. Москва: Советский композитор.

Мазель, Лев Абрамович. 1979. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка.

Малаев, Гарун. 2004. Сврха аналитичке технике у: Мирјана Живковић и сар. (ред.), Зборник катедре за теоријске предмете: Музичка теорија и анализа 1, Београд: Факултет музичке уметности, 136-153.

Маринковић, Соња. 2001. Жанр у опери романтичара у: Мирјана Веселиновић-Хофман и Ивана Перковић (рец.), *Ојера од обреда до уметничке форме*: Зборник текстова. Београд: Факултет музичке уметности, 116-121.

Энгель, Юлий Дмитриевич. 1911. Очерки по истории музыки. Москва: издание Н. Н. Клочкова.

HARMONIC CONTENT AND RELATION TO THE TEXT IN FIVE SONGS FOR FEMALE VOICE AND THE PIANO BY RICHARD WAGNER

Abstract

Even it was out of the main line of Wagner's creativity, the romantic musical genre of solo songs didn't bypass this opera giant and a reformer, particularly in the period when the composer already had a great creative opus, clearly defined aesthetic positions and the artistic credo. The study focuses on the harmonic organization of language, the expanded late-romantic tonality and the relation between harmony and text through the interpretation of harmony in the context of the prose content, with the accent on the meaning of certain words underlined by suggestive harmonic means, and through harmonic tonal progression for expressing the emotional content of the philosophical lyrics under Schopenhauer's influence coming to the interpretation of the value of the work and the composers style.

The poetic verses of Mathilde Wesendonck found the specific place in Wagner's music, who was able to revive the verses with his dramatic talent and brave harmony as the means, giving them strong emotional expression, thus completely succeeded in making synthesis of poetry and music in late romantic style, which in special way testifies about this central, dominantly creative personality of the 19th century and his ability of genius adaptation - in this case to the genre of solo songs.

Key words: Richard Wagner, Mathilde Wesendonck, lied, harmony, chord, tonality, text, expression.

ПСИХОЛОШКА
ИСТРАЖИВАЊА УМЕТНОСТИ
(Psychological Research of Art)

EKSCITABILNOST I INTENZIVNOST NADARENE I KREATIVNE DECE¹

Snežana Vidanović*

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet i Fakultet umetnosti

Sažetak

U radu autor predstavlja koncept Kazimierza Dabrowskog o ekscitabilnosti, intenzivnosti i senzitivnosti, kako kreativne i nadarene dece, tako i odraslih koji se bave različitim vidovima umetnosti. Pre svega se misli na neku vrstu „neumerenosti“ koja je prisutna u raznolikim domenima njihovog funkcionisanja. Preterana ekscitabilnost može značiti da kod ove dece i odraslih postoji pojačana svesnost, posebna osetljivost za različita dešavanja oko njih, koja za većinu ljudi ostaju neprimećena i nebitna. Dabrowski govori o pet različitih vidova preterane ekscitabilnosti: psihomotorna, senzualna, intelektualna, imaginarna i emocionalna.

Autor se, takođe, osvrće na veoma važno pitanje/problem razvoja i procene „normalnog“ funkcionisanja nadarene i kreativne dece.

Ključne reči: nadarena deca, ekscitabilnost, kreativnost.

UVOD

Nepredvidljiva, nikad zadovoljna, naporna, neprilagođena, sanjar, impulsivna, radoznala, neumerena, katkad na specifičan način osetljiva na šumove, svetla, reči, boje...da li je to gotovo uobičajen opis koji svakodnevno koristimo kada govorimo o kreativnoj, nadarenoj osobi ili deci? Da li u tim obeležjima možemo prepoznati neke srodnosti sa načinom na koji su, ne retko, doživljeni neki aktualizovani stvaraoci, i, uverena sam, brojni potencijalni stvaraoci koji nisu imali priliku da budu prepoznati. Možemo to reći i drugačije, primerenije psihološkim teorijskim razmatranjima i raznorodnim empirijskim istraživanjima. Tako, već davnih sedamdesetih godina prošlog veka Barron (1968) izdvaja nekoliko bitnih obeležja kreativnih ličnosti kao što su: preferencije ka složenosti, nezavisnost u mišljenju oslobođenu konformističkog pritiska, pojačana sposobnost regresije u službi Ega, psihodinamička složenost koja dopušta komunikaciju

* snezana.vidanovic@filfak.ni.ac.rs

¹ U radu je predstavljen deo istraživanja na projektu *Indikatori i modeli usklađivanja profesionalnih i porodičnih uloga* (179002) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

unutar različitih nivoa ličnosti. Stein (1991) govori o intrinzičkoj motivaciji, dominantnosti, agresivnosti, samodisciplini, dok Sternberg i Lubart (Sternberg and Lubart 2001) navode toleranciju na neodređenost, otvorenost ka novim iskustvima, spremnost na rizike, istrajnost. Spisak osobina može biti znatno duži, ali je jasno da puko nabranje mnoštva obeležja ne pruža dovoljan uvid u sveukupnu organizaciju ličnosti kreativnih i nadarenih osoba. U tom kontekstu može biti zanimljiv konstrukt o paradoksalnoj ličnosti koju je ponudio McMillan (prema Vidanović, 2005) pri opisu stvaralački nastrojenih pojedinaca. Autor smatra da takva ličnost iz svoje neuobičajene strukture crpi originalnost funkcionisanja i povišenu energiju koju spoj tih protivurečnih osobina produkuje, da bi je, potom, konstruktivno investirala u neki vid stvaralaštva. U skladu sa tim, stvaralac mora razviti „fleksibilnu perzistentnost“ ukoliko želi dostići kreativan ishod. On mora uporno ići ka razrešenju postavljenog problema, pri tom stalno (fleksibilno) menjajući sredstva i uslove u skladu sa zahtevima realnosti.

Ne ulazeći u podrobnije preispitivanje izloženog konstrukta koji se dominantno odnosi na stvaraoce, nalazim da je opis paradoksalne ličnosti u nekim aspektima blizak postavkama Kazimierza Dabrowskog (Dabrowski, 1996) koji je ponudio koncept hiperuzbudljivosti / ekscitabilnosti (engl. super-sensitivity, overexcitability) pri sagledavanju razvoja nadarenih i kreativnih pojedinaca različitog uzrasta. U fokusu mog razmatranja su nadarana i kreativna deca, posredno i odrasli, iz ugla koji je nešto manje prisutan u razumevanju kreativnog razvoja. Pri tom, blisko mi je stanovište da su kreativnost i nadarenost po prirodi razvojni fenomeni i u početku su potencijal, evaluiraju kao postignuća u određenim oblastima tokom školovanja i postaju izražena na izvesnom uzrastu (u poređenju sa vršnjacima), što obično prati netipičan razvoj ličnosti deteta ili adolescenta. Da li smo u stanju da ih prepoznamo ili, ne retko, u kliničkoj praksi decu i adolescente sa ovakvim obeležjima svrstavamo u neku od dijagnostičkih kategorija psihičkih poremećaja? Pokušaću da taj netipičan razvoj povežem sa konceptom ekscitabilnosti koju ispoljavaju neka, u doživljaju mnogih, „čudna“ deca i adolescenti, katkad i odrasli.

1. EKSCITABILNOST/HIPERUZBUDLJIVOST

Ako bi trebalo izdvojiti nešto što je gotovo univerzalna karakteristika mnoge nadarene i kreativne dece i odraslih, to bi bila intenzivnost. Pre svega se misli na neku vrstu „neumerenosti“ u različitim oblastima njihovog funkcionisanja. U razumevanju ove „neumerenosti“ pomogao mi je autor Kazimierz Dabrowski (1996) koji je, tokom rada sa darovitim pojedincima, u okviru svoje teorije o pozitivnoj dezintegraciji (teorija razvojnih potencijala), koncipirao pojam o preteranoj ekscitabilnosti. Autor govori o pet različitih vidova preterane ekscitabilnosti: psihomotorna, senzualna, intelektualna, imaginarna i emocionalna. Kako se ova obeležja javljaju još na ranom uzrastu, ekscitabilnost, tako, može

značiti da kod ove dece postoji pojačana svesnost, posebna osetljivost za različita dešavanja oko njih koja za većinu ljudi ostaju neprimećena i nebitna. Ukratko ću predstaviti najčešće načine ispoljavanja navedenih modela ekscitabilnosti kod dece i odraslih. Mada većinu obeležja srećemo na svim uzrastima, prirodno je da sa specifičnošću razvojnih zadataka različitih životnih doba srećemo raznolike modalitete ispoljavanja ekscitabilnosti.

- Psihomotorna ekscitabilnost

Deca - intezivna fizička aktivnost, brz govor, potreba za akcijom, impulsivne akcije, kompulsivno pričanje, psihomotorno izražavanje tenzije.

Odrasli - kompetitivnost, gotovo prisilna potreba za organizovanjem različitih aktivnosti, radoholičari...

- Senzualna ekscitabilnost

Deca – pojačana potreba za senzornim i estetskim uživanjem koje mogu pružiti zvuci, mirisi, boje, objekti, različiti ukusi...

Odrasli – nesvakidašnja fascinacija određenom muzikom, književnim delom, umetnošću generalno, katkad i nelagodnost u formalnim socijalnim situacijama koje ih mogu preplaviti svojom intenzivnošću.

- Intelektualna ekscitabilnost

Deca – radoznalost, neobična pitanja s obzirom na uzrast o smislu bitisanja, preispitivanje moralnih normi, nezavisnost u mišljenju.

Odrasli – introspektivnost, formiranje novih koncepata, preokupacija logikom, večno traganje za istinom, smisao za humor.

- Imaginativna ekscitabilnost

Deca – nesputana igra, maštovitost, metaforički govor, inventivno rešavanje problema, bogata vizualizacija, fascinacija bajkovitim sadržajima, animistično i magično mišljenje, stvaranje imaginarnog prijatelja i izmišljenih svetova, potreba za novim stimulusima.

Odrasli – sanjari, često suviše intezivni i teatralni u interakciji sa drugima.

- Emocionalna ekscitabilnost

Deca – intezivno doživljavanje vrlo složenih emocionalnih stanja, empatija, sklonost ka somatskom izražavanju emocionalnih stanja (znojenje dlanova, ubrzani puls, stomachna tenzija), pojačana ekspresivnost raznolikih emocija (od stida, tuge, straha, anksioznosti, osećanja krivice do entuzijazma, ponosa, euforije); sklonost ka snažnom emocionalnom vezivanju i preispitivanju sebe.

Odrasli - idealistički pokušaji da pomognu drugima ili da se uključe u različite pokrete za zaštitu životne sredine; mogu ispoljiti cinizam ili bes kada shvate da njihov idealizam i senzitivnost nisu opšteprihvaćeni (prema Webb et al, 2005).

Dabrowski (1996) smatra da je preterana ekscitabilnost izražena kod većine nadarena i kreativne dece, i, u poređenju sa drugom decom, već na ranom uzrastu aktivnijem i intezivnijem ispoljavanju osećanja. Sa strašću ispituju i preispituju svet oko sebe, gotovo su neprekidno u traganju za nečim novim, nepoznatim, drukčijim. Često smišljaju igre, aktivnosti, pitanja koja u okruženju ponekada mogu izazvati čuđenje, pa i zabrinutost. Na primer, Webb i saradnici (Webb et al, 2005) navode da: „To mogu biti deca koja, upoznavši se sa brojevima, mogu oduševljeno reći nešto tipa: O! Devet! Kako je to božanstven broj! Broj dva je tako običan, ali devet!“ (str. 11). Čini se da ima mesta pitanju kako bi neki „prosečan“ roditelj ili, čak, psihološki edukovan roditelj, najčešće reagovao na to. Možda: Deca!; Baš je ponekada čudno dete!; Šta ako sa njim/njom nešto nije u redu?!; Da li je to znak nekog poremećaja?! Mnogi stručnjaci pričaju o Aspegerovom sindromu kod dece, možda se o tome radi?!

Kod mnoge ekscitabilne dece prisutan je idealizam, navodi Dabrowski (1996). Takva deca reaguju veoma burno kad prepoznaju hipokriziju i apsurdnost u mnogim segmentima društva, što nije uobičajeno za decu, recimo, predškolskog uzrasta. Takve reakcije nailaze, ne retko, na nerazumevanje roditelja, učitelja, vršnjaka i mogu voditi ka dubljem povlačenju u svoj svet u kome su drukčija pravila.

Važno je reći da ne poseduju sva nadarena i kreativna deca i odrasli neki oblik ekscitabilnosti. Ipak, Lind (2001) ukazuje da dosadašnja istraživanja govore da je takvo obeležje prisutnije kod kreativnih osoba, u poređenju sa prosečnim pojedincima/decom. Takođe, određeni oblici ekscitabilnosti ne smeju se izjednačavati sa srodnim sposobnostima. Tako, intelektualna ekscitabilnost ne podrazumeva samo visok nivo inteligencije. Ovde je u pitanju gotovo neutaživa, strasna žed za saznanjem, otvaranje novih pitanja, problema (što ne mora biti nužno prisutno kod osoba koje imaju visok IQ). Imaginativnu ekscitabilnost ne treba poistovetiti sa kreativnošću, mada nesumnjivo postoje sličnosti u funkcionisanju kreativne dece/odraslih i onih sa tim tipom ekscitabilnosti. Kako naglašava s pravom Bouchard (Bouchard, 2004), oblici ekscitabilnosti/hiperuzbudljivosti nisu sposobnosti, već su modovi doživljavanja sveta.

Deca ili odrasli se mogu razlikovati po tome koje vrste ekscitabilnosti dominiraju njihovim ponašanjem i životom. Stojaković (2000) navodi da, ako bi osoba koja ima izraženu emocionalnu ekscitabilnost bila upitana šta kod nje izaziva snažno uzbuđenje i najpriyatnija osećanja, njen odgovor bi, najverovatnije, bio da je to prisustvo druge osobe, dok bi osoba kojom dominira (ili čijim ponašanjem dominira) psihomotorna hiperuzbudljivost rekla da bi to bila brza vožnja, razna sportska takmičenja itd. Takođe, katkad je skoro začuđujući način na koji su deca sa senzitivnom hiperuzbudljivošću veoma ranog uzrasta sposobna da izraze zadovoljstvo pri slušanju neke muzike ili u susretu sa različitim umetničkim produktima. To, jednostavno, može biti i prosto uživanje u bogatstvu mirisa, zvuka i teksture iz okruženja.

Moguće je i da neke osobe imaju snažnu osetljivost ne u jednoj, već u više navedenih područja hiperuzbudljivosti, ali je to, ipak, retkost. Napred navedenih pet vrsta hiperuzbudljivosti prema Dabrowskom (Dabrowski, 1996), u stvari, i

predstavljaju pet vrsta funkcionisanja nervnog sistema i kod svake osobe dominira ili preovlađuje jedan od njih i po tome je ta osoba i karakteristična.

Senzitivnost i intenzivnost nadarene dece može se odraziti i na usvojene stilove učenja. Silverman (1999) smatra da deca sa ovim obeležjima pretežno koriste vizuelno-spacijalne stilove mišljenja i učenja. Karakteriše ih otvorenost i često zanemarivanje mnogih detalja, težnja ka „široj slici“. Takva deca/odrasli uživaju u improvizaciji, divergentni su mislioci, ne vole jasno strukturisane situacije, preferiraju iskustva koja su otvorena i fluidna. Pružaju otpor drilu i pukom memorisanju podataka, kao i svakom okruženju koje favorizuje rigidnost, mnoštvo pravila. Koriste induktivnu logiku, istovremeno se mogu baviti različitim problemima i, pri tom, neretko ostavljaju postavljene zadatke nedovršenim.

Problemi sa vršnjacima nadarene i kreativne dece su verovatno najčešća oblast kojom su zaokupljeni roditelji i edukatori, što je razumljivo s obzirom na to da su brojna dosadašnja istraživanja pokazala da su deca bez vršnjačkog prijatelja, odnosno bez prihvatanja od strane vršnjaka, izložena povećanom riziku od napuštanja škole ili nekih psiholoških teškoća (Tadić, 2006; Ladd, 1997). Za nadarenu decu naći prijatelja među vršnjacima može biti teško. Još na predškolskom uzrastu takva deca mogu probati da ponude drugoj deci prilično komplikovanu igru koju su smislili. Najčešći problem je što njihova igra ima puno pravila (i izuzetaka od pravila) i većina dece nije u stanju da ih razume. Deca sa visokim intelektualnim potencijalom ili intelektualnom ekscitabilnošću mogu se često susresti sa vršnjacima koji ne dele njihova interesovanja. Nije tako neuobičajeno da pojedina deca nalaze u likovima iz knjiga osobe koje su im bliske po mnogo čemu, ili društvo, ponekada, znatno starijih pojedinaca. Ako ni toga nema, osećaj usamljenost je najčešće prisutan.

2. DA LI SU NADARENA DECA ILI ODRASLI POD VEĆIM RIZIKOM ZA PSIHOLOŠKE TEŠKOĆE?

Može se reći da danas postoje dva dominantna stanovišta o tome da li su nadarena deca pod posebnim rizikom za nastajnje socijalnih i emocionalnih teškoća. Jedna grupa autora (Delisle, 1990; Silverman, 1999) smatra da takva deca zahtevaju posebne intervencije da bi mogla prevladati, po mnogo čemu jedinstvene teškoće. Druga grupa autora (Colangelo and Brower, 1987; Rysiew et al, 1999), pak, mišljenja je da, generalno, nadarena deca poseduju adekvatne strategije koje im omogućavaju suočavanje sa raznolikim izazovima i razvojnim zadacima. Iako su navedena stanovišta u osnovi različita, ono što im je zajedničko jeste stav da nadarena deca i mnogi nadareni odrasli imaju nesihroničan razvoj. Nije neuobičajeno, na primer, da neko osmogodišnje dete ima vokabular kao četrnaestogodišnjak, numeričke sposobnosti na nivou dvanaestogodišnjaka, finu motoriku i socijalnu kompetentnost kao petogodišnje dete. Razumljivo je da takav razvoj može predstavljati određeni rizik za pojavu nekih neadaptivnih obrazaca funkcionisanja.

O deci i adolescentima koji su nadareni i kreativni, ali nisu prepoznati kao takvi u školi ili u porodici, ima zanemarljivo malo empirijskih istraživanja. Jedan od razloga je verovatno taj što je teško locirati takve subjekte na način koji odgovara prihvatljivom eksperimentalnom nacrtu. Možemo pretpostaviti da se često baš u toj grupi nalaze i deca ili adolescenti sa izraženom ekscitabilnošću. Mada na osnovu prethodnih opisa, može izgledati da se deca sa ovim obeležjima mogu lako prepoznati, Danielsova i Piechovski (Daniels and Piechovski, 2009) skreću pažnju da to nije uvek tako. Naime, neka kreativna i nadarena deca kao da pokušavaju sakriti svoju ekstremnu senzitivnost i tako stvaraju pogrešan utisak indiferentnosti i emocionalno nedovoljne uključenosti u socijalne interakcije. Taj odbrambeni manevar je najverovatnije rezultat činjenice da se kod ovakve dece može stvoriti doživljaj da su nekako „drukčiji“, što dalje najčešće prati nelagodnost, stid, osećanje krivice, uverenje da sa njima nešto nije u redu. Dete se prekoreva i grdi što pita „gluposti“, što se bavi „glupostima“, što reaguje „glupo“. Iznenadeno, zbunjeno, nekada i uplašeno ovim stavom roditelja, dete prestaje da pita, prestaje da na takav način ispoljava svoja osećanja, misli. Ta potreba ili ostaje kao pokretačka snaga da se negde, na neki drugi način zadovolji, ili biva za izvesno vreme potisnuta, „zaboravljena“. Usled pritiska roditelja i socijalnog okruženja javljaju se povremeni, po pravilu neuspešni pokušaji da se ponašaju „kao sva normalna deca“. Nažalost, i od strane roditelja i od strane kliničara, ovako „neprimereno“ ponašanje mnogo pre se pogrešno procenjuje kao indikator potencijalne patologije, nego kao znak optimalnog razvoja deteta (Kondić i Vidanović, 2011).

Nije iznenađujuće da se neka ponašanja, koja su deo funkcionisanja kreativne dece sa izraženom ekscitabilnošću, mogu pogrešno interpretirati kao deo dijagnostičkog sindroma. Pođimo od imaginarnog prijatelja i izmišljenih svetova koje pojedina deca stvaraju. U najvećem broju slučajeva ne radi se o simptomima disocijativnih stanja ili prepsihoze, već o fenomenu koji se nešto češće sreće kod kreativne i ekscitabilne dece. Podsetimo se da su neki poznati stvaraoci kao deca kreirali izmišljene svetove. Fridrih Niče je „oživeo“ olovne vojnike, porcelanske figure i minijaturene slike. Za četiri sestre Bronte izmišljeni svet, veoma bogat po strukturi, „postojao“ je sve do odraslog doba, što je možda imalo udela u njihovom književnom razvoju.

Intelektualna i psihomotorna ekscitabilnost kod deteta neretko se dijagnostikuju kao poremećaj pažnje i hiperkinetički sindrom (ADHD), navode Hartnet i saradnici (Hartnett et al., 2004). Potreba da se preispituju pravila, socijalne konvencije (posebno one koja nemaju smisla), pokretanje rasprave oko pitanja koja su samo njima relevantna, brz govor, psihomotorni nemir - vode ka ovoj pogrešnoj dijagnozi.

„Neumerenost“ dece sa preteranom ekscitabilnošću ponekada se može sagledati kao vid suprotstavljajućeg ponašanja jer oni žele da rade stvari koje njih interesuju, a najčešće odbijaju ono što im se nameće. U dosadašnjoj organizaciji školskog sistema, prilagođenoj uglavnom prosečnom detetu, čini se da „nema prostora“ za decu koja će neprekidno preispitivati ponuđene teorijske koncepte

i činjenice, „prkosno“ nametati drugima svoje mišljenje. Dodatno, razumljivo je kako neko ko čuje, vidi ili oseća miris stvari koje drugi ne mogu, može izgledati bar, u najmanju ruku, čudno vršnjacima ili učiteljima. Deca senzualne ekscitabilnosti najčešće se ponašaju na sličan način (Kondić i Vidanović, 2011).

Kod neke kreativne i ekscitabilne dece možemo sresti interesovanja koja su gotovo opsesivna po intezitetu i fokusiranosti, što može biti procenjeno kao simptom opsesivno kompulzivne neuroze ili kao Aspergerov poremećaj (Winner, 2000; Webb et al, 2005). Često se takva interesovanja javljaju veoma rano i veoma su specifična, recimo, to mogu biti mravi, vulkani ili crne rupe. Takva nesvakidašnja fascinacija može pobuditi zabrinost kod roditelja i edukatora, a nekim kliničarima biti nalik na fenomen restitucije koji se javlja u prepsihotičnim stanjima.

Pri razmatranju problema pogrešnih dijagnoza, važno je istaći ukazivanje tvorca koncepta o povišenoj ekscitabilnosti da posedovanje tog obeležja ne zahteva terapijski tretman, već može predstavljati poseban kvalitet, posebnost koja pospešuje celovit razvoj deteta.

Sa aspekta roditeljstva i edukatora, potpuno je razumljivo da nije jednostavno odgajati i podržavati jedno kreativno i ekscitabilno dete. Jedna majka je rekla: „Kada imaš nadareno dete, to ne menja dotadašnji porodični stil – ono ga, jednostavno, uništava.“ Interakcija s takvim detetom može biti iscrpljujuća jer je zahtevno, često hirovito, traži potpuno angažovanje. Umesto što pokušavaju da tu preteranu intenzivnost zamene primerenim ponašanjem, Stojaković (2000) preporučuje da im je potrebno ukazati na to da je u redu i osećati se i biti drugačiji, jer oni i drugačije i snažnije doživljavaju svet oko sebe. Ukazati im na to da njihova jedinstvena percepcija sveta i neprilagođenost jesu najčešće znak njihovog burnog razvoja i unutrašnjih konflikata zbog čega su često u nesporazumu sa samim sobom, pa otud i sa okolinom.

3. ŽIVETI SA INTEZIVNOŠĆU - ODRASLI I PRETERANA EKSCITABILNOST

Šta se dešava sa nekada nadarenom, preterano ekscitabilnom decom, sada odraslima? S obzirom na složenost problema, prilično je razumljivo što je teško pružiti potpun odgovor. Različiti aspekti intenzivnosti i ekscitabilnosti (psihomotorna, intelektualna, imaginarna, senzualna i emocioanalna), kako ih je opisala teorija Dabrowskog o pozitivnoj dezintegraciji, manifestuju se tokom čitavog životnog ciklusa pojedinca. Nemoguće je „prerasti“ hiperuzbudljivost i nije jednostavno živeti sa njom. Verujem da celoživotna intenzivnost može imati svoje prednosti, ali i nedostatke. Ima se utisak da neki odrasli žive „punim plućima“, „do kraja“, bez obzira čime se bave – na poslu, hobiju, u relacijama sa porodicom ili prijateljima. Kao da su stalno u potrazi za nekim novim iskustvima, izazovima i uživanjima koje im mogu pružiti čak i svakodnevne stvari – hranjenje psa lualice, e-mail poruka prijatelja iz detinjstva, susret sa zanimljivim strancem u vozu, neka reč...Doživljaj da celoživotna intenzivnost može imati prednosti imamo kada se sretnemo sa osobama

„bez godina“ (mogu imati 40, 60, 80, 90 godina, nevažno). Mogu, jednostavno, biti i „srećni usamljenici“ ili aktualizovani stvaraoci. Ipak, po svemu sudeći, ne tako retko, možemo katkad reći: Darovito, ekscitabilno dete – „slomljen“ odrasli!?!? Skrivajući se ko su (zapravo), sa doživljajem da su suštinski drugačiji od drugih, mogu bitisati u priželjkivanju da ih okruženje prepozna i razume. To negiranje posebnosti može u nekim slučajevima rezultirati u nečemu što okolina opisuje kao „osobu koja je cinični kritičar“ ili, ponekada, kao sklonost ka alkoholizmu, pokušaju suicida, prestupničkom ponašanju, depresiji...Među njima se verovatno mogu naći bivša „deca sa kviza“ – nekada popularni, izuzetni po nekoj sposobnosti ili veštinama, sada zaboravljeni.

ZAKLJUČAK

Uverena sam da je i koncept ekscitabilnosti/hiperuzbudljivosti potvrdio da je jedinstvenost nadarenih i kreativnih osoba u neskladu sa danas preovlađujućim psihometrijskim pristupima i drugim pokušajima redukcije psihološkog objašnjenja na fiksni sklop crta ličnosti. I sama nadarenost i kreativnost nisu posebni entiteti, već spektrum bar nekoliko dimenzija. Mnogo toga ukazuje da oni koji su darovitiji i kreativniji od drugih najčešće nisu predodređeni za lagodan život. Njihove razvojne krize su intenzivnije, kao što su, uostalom, i oni intenzivniji od drugih. Podsetimo se koncepta o paradoksalnoj ličnosti. O tome posredno govore i brojne biografije aktualizovanih stvaralaca iz oblasti nauke i umetnosti. Nažalost, osim uglavnom na filmu ili u književnosti, veoma malo se bavimo onim, takođe brojnim, „neostvarenim stvaraocima“, među kojima su, sigurna sam, nekadašnja preterano ekscitabilna deca. Na kraju, probaću da ilustrujem kako razumevanje ovakvog deteta može biti prilično zahtevno za roditelje i edukatore. Zamislite da ste učitelj/učiteljica, na primer, u II razredu osnovne škole u kome su, recimo, istovremeno đaci Zoran Radmilović, Lane Gutović i Sonja Savić? Da li ste sigurni da biste ih, bar, prepoznali kao nadarenu decu ili, pak, kao decu koja su u najmanju ruku neprilagođena. Čemu?

Literatura

- Barron, Frank. 1968. *Creativity and personal freedom*. New York: Van Nostrand Company.
- Bouchard, Lorraine. 2004. An instrument for the measure of Dabrowskian overexcitabilities to identify gifted elementary students. *Gifted Child Quarterly*, 48, 339-350.
- Colangelo, Nicholas and Penny Brower. 1987. Labeling gifted youngster: Long-term impact on families. *Gifted Child Quarterly*, 31(2), 75-78.
- Daniels, Susan and Michael Piechowski. 2009. *Living with intensity: Understanding the sensitivity, exscitability, and emocional development of gifted children, adoleesscents, and adults*. Scottsdale: Great Potential Press, Inc.
- Hartnett, Niall et al. 2004. Gifted or ADHD? The possibilities of misdiagnosis. *Roeper Review*, 26, 73-76.
- Dabrowski, Kazimierz. 1996. The theory of positive disintegration. *International Journal of Psychiatry*, 2(2), 229-244.

- Delisle, James. 1990. The gifted adolescent at risk: Strategies and resources for suicide prevention among gifted youth. *Journal for the Education of the Gifted*, 13, 212-228.
- Kondić, Ksenija i Snežana Vidanović. 2011. O deci i roditeljima. Niš: Filozofski fakultet.
- Ladd, Gery. 1997. Children's classroom peer relationships and early school attitudes: Concurrent and Longitudinal associations. *Early Education and Development*, 8(1), 51-66.
- Lind, Sharon. 2001. Overexcitability and the gifted. *SENG Newsletter*, 1(1), 3-6.
- Rysiew, Kathy et al. 1999. Multipotentiality, Giftedness, and Career Choice: A Review, *Journal of Counseling & Development*, 77(4), 423-430.
- Silverman, Linda. 1999. Perfectionism. *Gifted Education International*, 13, 216-225.
- Stein, Morris. 1991. "Creativity is People". *Leadership & Organization Development Journal*, 12(6), 4-10.
- Sternberg, Robert and Todd Lubart. 2001. Pojam kreativnosti: stanovišta i paradigme. *Psihologija u svetu*, 2-3, 89-101.
- Stojaković, Petar. 2000. Darovitost i kreativnost. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva Republike Srpske
- Tadić, Nevenka. 2006. Psihijatrija detinjstva i mladosti. Beograd: Naučna KMD.
- Vidanović, Snežana. 2005. Odbrambeni stil likovno obdarenih adolescenata. Niš: Filozofski fakultet u Nišu – DGP „Prosveta“.
- Webb, James et al. 2005. Misdiagnosis and dual diagnosis of gifted children and adults: ADHD, Bipolar, OCD, Asperger's, depression, and other disorders. Scottsdale: Great Potential Press, Inc.
- Winner, Ellen. 2000. The origins and ends of giftedness. *American Psychologist* 55(1), 159-169.

EXCITABILITY AND INTENSITY IN GIFTED AND CREATIVE CHILDREN

Summary

The concept of the definition of 'giftedness' has been changing over years aiming at yet better understanding of the phenomenon, its nature and origin. Today it seems obvious that giftedness and creativity are not distinct phenomena, but a composite spectrum in several dimensions. The author has opted to treat this issue from a less frequently adopted theoretical angle.

The author will use the conception of Kasimierz Dabrowski that deals with excitability, intensiveness and sensitiveness, both in creative and gifted children and in adults who are involved in different art forms. Above all the author has in mind a sort of 'excessiveness' that is present in various domains of their functioning.

Increased excitability may also indicate an increased degree of awareness in such subjects and a special form of sensitiveness to different goings on around them that the majority of people simply do not detect. Dabrowski's claim that seems plausible to the author states that there are five different aspects of excessive excitability: psychomotor, sensual, intellectual, imaginary and emotional.

Another important point that the author brings up is the development and assessment of 'normal' functioning of gifted and creative children. It has been shown many a time in clinical practice that children and adolescents that have exhibited such personality traits have been diagnosed as suffering from a psychological disorder. The author emphasizes this fact claiming that giftedness and creativity evade precise classification.

Key words: gifted children, excitability, creativity

STRAH OD JAVNOG IZVOĐENJA KAO STVARALAČKI PROBLEM

Vesna Anđelković*
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet

Sažetak

Strah od javnog nastupa jedan je od osnovnih problema svakog nastupa pred publikom, a posebno je izražen kod scenskih izvođača. Pregled literature o ovom strahu pokazuje kako muzičko izvođenje zavisi od rešavanja konkretnih, i muzički relevantnih problema, ali je neodvojivo i od načina na koji izvođač opaža i doživljava situaciju javnog izvođenja. Mada se strah od javnog izvođenja najčešće doživljava kao prateća posledica, kao nešto što ugrožava nastup, u stručnim radovima podvlači se da on nije samo neprijatna posledica izvođačkog procesa, koje se treba osloboditi, već njegov integralni deo. U skladu sa tim sagledava se od čega zavisi, i kako da se razvije, sposobnost izvođača da podnese visok stepen neizvesnosti profesije, odnosno „kapacitet podnošenja negativnog“.

Ključne reči: strah od javnog izvođenja, stvaralački problem.

Budista Roši mi je jednom pričao da u Japanu postoje tri velika straha:
strah od smrti, strah od ludila i strah od javnog nastupa.
Kad sam ga upitao: „Šta zaboga ta tri straha imaju zajedničko?“,
odgovorio mi je: „Odlazak u nepoznato.“
Andre Gregori

U relevantnim stručnim radovima, koji se odnose na strah od javnog nastupa, među autorima postoji saglasnost da svaki nastup pred publikom izaziva izvesnu napetost, ali i da su često prisutna trajna stanja neprijatnosti, pa i snažne anksiozne reakcije koje se ne mogu kontrolisati. Opšte je stanovište, takođe, da brojni faktori doprinose da se nastup pred publikom doživljava kao neprijatnost. Neki se direktno odnose na samu situaciju nastupa, pod nazivom strah od javnog nastupa, a drugi mogu povećati osetljivost na tu situaciju. Pre svega, to su genetski i biološki, psihodinamski, kognitivni, bihejvioralni i pedagoški faktori (Anđelković, 2010).

* vesandjel@gmail.com

¹ U radu je predstavljen deo istraživanja na projektu *Indikatori i modeli usklađivanja profesionalnih i porodičnih uloga* (179002) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Mada je ova vrsta straha jedan od osnovnih problema svakog javnog nastupa, posebno je izražena kod scenskih izvođača. Nesumnjivo je da svi izvođači doživljavaju neki od simptoma straha od javnog izvođenja. Njihova jačina je individualno određena i varira od izvođenja do izvođenja. Variranje intenziteta straha od javnog izvođenja objašnjava se brojnim faktorima, različitim načinima investiranja izvođača, kao i ukupnim psihičkim stanjem izvođača na dan nastupa pred publikom.

1. ANKSIOZNOST IZVOĐENJA I BUDNOST

Jedno od pitanja koje se postavlja u određenju straha od javnog izvođenja je da li se svaki nivo tenzije pred javno izvođenje doživljava kao neprijatnost, odnosno, da li svaki nivo tenzije ugrožava nastup. U odgovoru na ovu dilemu, autori različitih teorijskih orijentacija saglasni su da treba praviti razliku između nivoa tenzije koji može doprineti javnom izvođenju i nivoa tenzije koji ga ugrožava.

Prema psihoanalitičkim shvatanjima, izvestan stepen straha od javnog izvođenja je normalan i gotovo univerzalan, a o kliničkim problemima može se govoriti samo kada nivo tenzije ugrožava uspešnost javnog izvođenja. Weisblatt (1986) ističe da samo u situacijama kada je strah od nastupa pred publikom toliko intenzivan, da dovodi do psihičkih poteškoća, može se razmišljati o nesvesnom značenju situacije izvođenja.

Predstavnici kognitivističke orijentacije značajnu pažnju posvetili su ovom pitanju. U mnogim istraživanjima (Steptoe i Fidler, Weinberg i Ragan, prema Salmon, 1987) utvrđeno je da se anksioznost izvođenja može razumeti u skladu sa Yerkes–Dodsonovim pravilom. To znači da je kvalitet izvođenja optimalan na umerenim nivoima anksioznosti, a da veoma niski i veoma visoki nivoi anksioznosti ugrožavaju izvođenje. Wolfeova (1989), izvestan stepen stresa i tenzije tokom izvođenja koji je potreban, čak i nužan da bi ono bilo efikasno, naziva podržavajućom (adaptivnom) anksioznošću, nasuprot ometajućoj (neadaptivnoj) anksioznosti. Adaptivna anksioznost omogućava i održava koncentraciju i budnost, a smanjuje osećanje neadekvatnosti i strah od mogućeg neuspeha.

Istraživanja takođe ukazuju i na kompleksnost odnosa budnosti i efikasnosti (Leglar, Hamann, Weinberg i Ragan, Neiss, prema Salmon, 1990). Neiss smatra da izvestan stepen budnosti ne dovodi, sam po sebi, niti do povećanja, niti do smanjenja efikasnosti. Kao dokaz navodi se da dobro poznata osetljivost mnogih muzičara, i na najmanje promene fizičkog stanja, (na primer, vokala u odnosu na glas, a pijanista u odnosu na prste) varira sa stanjem budnosti. Kako je povećana senzitivnost korelat anksioznosti, ona povećava i osetljivost na simptome budnosti.

Steptoe (1989) objašnjava da somatski simptomi straha od javnog izvođenja nisu specifični indikatori anksioznosti, već pre indikatori stanja aktivacije ili budnosti. Strah od javnog izvođenja nastaje kada se izvođač skoncentriše na simptome i doživljava da će oni izazvati probleme tokom samog izvođenja. U skladu sa tim, Temple (1997) zaključuje da je možda, bar delimično, ključ

u prevazilažnju straha od javnog izvođenja promena percepcije sopstvenog somatskog stanja ili bar prihvatanje simptoma bez povećane zabrinutosti da će oni uticati na izvođenje.

Jedan broj autora (Schachter i Singer, Craske i sar., prema Salmon, 1990) ističe da kognitivna procena budnosti, odnosno način interpretiranja unutrašnjeg stanja određuje prirodu konsenkventne emocionalne reakcije. I visoko i niskoanksiozni muzičari imaju povišen puls i ubrzano lupanje srca dok sviraju pred publikom, ali će, verovatno, te senzacije interpretirati na veoma različite načine.

Mnogi autori zastupaju stanovište da anticipacija stresnih događaja može podstaći veću anksioznost nego sam događaj. Aron (2000) smatra da je, često prisutna opsesivnost izvođača, posledica prethodnih neuspeha i neka forma reaktivne anksioznosti. Međutim, mnogo veći broj izvođača anksiozniji je što je duže na pozornici, mada prethodno nisu imali neuspešne nastupe. Oni su „uvereni da će ih zakon proseka uhvatiti pre ili kasnije i da je katastrofa nepredvidiva i neminovna“ (Salmon, 1990. str. 6). Zato neprestano, po automatizmu, preispituju svoje veštine prevladavanja straha, bez obzira na feed-back publike. Često korišćen izraz među glumcima: „Dobar si koliko i tvoj sledeći nastup“ (ibid.), predstavlja otvoreni poziv opsesivnoj, anticipatornoj anksioznosti.

Stephens i Fidler (1987) su ispitivali uticaj šest grupa kognitivnih orijentacija (od anticipacije katastrofe do realne procene) na anksioznost izvođnja kod profesionalaca, amatera i studenata. Pokazalo se da anticipacija katastrofe pozitivno korelira sa anksioznošću izvođenja u sve tri grupe. U svakoj grupi, anksioznost izvođenja pozitivno korelira sa anticipacijom katastrofe, a negativno sa realnom procenom. I što je veoma značajno, kod muzičara sa umerenim nivoom anksioznosti, negativna veza između ovih dimenzija bila je najizraženija.

Dakle, ako prihvatimo da anksioznost i kvalitet izvođenja stoje u odnosu obrnutog U, tada faktori realne procene, kao što su realna procena kvaliteta izvođenja, dopuštanje greške i pozitivan stav prema publici, predstavljaju najadaptivnije kognitivne strategije.

Na osnovu ovog sažetog prikaza istraživanja budnosti, može se reći da je, i pored postojećeg odnosa između nivoa budnosti i efikasnosti izvođenja, teško precizirati šta čini „optimalnu“ budnost. Naime, određeni nivo budnosti može, ali ne mora, biti optimalan za izvođenje, u zavisnosti od toga kako ga izvođač interpretira.

Nivo optimalne budnosti određen je i drugim individualnim razlikama. Među njima posebno je ispitivana povezanost sa opštom anksioznošću, anksioznošću kao crtom ličnosti. Istraživanje koje su sproveli Weinberg i Ragan (prema Salmon, 1990) pokazalo je da su ispitanici sa visokim nivoom opšte anksioznosti bili najefikasniji u niskostresnim uslovima, dok su oni sa niskim nivoom opšte anksioznosti postizali optimalne rezultate u visokostresnim uslovima.

Zanimljivo je da su istraživanja (Gates, 1988) utvrdila da je opšta anksioznost često prisutna kod izvođača, ali i da je ona približno isto zastupljena u opštoj populaciji kao i kod muzičara (Wesner i sar., 1990). U skladu sa tim su i rezultati istraživanja (Andelković, 2008) na uzorku klavirista od sedamnaest do devetnaest godina i njihovih vršnjaka iz gimnazije (matematički i jezički smer). Prema na-

lazima, opšta anksioznost, ali i situaciona, kod mladih muzičara nešto je niža u odnosu na obe podgrupe gimnazijalaca ali te razlike nisu bile statistički značajne. Takođe, klaviriste sa nižim nivoom anksioznosti izvođenja imaju manje izražene obe dimenzije anksioznosti u odnosu na one sa višim nivoom.

I na kraju, složili bismo se sa stavom Wolfeove (1989) da je odnos između anksioznosti izvođenja i kvaliteta izvođenja, čini se, dobro određen ali je nerazjašnjen uzročni smer ove relacije. Ako je anksioznost rezultat hronično loše pripremljenosti, strategije usmerene na povećanje kompetencije, kao što su rad sa iskusnim pedagogima, svakodnevno vežbanje i česti nastupi pred podržavajućom publikom, mogu pripremiti muzičara da manje anksiozan izlazi pred publiku. S druge strane, ako anksioznost ugrožava izvođenje bez obzira na nivo kompetencije, treba pokušati sa različitim metodama kontrole i prevazilaženja anksioznosti. Ako je tako, od pedagoga, posebno onih u muzičkom obrazovanju, očekuje se da preventivno deluju.

2. PSIHOANALITIČKO SHVATANJE STRAHA OD JAVNOG IZVOĐENJA

U najznačajnijim radovima psihoanalitičke literature koji se odnose na scenske izvođače (Kaplan, 1969; Gabbard, 1983; Aron, 2000), pre svega, razmatra se intrapsihička dinamika i sadržaj straha od javnog izvođenja. Prema Aronu (2000), ova vrsta straha više je od neprijatnosti ili uzbuđenja. To je veoma snažan anksiozni napad koji se ne može kontrolisati, vrsta panične anksioznosti koja se često naziva traumatskom, dezintegrijućom ili primarnom anksioznošću. Sa stanovišta dinamike, do straha od pozornice dolazi jer signalna anksioznost, odnosno ego, nisu pokrenuli efikasnu odbranu.

U principu, traumatski napadi straha često dovode do ograničenja i kočenja motornih aktivnosti koje se, uvek kada je to moguće, koriste za pražnjenje tenzije. Oslanjajući se na ovu klasičnu psihoanalitičku postavku Fenichel (prema Aron, 2000) ukazuje da je anksioznost posledica nemogućnosti da se redukuje narasla tenzija kroz aktivnost, naročito ako mora mirno da se čeka.

Međutim, mogućnost rasterećenja uz pomoć motornog sistema kod bilo kog javnog nastupa je ograničena, a kod scenskih izvođača skoro isključena. Kako se u javnom izvođenju svesno blokira motorna aktivnost u službi rasterećenja, signalna anksioznost, na kraju, dovodi do traumatske reakcije. O ulozi i značaju motornog sistema u redukovanju tenzije govore sledeći navodi:

„Zabrana relaksacije uz pomoć ruku i telesnog sistema ima ogromne implikacije. Na javnim skupovima poput koktela, poslovnih sastanaka ili venčanja, ljudima su uvek pri ruci cigarete, piće, slatkiši ili olovka, kao dopuštena sredstva u redukciji tenzije i održanja osećaja stabilnosti. Garderoba takođe igra važnu ulogu: džepovi mogu da prikriju hladne i uzdrhtale ruke, mogu da obuzdaju impulsivni pokret. Ti su 'nevoljni pokreti', kako ih je nazivao Goffman, trenutne omaške u mišićnoj kontroli ... poput posrtanja, saplitanja, podrigivanja, zevanja, mucanja“ (Aron, 2000, str. 118).

Kaplan, čiji se radovi prvenstveno odnose na strah kod glumaca, opisuje tri stadijuma u razvoju straha od javnog izvođenja. U početnoj fazi javljaju se trenutni napadi panike, manična agitiranost, depresivno raspoloženje i opsesivne fantazije hipohondrijskog tipa. Druga faza počinje sa poslednjim pozivom. Nju karakteriše kratkotrajno, nestabilno stanje deluzionog mišljenja, a publika se doživljava neprijateljski. U trećoj fazi, koja počinje podizanjem zavese, dolazi do intrapsihičke podele, podele unutar ličnosti, na opservativni deo koji štiti i kontroliše i operativni/radni deo. Treću fazu, Kaplan opisuje kao period „podele selfa na opservativni i operativni deo... opservativni self doživljava operativni self kao odvojen i distanciran deo, koji mehanički funkcioniše pred publikom koja deluje strano“ (Kaplan, 1969; str. 64).

Sa tradicionalnog psihoanalitičkog gledišta, strah od javnog izvođenja, osim sa stanovišta dinamike, razmatra se i sa stanovišta strukture. U tom smislu, postavlja se pitanje šta je sadržaj anksioznosti, šta su izvori i pokretači anksioznosti. Jednom rečju, čega se plašimo?

U suštini, anksiozne napade pokreće izlazak pred publiku koji aktivira neki od specifičnih osnovnih konflikata iz detinjstva, među kojima se kao centralni izdvaja problem separacije–individuacije (Kaplan, 1969; Gabbard, 1983; Weisblatt, 1986; Aron, 2000). Naime, sadržaj anksioznosti čine oni isti značajni događaji, prepreke u razvoju i sazrevanju na koje nailazi dete, sa kojima se bori i treba da ih prevaziđe. I još određenije, u osnovi straha od izvođenja su najraniji strahovi od odvajanja (separaciona anksioznost), koji se zasnivaju na odnosima majka – dete.

Publika se, inače, u okviru ovog modela, izdvaja kao jedan od osnovnih pokretača straha od javnog izvođenja. I zaista, na svesnom planu, on se najčešće doživljava kao gubitak kontrole, osećanje eksponiranosti, bespomoćnosti i usamljenosti koje se pojačava i dostiže ekstremni nivo dolaskom publike. Ističući značaj uloge publike, Aron (2000) razdvaja realan doživljaj od nesvesnog značenja, fantazije o publici koje su često paranoidne deluzije. Potreba izvođača da stekne kontrolu i vlast nad publikom je i adaptivna i odbrambena. Izvođaču je neophodno da vlada pažnjom publike, ali ekstremna potreba da se stvari drže pod kontrolom često potiče iz izvođačevog doživljaja da će se nešto oteti kontroli.

U pokušajima da se premesti pažnja sa spoljašnje realnosti (publike) koja ugrožava, koriste se različite odbrane, kao što su negiranje značaja publike, otvoreno ispoljavanje agresije prema publici, ritualno ponašanja kroz metodično ponavljanje teksta ili kroz fizičke aktivnosti. Neuspeh odbrambenih aktivnosti da se negira i smanji značaj publike, pojačava osećanje usamljenosti: Rečima Arona (2000), neuspešna odbrana od spoljašnje realnosti dovodi do osećanja „biti sasvim sam pored hiljadu nepoznatih lica“.

Mnogi autori (uglavnom Gabbard, 1979, 1983; Kaplan; 1969; Aron, 2000) ističu još jednu važnu ulogu publike. Pored toga što je pokretač straha od javnog izvođenja, publika ima ulogu i u izvođačevoj pobedi nad ovim strahom.

Aron (2000) naglašava da se u prevazilaženju tenzije, koja se odnosi na javno izvođenje, najviše očekuje od priprema i proba. Zapravo, od faze priprema i proba do samog nastupa pred publikom, od izvođača se očekuje da obavljaju seriju adaptivnih,

intrapsihičkih podela u jakom transfernom odnosu sa supervizorom (dirigentom, rediteljem, ili pedagogom), ali i publikom. Tako odnos učenik – pedagog dobija posebnu ulogu i značaj u razumevanju i prevazilaženju straha od javnog izvođenja. No, smatra autor, kako u vreme odlaska supervizora dolazi publika, ne čudi što smo okupirani idejom da je publika jedini katalizator traumatske anksioznosti.

Kako bi sagledali svu složenost i značaj ovog odnosa predstaviceмо nesvesne procese i unutarpsihičke promene koje se zbivaju u odnosu između supervizora i izvođača.

U procesu priprema i proba supervizor privremeno, do završetka proba, preuzima opservativnu funkciju, funkciju pouzdane, podržavajuće okoline i omogućava kontakt sa realnošću. Supervizor, znači, ima zaštitnu funkciju, funkciju kontrole anksioznosti. To privremeno premeštanje opservativnog ega izvođaču omogućava da u prvi plan postavi operativni/radni ego. Odvajanje od supervizora je uslov očuvanja autonomije, neophodne za uspešno izvođenje, ali i trenutni percipirajući faktor traumatske anksioznosti. Završetak proba i odlazak supervizora zahteva od izvođača da aktivira svoje opservativne funkcije koje je do tada preuzimao supervizor. Odlazak supervizora najčešće se doživljava kao napuštanje i gubitak opservativnog ega, odnosno celovitosti ličnosti i dovodi do ekstremnog straha od izvođenja.

Konflikt se kasnije premešta na publiku koja, kao konkretna reprezentacija opservativnog ega, pomaže izvođaču da postigne i očuva celovitost funkcionisanja, narušenu gubitkom reditelja. Naime, izvođač očekuje od publike da potvrdi njegovo postojanje što će istovremeno omogućiti i efikasnije izvođenje. Publika, dakle, iako pokretač straha, ima ulogu da izvođaču omogući prevazilaženje adaptivne podele na opservativni i operativni ego, odnosno ponovno uspostavljanje odnosa sa supervizorom i reintegraciju izvođačeve celovitosti koja je istovremeno i uslov uspešnog izvođenja.

I na kraju, na značaj, rekli bismo i neophodnost, reflektivne uloge publike najočiglednije ukazuje činjenica da izvođač prihvata negativnu reakciju publike pre nego indiferentnost. Drugim rečima, strah od javnog izvođenja „prestaje“, ne samo posle odobravanja, već i posle negativne reakcije publike.

Aron veoma nadahnuto govori o značaju reflektivne uloge publike u prevazilaženju straha od javnog izvođenja:

„Naravno, glumci priželjkuju a često i dobijaju značajan pozitivan odgovor: otvoreni smeh i aplauze, ili onaj pregnantni muk (kada se 'tišina' čuje). Glumac u takvim trenucima sklapa svoj fantazam o publici; on hiljade stranaca integriše u jedinstvenu celinu, koja gleda, sluša i reaguje, stvarajući za sebe najsajnije oko na svetu – publiku. Upravo u takvim trenucima nestaje kompletan strah od izvođenja, a umesto njega nastupa osećanje ushićenja i omnipotencije, doživljava da glumac može sve“ (Aron, 2000, str. 172).

Dodajmo da osećanje ushićenja i omnipotencije nije samo reakcija na nestanak straha već se ogromna količina energije, koja je bila angažovana na odbrane, posebno na odbrambene podele, preusmerava u ostvarivanje integriteta opservativnog i operativnog ega.

*

Mada se strah od javnog izvođenja najčešće doživljava kao prateća posledica, kao nešto što ugrožava nastup, u psihoanalitičkoj literaturi ističe se da ova vrsta straha nije samo neprijatna posledica izvođačkog procesa, koje se treba osloboditi, već njegov integralni deo. Radi se o specifičnom stvaralačkom problemu koji umetnik mora da rešava zajedno sa ostalim stvaralačkim problemima. Sposobnost izvođača da podnese visok stepen neizvesnosti profesije, Kits naziva „kapacitetom podnošenja negativnog“ (prema Aron, 2000, str. 184).

Ukazujući na kompleksnost, a moglo bi se reći i neophodnost, ove specifične vrste straha navodimo mišljenje (Kaplan, 1969; Aron, 2000) da istovremeno sa strahom od nastupa pred publikom, kod izvođača postoji bojazan da će strah izostati. I ne samo to, strah od javnog izvođenja je obeležje vrhunske kreativnosti, a njegovo potpuno odsustvo pokazatelj ograničenog talenta. Aron (2000), pak, odsustvo ovog straha vidi kao znak depresije i dokaz da je poraz unapred priznat. Za razliku od depresije kao reakcije na gubitak, anksioznost je kreativno rešenje. Moć razrešavanja umetničkog problema straha od javnog izvođenja leži u sposobnosti izvođača da kontroliše intenzivne interpersonalne i intrapsihičke pritiske kojima je izložen:

„Generalno, globalna i nagla premeštanja psihičke energije, koja se zbivaju u egu u procesu uravnoteženja slika selfa i drugih u operativni/igrajući self, ne dovodi do patološkog stanja bliskog raspadu (disoluciji) selfa. Glumac koji glumi da je Julije Cezar – oseća traumatsku anksioznost, shizofrenik koji veruje da je Julije Cezar, ne. Glumac je u stanju da obujmi svetove realnosti i fantazije unoseći ih u svoj nastup, i, možda, njegova sposobnost vraćanja u realnost leži u moći razrešavanja umetničkog problema straha od izvođenja“ (Aron, 2000, str. 184).

Literatura

- Aron, Stiven. 2000. Strah od javnog nastupa. Beograd: Art Press.
- Andelković, Vesna. 2010. Odbrambeni stil scenskih izvođača. Niš: Filozofski fakultet u Nišu.
- Andelković, Vesna. 2008. Anksioznost i samopoštovanje u kontekstu pola i profesionalnog usmerenja: Godišnjak za psihologiju. 5 (6–7), Niš, 111–130 .
- Gabbard, Glen. 1983. Further contributions to the understanding of stage fright: Narcissistic issues: *Journal of American Psychoanalytical Association*. (31), 423–441.
- Kaplan, Donald. 1969. On Stage Fright: *Drama Review*. (45), 60–83.
- Salmon, Paul. 1990. A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: A Review of the Literature: *Medical Problems of Performing Musicians*. (3), 2–11.
- Stephoe, Andrew i Fidler, Helen. 1987. Stage fright in orchestral musicians: A study of cognitive and behavioral strategies in performance anxiety: *British Journal of Psychology*. (76), 241–249.
- Temple, Tracy. 1988. The effects of stress on music Performance: Dostupno na: <http://www.ithaca.edu/faculty/nquarrie/stress.html>.

Weisblatt, S. 1986. A psychological view of performance anxiety: Medical Problems of Performing Artists. June, 64–67.

Wesner, Russell i sar. 1990. The occurrence of permomance anxiety among Musicians: Journal of Affective Disorders. (18), 177–185.

Wolfe, Mary. 1989. Correlates of adaptive and maladaptive musical performance anxiety: Medical Problems of Performing Artists. (3), 49–56.

STAGE FEAR AS CREATIVITY PROBLEM

Summary

Since the stage fear is a creativity problem that every artist has to deal with, we looked for answers to some fundamental questions concerning the dynamics and content of this fear. Essentially, we specified how within various theoretical frames, established and justified through numerous studies, appears the fact that every musical performance besides depending on solving the specific music related problems, can not be separated from the way the performer observes and processes the performance setting.

The first question that we analyzed considers if every level of tension before a public performance is felt as nuisance i.e. is every level of tension an obstacle for the performance.

There is a common agreement among the authors that the quality of performance is optimal at moderate levels of anxiety (supporting, adaptive anxiety), and that extreme (low–high) levels of anxiety threaten the performance (disturbing, non–adaptive anxiety). Adaptive anxiety enables and keeps the concentration and alertness, and reduces the sense of non–adequacy and a fear of failure. Although, certain level of alertness may, but does not have to, be optimal for performance, depending on the interpretation of the performer.

The second question deals with the sources and generators of anxiety. In one word: What are we afraid of?

Basically, attacks of anxiety are provoked by the appearance in front of the audience which triggers some specific conflicts from the childhood, problem of separation–individualization before all. The audience, besides being a generator of the fear, may also help performer to overcome the fear. Besides the audience, the factors in overcoming fear might be the training and rehearsals when performers establish a strong transfer relationship with supervisors (conductor, director, pedagogue). In this relationship, from the stage of preparation to the very performance, the performer is expected to conduct a series of adaptive, intrapsychic divisions necessary for a successful performance.

The third question: How do we achieve the goal to have performers overcome and tolerate high degrees of uncertainty of their professions, and stimulate their more relaxed appearance in front of their audience?

Before all, performers should respect the fact that the stagefear is not only an unpleasant byproduct of the performing process, that should be eliminated, but also its integral part. Furthermore, certain degree of anxiety of a performance is natural and almost universal. The intensity of this type of fear is individual and varies from one performance to another. I want to emphasize that in the process of controlling and accepting the fear of a public performance the crucial role lies in preparations and rehearsals where supervisors need to support performer's "capacity to be alone".

Key phrases: stage fear, creativity problem

УЛОГА МУЗИЧКОГ СЛУХА У ПОДСТИЦАЊУ ВИЗУЕЛНО–КОЛОРИСТИЧКИХ АСОЦИЈАЦИЈА

Јелена Цветковић*
Универзитет у Нишу
Факултет уметности

Сажетак

Насупрот мишљењу да је сензорна реалност универзална категорија, и да има карактеристике општег доживљаја, појава синестезије указује на постојање неуролошког стања у коме је више телесних чула повезано, што онемогућава њихово појединачно испољавање. У овом раду биће разматран сложен однос синестетичког мишљења и музике, и указано на резултате тих међусобних односа, који даље подлеже музичкој стилизацији, како би у простору уметности заживео као чињеница, а тако и сам постао предметом који изнова посредује перцептивне реакције, отвара нове менталне просторе и постаје претпоставка процесу човековог спознајног развоја. Циљ рада јесте допринос савременој музичкој настави расветљавањем језика музике и откривање могућих образаца и идеја синестетичког мишљења заснованих на различитим активностима синестезије.

Кључне речи: синестезија, музика, мишљење, савремена настава.

Познато је да људски мозак има три основне функције: да створи чулну реалност, да интегрише информације и произведе понашање (Kolb & Whishaw, 2005). Већина људи живи са претпоставком да је сензорна реалност универзална категорија, и да има карактеристике општег доживљаја. Међутим, код неких особа сензорна искуства су помешана, и не личе на оно што већина нас доживљава. Реч је о неуролошком стању, тачније физиолошком феномену који представља способност да се надражај једног чула осети као надражај другог чула – на пример, да се при слушању одређеног тона види одређена боја (Клајн и Шипка, 2007). Стварање визуелних утисака у свести на основу слушне перцепције назива се синестезија или слух за боје (audition colorée, псих.).

Синестезија је психолошки процес у коме су различити чулни модалитети заједно повезани и постављени паралелно. Синестезија није производ случајних асоцијација, већ је то дубока, унутрашња организација психе, где постоји истовремена двострука стимулација нервног

* lesnjakjelena@gmail.com

система. Пре 1999. године није било објективних психолошких тестова за синестезију, да би године 2001. Рамачандран и Хабард (Ramachandran & Hubbard, 2001) спровели ингениозни експеримент. Наиме, како би направили разлику између истинске синестезије и псеудосинестезије, осмислили су тестове које може да реши само истински синестета. У једном од таквих тестова, испитанику се показују измешане, наизглед сличне двојке и петице, штампане црно. Само и искључиво истински синестета могао је да их разликује. Наравно, овде је реч о синестезији број–боја. Сликањем мозга данас је потврђено да код синестета, када виде боју као реакцију на говор или музику, постоји активација визуелних области (Сакс, 2010).

Бројна истраживања бавила су се проблемом класификације појаве синестезије, сврставајући је у синдром, поремећај, стање и друго. Упркос великом броју извештаја неуролога који су поставили критеријуме за дијагностиковање синестезије као поремећаја, најприближнија класификација јесте стање, јер сам појам подразумева позитиван извештај о нечему што нема штетне споредне ефекте (Amber, 2007), и углавном не омета нормално свакодневно функционисање попут менталних поремећаја. Чак већина синестета пријављује ову додатну сензацију као пријатну. У прилог овој класификацији иде и дефинисање синестезије као стања у коме особа, стимулацијом једног сензорног модалитета, доживљава искуство сензације у другом сензорном модалитету (Ramachandran & Hubbard, 2001).

Неуролог Ричард Ситовиц (Cytowic, 2002) установио је основне карактеристике синестезије. Према његовим речима синестезија је:

- аутоматска, недобровољна сензација,
- изузетно запамтљива врло упечатљива па се лако не заборавља,
- подложна утицајима и оптерећена неким осећањем,
- синестетичке слике често имају одређену и тачну локацију, а синестете обично имају осећај „места“ у којем се дешава синестезија. На пример, синестета ће увек рећи да „гледа у“ или да „иде ка“ конкретном месту у којем се дешава искуство,
- синестетичка перцепција је доследна и генеричка.

Синестезија је позната већ више од сто година. Међутим, како је није било могуће објективно мерити није ни посматрана као научни феномен. Продор у функционално мапирање мозга fMRI функционалном морфометријом, омогућио је да синестезија данас буде детаљније истражена. Мерењима је чак утврђено да се у мозгу деба старијих од три месеца аудитивном стимулацијом активира визуелни кортекс што би могло да значи да је синестезија способност коју свако природно поседује.

Разноликост извештаја у неуропсихолошким студијама нуди различите теорије о узроку синестетичких искустава. Доктор Симон Барон-Коен (Baron-Cohen, 1996), психолог, и његова истраживачка група на Универ-

зитету Кембриџ у Енглеској, открили су да једна од 2.000 особа пријављује синестетичко искуство, и да је оно шест пута чешће код жена него код мушкараца (Hubbard & Ramachandran, 2005; Harrison, 2001). Такође је занимљив податак да је један од узрока стечене синестезије губитак вида, и да је синестезија најприсутнија код аутистичних и слепих особа. Доказано је да губитак вида, нарочито у раном периоду живота, парадоксално води развоју визуелних представа, међусензорних веза и синестезији. Међутим, брзина којом синестезија може да уследи за слепилом показује да се нове анатомске везе у мозгу не стварају изнова, већ сугерише постојање феномена ослобађања, уклањања инхибиције коју у нормалним околностима намеће пуно функционисање визуелног система. Синестете наине изјављују да виде боје подједнако реалистично као и праве, а скенирањем мозга синестета доказано је да овај феномен изазива активацију једног дела мозга за који се зна да је одговоран за перцепцију реалних боја. Према неким теоријама, боје изазване синестезијом имају карактеристике опонентних боја (црвена и зелена, плава и жута итд).

Синестезија се може јавити као одговор на дроге, сензорну депривацију или оштећење мозга, а истраживања су углавном фокусирана на наследне генетске варијанте. Истраживања указују на то да је синестезија хетероген и полигенетски феномен, па ипак остаје нејасно да ли је синестезија селективна предност или је само нуспродукт неког другог поремећаја. Управо напредак у осветљавању генетске основе синестезије нам може помоћи да разумемо зашто је синестезија конзервирана у популацији.

Психологија је одувек била у непосредном контакту са уметношћу из разлога што је уметничко стваралаштво само по себи психолошка чињеница. Потребе које уметност задовољава и проблеми које решава нису само психолошке природе, али су увек и психолошке. Без обзира на то која човекова способност бива активирана или који је то мотив у основи активности човека, и та способност и тај мотив, увек су предмет психологије. Када се говори о синестезији као претпоставци процеса дечјег спознајног развоја и музичког стваралаштва у оквирима савремене педагошке праксе, треба указати на чињеницу да идеја синестетичког мишљења може бити заснована на различитим активностима синестезије. Ројко (Ројко, 2012) наводи пример деветогодишње девојчице која сама импровизује на тему Дебисијеве композиције *Појноула катедрала*. Њену импровизацију слушала је петнаестогодишња ученица и на основу аудитивног утиска воденим бојама насликала слику која носи битне особине импресионистичког сликања, иако никада није чула за импресионизам нити је била подучавана о њему. Штавише, успела је спонтано сама да наслика мотив *Појноуле катедрале* што говори о веома развијеној синестетичкој и архетипској осетљивости код детета. Дечје стваралаштво често се објашњава синестезијом, синкретизмом, синтетичношћу или еидетизмом. Али када се говори конкретно о синестезији, ствари нису толико евидентне и чини се исхитрено тврдити да је то ознака дечјег до-

живљавања музике. Докази, који се у корист синестетичког доживљавања музике понекад наводе у литератури, стоје насупрот мишљењу да су сви напори да ученици цртају или сликају музичке доживљаје безуспешни јер воде површним илустрацијама. Такође, постоје тврдње да је потпуно бескорисно детету свирати неку композицију и захтевати од њега да ликовно изрази аудитивни утисак, а евентуална стања синестезије не треба сматрати синестетичким стваралаштвом јер је очигледно реч о примитивном, недиференцираном, глобалном реаговању, карактеристичном за дечји и примитивни менталитет (Ројко, 2012).

Може се закључити да синестезија представља сложен и високорационалан облик имагинације. Психолошке теорије у објашњавању синестетичких појава полазе од неких општих диспозиција, које су најизраженије у ранијем добу индивидуалног развоја, док се код одраслих задржавају само изузетно, када и добијају доследнији и индивидуалнији облик. Чак постоје докази да је хиперконекција чула присутна у најранијем детињству, а постоји и тврдња да смо сви ми синестете и са обојеним чувењем, док не изгубимо везе између ове две области, што се дешава отприлике око трећег месеца живота (Baron-Cohen & Harrison, 1997). Према овој теорији, у нормалном развоју, са сазревањем кортекса, синестетска збрка уступа место сегрегацији чула, што омогућава јасније унакрсно спаривање опажаја, неопходног за нормалну перцепцију стварности.

Синестезија је перцептивно искуство у којем стимулуси, презентовани кроз један модалитет, спонтано евоцирају сензације у другом модалитету. Иманентно стање се јавља захваљујући повећаној комуникацији између сензорних региона, принудно, аутоматски, и показује стабилност током времена.

Литература

- Amber, Jensen. 2007. Synesthesia. *Lethbridge Undergraduate Research Journal*, Vol. 2 No. 1.
- Арнхајм, Рудолф. 2003. Нови есеји о психологији уметности. Београд: Универзитет уметности
- Baron-Cohen Simon. 1996. Is There a Normal Phase of Synaesthesia in Development? *Departments of Experimental Psychology & Psychiatry University of Cambridge Downing Street, Cambridge CB2 3EB UK*
- Baron-Cohen, Simon & John, E. Harrison. 1997. *Synaesthesia: Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell.
- У: Сакс, Оливер. 2010. Музикофилија, приче о музици и мозгу, Београд: Клио. стр. 171.
- Клајн, Иван и Милан Шипка. 2007. Велики речник страних речи и израза. Нови Сад: Прометеј, 1136.
- Kolb, Bryan & Ian, Whishaw. 2005. *An introduction to brain and behavior*. New York: Worth Publishers
- Ramachandran, Vilayanur, S., & Edward. M. Hubbard. 2001. Psychophysical investigations into the neural basis of synaesthesia. *Proceedings of the Royal Society of London, B*, Vol. 268, pp 979–983.

- Сакс, Оливер. 2010. Музикофилија, приче о музици и мозгу. Београд: Клио.
- Harrison, John, E. 2001. *Synaesthesia – the strangest thing*. Oxford University Press.
- Hubbard, Edward, M. & Vilayanur, S. Ramachandran. 2005. Neurocognitive Mechanisms of Synesthesia. *Neuron*, 48, 509–520.
- Cytowic, Richard, E. 2002. Touching tastes, seeing smells-and shaking up brain science. *Cerebrum*, 4(3): 7–26.

THE ROLE OF MUSICAL EAR IN STIMULATING VISUAL AND COLORFUL ASSOCIATIONS

Abstract

Contrary to the opinion that the sensory reality is a universal category, and that it has the characteristics of general perception, the phenomenon of synesthesia indicates the existence of a neurological condition where more physical senses are connected, which prevents their individual expression. This paper discusses the complex relationship between synesthetic thinking and music, and it will be appointed to the results of those relationships that are further subjected to music stylization, thus reviving as a fact in the space of art, and becoming the object that mediates perceptual reaction, opens new mental spaces and becomes a prerequisite process of human cognitive development. The aim of this paper is to contribute to contemporary music teaching by clarifying the language of music and to detect possible patterns and synesthetic ideas based on different activities of synesthesia.

Keywords: synesthesia, music, thinking, contemporary teaching

ПРОЈЕКЦИЈА ПАЖЊЕ ТОКОМ ПРОЦЕСА СЛУШАЊА МУЗИКЕ КОД МУЗИЧАРА И НЕМУЗИЧАРА

НАУЧНА СТУДИЈА ДЕБРЕ Л. КЕМПБЕЛ

Невена Вујошевић*

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко–уметнички факултет

Сажетак

Рад представља нарочити метод Дебре Кемпбел (Debra Campbell), професорке са универзитета у Пенсилванији, која заступа став да је за „прецизније“ мерење слушаоачеве пажње приликом процеса аналитичког слушања музике потребан медијум који је ближи самој музици него што су то речи. Користећи посебан метод–технику „сликање прстом“ (finger painting) који укључује и сам гест – покрет, испитаници ће боље моћи да изразе оно што у датом тренуку буду чули. Овакав истраживачки метод, наглашава Кемпбелова, веома је комплексан јер истовремено повезује испитаниково визуелно, аудитивно и телесно–кинетичко ангажовање у моменту док слуша музику.

Резултати студије показују да су разлике у нивоу музичке перцепције код музичара и не-музичара свакако присутне, али, исто тако, указују на чињеницу да је степен њихове пажње неупоредиво комплексније праћен посредством њиховог телесног реаговања на музику (дакле, покретом), него посредством чисто вербалне дескрипције испитаника.

Кључне речи: Дебра Кемпбел, слушање музике, пажња, покрет, finger painting.

Област слушања музике, као део основношколског наставног плана и програма, представља фундаменталну активност у процесу наставе музичког образовања, али и образовања уопште. То је способност која се учи и развија кроз све облике рада на настави Музичке културе, а одређује као „сложена психичка активност (...) у чијој се основи налази рецептивна способност (опажање, анализа, процена), али и афективни одговори у виду естетског вредновања, преференције и музичког укуса“ (Ђорђевић, 2009:41). Феномен слушања музике испитује се, дакле, са становишта реаговања самог слушаоца у моменту док је слуша (прате се његове физиолошке и емоционалне реакције), али и са становишта когнитивистичког приступа који се, превасходно, односи на сам процес слушања музике (опажање, слушно груписање елемената музичког тока, ниво слушаоачеве пажње, памћење, као и могућност аудитивног презентовања музике) (Ђорђевић, 2009).

* nevenavujosevic@gmail.com

С обзиром на то да, генерално, музичко образовање има за циљ да оспособи појединца у процесу активног учешћа у настави, учествује у перманентном развоју његових интелектуалних и когнитивних способности (Sloboda, 2005), омогући адекватан емотивни ниво његовог психолошког развоја (Sloboda & Juslin, 2001), те поспеши утемељење вредносних начела и естетских норми свакога од њих (Ђорђевић, 2008), питање нивоа (интензитета) слушаоачеве пажње, у моментима док он слуша музику, постајало је све фреквентније. Многи истраживачи широм света, поред тога што заступају став да је за успешније усвајање знања неопходна примена тзв. трансфера знања (Mirčković–Radoš, 1996), своја истраживања на тему процесуирања музике и утврђивања степена испитаникове пажње у моменту док је слуша, формирају у складу са најразличитијим теоријама. Проблематици приступају са позиција неуролошког разматрања (Gruhn, 1995–96), затим је повезују са Пијажеовом теоријом интелектуалног развоја примењеном на музику (Zimmerman, 1982), али и са развојним стадијумом испитаника – испитују повезаност његовог старосног узраста са могућношћу хијерархијске перцепције структуре музичког дела (Serafine, 1998).

Ипак, у конкретним ситуацијама испитивања осетљивости испитаника на музику коју тренутно слуша или ју је непосредно пре чуо, често се прибегава техници вербалне (усмене) процене успешности коју даје испитаник сам или у виду својеврсног упитника на који он, опет субјективно, даје своју процену успешности обављеног задатка. Поједини истраживачи (Geringer–Madsen, 1995–96), свесни „ризика“ процене испитаника непосредно по завршетку музичког дела, заступају став да је за добијање прецизнијих резултата неопходно вршити евалуацију истовремено са процесом трајања конкретне композиције. Ипак, чини се да мањкавост оваквог становишта почива на томе да испитаник, док пажљиво прати развој музичког тока, истовремено мора, са друге стране, да „напусти“ саму музику да би је, заправо, што верније (речима) описао. Управо уочавајући извесну „опасност“ код примењивања поменуте методологије, Дебра Кемпбел (Debra Campbell, 2004), професор на универзитету у Пенсилванији, презентује своје становиште о валиднијој процени пажње испитаника у моментима док слуша музику.

Ова ауторка заступа став да је за „прецизније“ мерење слушаоачеве пажње приликом процеса аналитичког слушања музике потребан медијум који је ближи самој музици него што су то речи. Користећи посебан метод–технику „сликање прстом“ (finger painting) који, заправо, у форму изражавања и реаговања на музику укључује и сам гест – покрет, испитаници ће боље моћи да изразе оно што у том тренуку буду чули. Техником „сликања прстом“ (која, поред померања самих прстију, укључује и покрете шаке, односно, целе руке) они ће, упоредо са трајањем музичког дела, врло једноставно моћи да осете и истакну све елементе музичког израза конкретне композиције – тип мелодијске линије, њен ритам, артикулацију, агогику, динамику, хармонску прогресију и каденце, а онда и музичку форму дела. Њихови покрети биће сачувани у

видео-запису. По завршеном задатку, испитаници ће, на основу снимка покрета својих руку (дакле, још један вид уметничке форме), покушати да објасне степен менталног ангажовања за време трајања конкретне композиције, односно, све оно што су, у том тренутку, опазили. Овакав истраживачки метод веома је комплексан јер истовремено повезује испитаниково визуелно, аудитивно и телесно–кинестетичко ангажовање у моменту док слуша музику.

1. ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА

Циљеви истраживања овакве студије концентрисани су, дакле, око питања која се односе, најпре, на то на шта музичари и немусичари, генерално, обраћају своју пажњу током процеса слушања музике. Затим, које музичке елементе музичари и немусичари, током поменутог процеса, прво учевају, односно, перципирају као примарне. Да ли њихова моћ перцепције варира у зависности од њиховог искуства које имају према музици, као и то постоји ли разлика између „сликане“ (finger paint) и вербалне дескрипције пажње. И, уколико постоји, како се она манифестује код једне, а како код друге испитиване групе.

2. МЕТОД ИСТРАЖИВАЊА

У истраживању су учествовала свега четири испитаника, приближно уједначених година старости (20–24), од којих су два била музичари, а два немусичари. Просторија у којој је испитивање обављено састојала се од цеде плејера и рекордера (којим су, касније, снимани одговори испитаника), посебно израђеног евалуационог стола са стакленом радном површином (glass reflective evaluation desk), испод које је била уграђена камера, и једне столице која је била постављена уз сто. Камера је била подешена тако да је могла да снима само покрете руку испитаника (шаке и рамена), али не и њихова лица (што је било важно због неоткривања идентитета испитаника).

Испитивање је спровођено на два композицијама (Свадбени дан на Тролдахугену, из Осме књиге Лирских комада Едварга Грига, и Самба из Дивертимента за оркестар, Леонарда Бернштајна) које су биле саставни део збирке Silver Burdett Making Music (2002), а одређене као примери за препознавање различитих музичких елеманата (превасходно динамике и темпа). По завршетку композиције, испитаници су били замођени да вербално изложе све оно што су у музици чули (применом поменутих технике), да би, потом, кроз форму краћег интервјуа са два испитивача, то исто учинили само уз помоћ пројектованог снимка својих покрета руку (овде се очекивало да вербална интерпретација сваког учесника испитивања буде потпунија, односно, са више примећених детаља).

Испитивачи су процењивали видео-снимке сваког испитаника понаособ, како би могли у писаној форми да изложе своја запажања о степену музичке пажње сваког од њих, фокусирајући се на конкретне сегменте музичког тока. Вербална дескрипција испитаника потом је упоређивана са дескрипцијама које су начинили испитивачи.

3. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Дебра Кемпбел наводи да је први испитаник из групе немужичара (Kristin) био врло суздржан у описивању својих покрета руком, но, ипак, истиче да је био у стању да уочи промену у темпу композиције, њен уједначен пулс (марш и ритмички обрасци самбе), али и делове који су се унутар ње понављали (обриси музичке форме дела). Ауторка наглашава да је у неким моментима, када је било речи о самом пулсу композиције, испитаник, заправо, мислио на ритмичке промене или на понављање одређених ритмичких образаца. Такође, испитаник би се, каткад, користио и гестовима својих руку или немужичким изразима (bunny hopping), како би себи олакшао вербализовање онога што је у композицији чуо. Без обзира на идентификовани пулс композиције, ритмичке обрасце, промену у темпу и поједине делове музичког тока који су се понављали, закључак оба испитивача био је да је музичка пажња овог испитаника на понешто нижем нивоу, поготово зато што се, како су на снимку имали прилике да виде, његови покрети рукама практично и не уочавају.

Други испитаник из исте групе (Ruth), према речима Дебре Кемпбел, показао је већи степен пажње у процесу аналитичког слушања музике, користећи више музичка средства, као што је тапшање, те илуструјући поједине сегменте музичког тока терминима „константно кретање“ (constantly moving), „као одмориште“ (like to relax), „балетски покрети“ (ballet moves), „као представа или филм“ (like a play or movie), „као војска“ (like an army). Посредством само вербалне дескрипције, како истичу испитивачи, било је отежано схватити које је музичке елементе овај испитаник, заправо, приметио. Оно што је веома битно, међутим, јесте да су оба испитивача код овог испитаника приметили „одговарајуће“ покрете руком приликом описивања уочених елемената музичког израза – артикулације, динамике, звучне боје, текстуре дела, као и његове музичке форме, те закључила да је испитаникова моћ перцепције свакако комплекснија, афективнија и интуитивнија од перцепције његовог претходника.

Друга два испитаника била су из групе музичара. Оба су показала висок ниво пажње присутне током процеса аналитичког слушања музике. Први испитаник (Ann) успешно је умео да разазна артикулацију конкретне композиције (стакато), затим, оно што дефинитивно није било (а можда није ни могло бити) примећено код оба испитаника немужичара, јесте да су овде идентификовани својеврсни диригентски гестови у моментима каденци-

рања музичког тока, као и евидентна свест о повезаности музичких фраза дела. Затим, потпуно јасна, те покретима руку добро приказана, мелодија конкретних композиција (тип мелодије, смер њеног кретања, регистар), артикулација (легато, стакато), темпо, музичка форма (понављање сегмента А), текстура, динамика, па чак, повремено, и хармонски елементи са нагласком на каденцирајућим процесима и секвенцама. Испитивачи су овакву врсту музичке перцепције окарактерисали као веома комплексну, те изузетно интуитивну.

Други испитаник из групе музичара (Mary), како наводи Дебра Кемпбел, био је вербално најспособнији у моментима када је објашњавао елементе музичког израза дела – мелодију (поврх свега очекиваног, и њен карактер), динамику, артикулацију, музичку форму, хармонске каденце и секвенце, али и сам стил музичког дела. Интересантно је то да је, иако је углавном користио музичке термине да би објаснио оно што је у музици чуо, овај испитаник неретко употребљавао и неодређене, бесмислене слоге како би боље и верније приказао оно што осећа. Поред овога, испитивачи су, у својим белешкама, приметили и извесне покрете овог испитаника који би указивали на идентификацију глisanда, трилера, различитог степена дисонантности акорада и, генерално, на висок степен његовог афективног реаговања на конкретну музику.

4. ЗАКЉУЧЦИ ИСТРАЖИВАЊА

Анализирајући ниво аудитивне перцепције сваког учесника истраживања приликом процеса аналитичког слушања музике, заједно са његовом способношћу да је изрази покретима својих руку (примењујући технику „сликања прстом“), долази се до релевантних закључака који, пре свега, потврђују тезу да је ниво перцептивне способности сваког испитаника различит (Lerdahl & Jackendorff, 1983). Оно што се генерално може закључити, јесте да док немузичари имају успеха у процесуирању музике на нивоу детектовања углавном темпа и промена у ритмичкој окосници дела, музичари, што је, између осталог, и очекивано, имају више успеха у опажању сложенијих музичких категорија, као што су музичка форма дела и његова хармонска структура (каденце, секвенце).

Са друге стране, чињеница је да су покрети руком неупоредиво детаљније приказали испитаникову аудитивну перцепцију, него што је то постигнуто путем вербалне комуникације. Нарочито немузичари нису имали много успеха у вербализовању својих аудитивних опажаја те су, као помоћ у презентацији, углавном користили ванмузичке елементе („балет“, „клизање“, „зечји скок“). Не много различито од овога, музичари су често прибегавали немузичким терминима да би описали оно што су чули. Превасходно су то били неодређени, неутрални слогови. Ипак, према речима Дебре Кемпбел, чини се да су више успеха у вербализовању сопствених

аудитивних опажаја и елемената музичке структуре дела имали музичари. Њихова изразита способност афективног реаговања на музику и висок ниво музичке перцепције, сагледан је у чињеници да су ови испитаници, поред већ поменуте способности идентификовања и вербално-телесног описивања каденцирајућих процеса и хармонских секвенци дела, као и његове музичке форме – успевали да покажу и способност учачавања интеракције међу конкретним сегментима музичког тока, користећи, у појединим моментима, обе своје руке.

Резултати истраживања овакве студије, према речима Дебре Кемпел, критички су сагледавани у односу на релевантне научне изворе који се баве сличном тематиком. Наиме, чињеница је да су присутне разлике у начину на који су музичари и немусичари били у стању да идентификују елементе музичког израза конкретног дела које су слушали (Geringer & Madsen, 1995–96). И једни и други, генерално, успели су да примете мноштво елемената музичког тока, међутим, док су немусичари препознавање сводили на ниво „површинског“, музичари су му давали „дубљи“ смисао. Када је реч о старосној граници испитаника и теорији да степен препознавања елемената музичког тока зависи од броја њихових година (Serafine, 1988), резултати ове студије то негирају. Сви испитаници били су приближно истих година старости (20–24), а, опет, са различитим нивоом музичке перцепције, односно, различитим степеном ангажовања њихове пажње. Због свега овога, ауторка истиче да, и код једних и код других, суштинска разлика у перцепцији лежи, заправо, у нивоу музичког образовања појединца, јер: док су немусичари идентификовање елемената музичког тока поистовећивали са пуким препознавањем, „издвајањем“ из музичког контекста (дакле, на површинском нивоу), музичари су овај задатак поставили на ниво дубинског разумевања и организације музичке структуре дела (што су потврдили својим афективним реаговањем). Другим речима, разлика у пројекцији пажње код обе групе испитаника више је питање ранга, него пуне успешности у детектовању појединачних музичких елемената.

Истраживачка студија Дебре Кемпел недвосмислено потврђује позитивно дејство примене технике „сликање прстом“ (finger painting) током процеса активног слушања музике и фокусирања ученичке пажње, уопште. Овакав вид својеврсне „визуелизације“ музичког садржаја (Петровић и др, 2009) драгоцен је, нарочито у ситуацијама у којима ученик, како се то у овом истраживању могло видети, није у стању да вербално артикулише оно што је у музици чуо. Исто тако, примена ове технике свакако ће омогућити предметном наставнику да потпуније сагледа перцептивну моћ свог ученика, чак и онда када он није у стању – због непознавања музичке терминологије или недовољне увежбаности – да слушни надражај преточи у одговарајуће речи. Ауторка истиче да је са применом ове технике веома добро почети још у најнижем дечјем узрасту, како би се што пре омогућила повезаност два комуникациона медијума – речи и звука.

Литература

Geringer, John M. & Madsen, Clifford K. 1995–96. Focus to Attention to Elements: Listening patterns of musicians and nonmusicians: *Bulletin of the Council for Researching Music Education*, Winter, 80–87.

Gruhn, Wilfried. 1995–96. Maps and paths in music learning – Building up mental representations: a connectionist approach: *Bulletin of the Council for Researching Music Education*, Winter, 88–98.

Dorđević, Bogdan. 2009. Odnos učenika razredne nastave prema muzičkoj umetnosti: *Norma* (14, 1), Sombor, 39–50.

Zimmerman, Marilyn P. 1982. Developmental process in music learning. In R. Colwell (ed.), *Symposium in Music Education: A Festschrift for Charles Leonhard*. Urbana: University of Illinois Press.

Lerdahl, Fred & Jackendorff, Ray. 1983. *A generative theory of tonal music*. Cambridge, MA: MIT Press. Dostupno na:

<http://books.google.rs/books?id=6HGIEW33lucC&printsec=frontcover&hl=sr#v=onepage&q&f=false> [13.7.2013].

Mirković–Radoš, Ksenija. 1996. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Петровић, Милена, Миланковић, Вера, Ачић, Гордана и Суботић, Нина. 2009. Од вође-ног слушања музике до разумевања елемената музичке структуре у: Гордана Каран (уред.), *Зборник XI педагошког форума*, Београд: Факултет музичке уметности, 164–173.

Serafine, Mary L. 1988. *Music as cognition: The development of thought in sound*. New York: Columbia University Press.

Sloboda, John A. & Juslin, Patrik N. 2001. *Music and Emotion: theory and research*. UK: Oxford University Press.

Sloboda, John. 2005. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. USA: Oxford University Press.

Campbell, Debra L. 2004. Attention focus of college music and non–music majors during music listening: *Proceedings of the 8th International Conference on Music Perception & Cognition, ICMPC8*, Evenston, IL. Dostupno na:

<http://www.icmpc8.umn.edu/proceedings/ICMPC8/PDF/AUTHOR/MP040083.PDF> [2.6.2013].

THE PROJECTION OF ATTENTION DURING THE PROCESS OF LISTENING TO MUSIC WITH MUSICIANS AND NONMUSICIANS DEBRA L. CAMPBELL'S SCIENTIFIC STUDY

Summary

Dealing with the studies of many researchers who use different methodologies in their projects while researching on the level of listener's attention and his/her *sensitivity* to music in general – often based on the examinees' verbal description – Debra Campbell, the professor at the University of Pennsylvania, supports the attitude that for a more precise surveying of a listener's attention during the process of analytical listening to music, a medium is needed which is closer to the music itself than the words. Using a special method–technique *finger painting*, which, in fact, in the form of expression and reaction to music, includes the gesture itself – a *movement*, the examined people will be able to express better what they have heard at that moment. By the *finger paint* technique (which, besides moving the fingers, includes the hand movements, more exactly, the whole arm),

they will be able to sense and emphasize the type of a melodic line of a composition, its rhythm, articulation, dynamics, harmonic progression and cadences and then the musical form of a work. Their movements will be video recorded. After the finished task, the examined ones will, on the basis of the recordings of their arm movements, try to explain the level of mental commitment while the composition was going on as well as all what they have noticed at that exact moment. Such a research method is very complex because it connects, at the same time, the audio, visual and body–kinesthetic commitment of the examinees at the moment while listening to music.

The results of the study show that the differences in the level of music perception with musicians and non-musicians, are certainly present, but they also point to the fact that the level of their attention is, generally, more simple and better perceived by the means of their body reaction to music (that is, by movement), than by the means of the verbal description of the examinees.

Key words: Debra Campbell, listening to music, attention, movement, *finger painting*.

МАГИЈСКА СВЕМОЋ И ИНСТАНТ ПРОДУКЦИЈА: УТИЦАЈ САВЕЗА ЊУ ЕЈЦ (New Age) ДУХОВНОСТИ И ИНФОРМАЦИОНИХ ТЕХНОЛОГИЈА НА КОНЦЕПТ СТВАРАЛАШТВА

Татјана Миливојевић*

Драгана Јовановић

Мегатренд универзитет

Факултет за културу и медије, Београд

Сажетак

Чланак проблематизује нову концептуализацију стваралаштва, насталу спојем Њу ејц спиритуалности и информационих технологија, превасходно са становишта психологије стваралаштва. Указује се на разлику између појма стваралаштва и његових битних одредница, и сродних али неистоветних појмова, нпр. појма продукције. Њу ејц покрет промовише идеје бесконачног потенцијала у сваком човеку и стварања властите реалности различитим методама или техникама. Укидањем ограничења телесности, времена и простора нове информационе технологије пружају инфраструктуру Њу ејц идејама. Проблематизација техницизма као базе модерног стваралаштва садржи, међу осталим, питање да ли неограничена дигитална репродуктивност води нове ствараоце ка рециклажи и рекомбиновању елемената враћајући нас Платоновој теорији о копирању копија.

Кључне речи: Њу ејц духовност, информационе технологије, магијска свемоћ, стваралаштво, продукција.

1. ЊУ ЕЈЦ ПОКРЕТ

У Србију је продро талас популарних књига, сајтова и радионица Њу ејц покрета, који промовише идеје бесконачног потенцијала у сваком човеку, стварања властите реалности методама позитивног мишљења, визуализације, ченелинга и тд. Њу ејц практичари одбацују дефиницију човека као онтолошки ограниченог, зависног и рањивог створења. Проповедају искуство божанства као „животне силе“, „океана јединства“, „бесконачног духа“, „јединствене суштине“, „универзалног принципа“, „примордијалног тока“, који се налази у сваком од нас и који треба само да научимо да користимо. Иако је Њу ејц покрет прожет позивањима на духовност, езотеричност и магијску мистику, друштвени теоретичари су учили његову повезаност са неолибералним капитализмом, техницизмом и позитивизмом. Његови представници настоје да дају научни легитимитет духовности позивајући се на квантну физику, неуронауку и кибернетику, тј. да интегришу духовност у научно-технолошку парадигму. Укидањем ограничења

* tmilivojevic@megatrend.edu.rs

телесноти, времена и простора, нове информационе технологије пружају инфраструктуру Њу ејд идејама. Осећање магијске свемоћи, која се реализује у феномену дигиталне свеприсутности и тренутачности, спречава суочење са онтолошком истином, потискује антрополошке и психолошке одреднице које су хиљадама година везиване за стваралаштво.

Термин Ново доба су популаризовали масовни медији у САД током 1980-их, да би описали алтернативну поткултуру заинтересовану за медитацију, реинкарнацију, здраву храну, шаманизам, духовност, кристале, мистична искуства, природну средину, псеудонауку, нерешене мистерије (Атлантида, НЛО, кругови у житу) и слично. Ново доба означава скуп друштвених струјања на западу у другој половини XX века, али која су се интензивирала у последње три деценије XX века, које карактерише индивидуалистички и еклектични приступ духовности. Социолози га дефинишу као синкретистичко „крпљење“ или пачворк разних веровања и обичаја, хетероклитни покрет независних аутора које под једну категорију сврстава заједничка вокација да се појединци мењају духовним буђењем и да се, последично, тим путем може преобразити човечанство. Они не верују у политичке идеологије и велике друштвене покрете. Многе идеје тог покрета имају корене у старијим духовним и верским традицијама запада и Далеког истока, а помешане су са модерним идејама наука, нарочито психологије, екологије и квантне физике. То је модерно оживљавање старих паганских религија и традиција и мешавина: источњачког мистицизма, теозофије, мистичних струја у хришћанству и другим монотеистичким религијама (Кабале у јудаизму, суфизма у исламу), модерне филозофије и психологије, науке, научне фантастике и контра-културе педесетих и шездесетих година прошлог века. Њу ејд је комбинација неких научних чињеница, разних духовности и многих сујеверја – за свакога има по нешто. Због свега овога то га чини веома популарним.

Манифестом Њу ејд покрета сматра се књига *The Aquarian Conspiracy* (1980), Мерилин Фергусон (Marylin Ferguson) која је постала светски бестселер. Ауторка дефинише покрет као појаву нове културне парадигме, најаву нове ере у којој ће човечанство успети да реализује значајан део свог психолошког и духовног потенцијала.

Њу ејд се не може назвати некаквом новом религијом, јер је у ствари реч о једном широком покрету, о једној нарочитој филозофији, која инспирацију налази у елементима свих религија, традиција и друштава. Упркос великој популарности, веома је тешко дефинисати Њу ејд, пошто он у себи обухвата многа веровања, ритуале, религијске елементе, култове, секте. Ипак, Њу ејд има и нека карактеристична тврђења (учења) која се могу сажети у следећа веровања: целокупно човечанство, целокупан живот и све у свему је духовно повезано и прожето истом енергијом; заговара холистички приступ човеку као јединству ума, тела и духа (mind-body-spirit); људски ум има много више потенцијала него што тренутно користи, заправо тај потенцијал је бесконачан; смрт није крај: живот постоји у различитим облицима и прелази из једног

у други; интуиција је много важнија од рација; она дохвата огромну област која надилази научне методе; западна наука је једнострана и искључива, али и идеологизована и империјалистичка (служи великим корпорацијама, као што су фармацеутска, индустрија оружја итд.). Она пориче феномене попут парапсихологије, медитације и холистичког приступа здрављу; све религије, источне и западне, имају мистичну суштину; медитација, јога, таи чи и друге источњачке праксе су вредне и корисне; наука и духовност нису противречне, када су исправно схваћене; Њу ејд заговара повратак духовности, против је рационалистичких и техницистичких девијација. (Ferreux, 2001).

Постоји више тумачења Њу ејд покрета. Према једном, Њу ејд се сматра реакцијом на „рашчињавање света“, на кризу великих идеолошких система и умањену привлачност великих светских религија, боље речено религиозних институција које не одговарају новим потребама, изазовима и сензибилитету. Тај повратак духовности код неких се манифестује продубљивањем религиозног осећања, а код других трагањем за унутрашњим соспством, независно од било које историјске религије. Ватикан је објавио документ у којем критички анализира и истовремено упозорава на опасности Њу ејд покрета, али на једном месту признаје да: „религиозност Новог доба одговара, на неки начин, легитимним духовним потребама људске природе“, додајући „да је јасно да се супротставља хришћанском откровењу и да се ради о обнови неких старих античких традиција, конкретно античког гностицизма.“¹

Вратимо се на израз „рашчињавање света.“ Мислилац који је сковао тај израз је велики социолог Макс Вебер. У књизи *Духовни рад као њозив*, он каже да судбину наше епохе одликује рационализација, интелектуализација и нарочито рашчињавање света. (Вебер, 1998:98). У игри не постоје мистериозне, неизрачунљиве силе, већ свако, у принципу, уз помоћ прорачуна може овладати било чиме. То значи да је свет рашчаран. Више није потребно посезати за магијским средствима да би се зауздали или умолили духови, као што је то радио дивљак за кога су те мистериозне силе постојале. Тај се посао обавља техничким средствима и прорачунима. То је, коначно, значење интелектуализације.

Као и свака реакција на крајности у једном правцу, и нови покрети које смо представили пате од неумерености. Одговор на хиперрационализам или редуковану рационалност срља у крајности одбацивања разума, рационалности, логике, технологије и других одлика савремене цивилизације.

Међутим, да ли нове технологије дематеријализације и виртуализације ипак представљају еволуциони квантни скок, односно да ли демантују вишемиленијумске антрополошке и психолошке одреднице постојања и стваралаштва као мукотрпног, храброг, ризичног и истрајног освајања и пробоја у нове духовне и материјалне просторе?

¹ Poupard, P., Fitzgerald, M.L.2003. Pontifical Council for Culture, Pontifical Council for Interreligious Dialogue, Presentations od Holy See's Document on „New Age“, доступно на http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/interelg/documents/rc_pc_interelg_doc_20030203_press-conf-new-age_en.html

2. ДЕМАТЕРИЈАЛИЗАЦИЈА И ВИРТУАЛИЗАЦИЈА СТВАРНОСТИ

Наизглед неограничене могућности виртуелног у подражавању, односно у креирању реалности, у њеном преиначењу и побољшању према нашој жељи и вољи утичу и на наше схватање и тумачење реалности (Миливојевић и сар. 2012). Оне врше инверзију односа реално/виртуелно, не примећујући да ту инверзију може вршити само реално биће! Следећи ту инвертовану логику лако долазимо до крајње берклијевске констатације по којој је свет моја представа (Беркли). Према загриженим сајбер теоретичарима, или сајбер верницима “у сајбер простору умови су повезани са умовима, у савршеном сагласју без ограничења и нужности физичког тела” (Heim, 1993:34). Дискурс о бестелесности представља тело као препреку на путу посттелесног информационог и нематеријалног субјективитета (Kirby, 1997), бестелесних компјутерских оператера који творе „масовну консензуалну халуцинацију“ (Gibson, 1984:51). На хијерархијској лествици тело постоји као нижеразредни механизам, „месо“ које се разликује од онтолошки супериорног и потенцијално аутономног ума. То имплицира да тело није неопходно. У мање радикалној верзији, тело је неопходно, али не и есенцијално. Тела су пуки физиолошки механизми који подржавају живот, а не и епистемички услови. Другим речима, неопходна су, као некакав примитиван еволуциони реликт, за пуко биолошко постојање, али не и фундаментална за искуство и продукцију знања (Миливојевић и сар, 2013: 224).

Данас нас модерни свет суочава са не-местима виртуелне стварности у којој слике замењују тела. Међутим, физичком не-месту одговара и правно и морално не-место. (Coulmas. 2012)² Снабдевени рукавицом, шлемом и комбинезоном, можемо да осетимо те симулакруме. На начин који нас ни на шта не обавезује, који нас не потреса! Нисмо ангажовани, инволвирани у виртуелни свет, не позива нас на одговоре и одговорност. Из виртуелног света, као савршено хомогенизоване, „испеглане“ стварности, уклоњени су „отпор материје“ или „сукоб са реалношћу“ (са спољним и унутрашњим ограничењима). У виртуелном свету се ни са чим не суочавамо, не сударамо реално; ништа нас не рањава: нема коначности, краја, бола, анксиозности, кривице, кајања, стида, граничних ситуација; нема односа, рада на материји, на себи, са другим, нема унутарпсихичких сукоба, катарзе, преображаја, сублимације. Нема густине, непрозирности, отпорности стварности која подстиче на истраживање, борбу, и (само)превазилажење (Миливојевић и сар. 2013: 230).

3. ЗАВОДЉИВА ЛАКОЋА ПОСТОЈАЊА И СТВАРАЊА

Да ли нас технологија ослобађа несавршене, ограничене, болне, непредвидљиве, необуздане природности и телесности уводећи нас у Њу

² Coulmas, C. *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*, доступно на <http://www.corinna-coulmas.eu/metaphores-des-cinq-sens-dans-l-imaginaire-occidental.html>

ејд етеричну спиритуалност? Наводимо, у највећем делу, кратак чланак „Спиритуалне технологије“³ „гуруа“ са наших простора, Живорада Михајловића Славинског, који сажето илуструје суштину савеза Њу ејд спиритуалности и технологије:

„Ми смо на прагу чудесног Новог Века, века спиритуалне трансформације, века драматичних промена. Те су промене видљиве на личном, групном као и на планетарном нивоу. Сведоци смо крајње брзог развоја информатике, медицине, културних промена, уметности, алтернативних наука и-да Спиритуалне технологије. Ми нисмо изоловани појединци, нити је Земља изолована планета. Невидљивим нитима смо повезани са другим бићима, другим световима као и универзумима. Неки од нас су свесни тих веза. Промене у појединцу су део промене целине; промене у целини осликавају се у свакоме од нас. У колективној свести човечанства сведоци смо гигантског квантног скока. Његова главна карактеристика је раздвајање спиритуалног развоја од продуженог напора и патње. Сада је могуће доживети врхунско мистично искуство и дубоке промене у личности брзим и сигурним путем и на контролисан и предвидљив начин.

Постоје многе савремене стазе еволуције. Системи Спиритуалне технологије Ж. М. Славинског, из Београда, Југославија, су међу најбржим и најсигурнијим. Они су прилагођени савременом човеку. Они су безбедни. И они су јефтине, брзи и врло, врло ефикасни Могуће је постићи неко врхунско, мистично, космичко искуство и истинско Просветљење у групном процесовању које траје краће од једног дана. Човек је у стању да овлада системима Спиритуалне Технологије у току једног или два дана и да их после увек користи током целог живота. Са Спиритуалном Технологијом Нове Ере више нећете тражити Истину и реализације ван себе, где сте их неуспешно тражили током многих живота. Вратнице ка тим новим, чудесним димензијама и новим универзумима су широм отворене. Ако вам ваш унутрашњи глас каже да сте спремни, крочите унутра.“

Дакле, живљење као и стварање, могу, погодном техником, (а бит и смисао технике су увећање брзине и лакоће извршења) бити лишени опасности, збрке, ризика, грешака, пораза, кривице и искупљења, мукотрпног савлађивања тешкоћа и изазова. А управо су поменути феномени, инхерентни самој људској ситуацији и егзистенцији, извор потребе за стварањем! Стварањем, као маштовним и духовним превазилажењем и преображајем ограничености, коначности, бесмисла, конфликта, болести постојања, као уношења склада и реда у хаос, у „буку и бес“ живота. Уметност као сублимација, уметност као катарза, у живој и непрестаној напетости између трагике и смисла, губи своје онтолошко и егзистенцијално исходиште и упориште. Магијске страсти, чежња за самозабравом, утапањем свог бића у разливену целину, замењују дух, као суочење са истином бића и тежњу за његовим превазилажењем. Без суочења, нема ни превазилажења! (Видовић, 1989).

³ Михајловић Славински, Ж. 2013. *Spiritual Technology*, доступно на <http://spiritual-technology.com/>

4. СТВАРАЛАЧКЕ МУКЕ

Сам стваралачки процес одражава динамичку тензију између човековог бића као онтолошки ограниченог, коначног, рањивог и као бића способног да трансцендира и преобрази, маштом и духом, ту датост. Стваралачко решавање проблема захтева целог човека, и интеграцију свих његових психолошких процеса и функција – перцептивних, когнитивних, емоционалних и конативних, свесних, предсвесних и несвесних. Креативни чин се суштински разликује од механизованих, аутоматизованих и рутинских процедура по истраживачком, непредвидљивом току и по томе што садржи тешкоће и проблеме у реализацији. Ако не садржи тешкоће и изазове, онда се не ради о стваралачком, већ о предефинисаном и рутинском поступку. Због тога је, како каже психолог Симон, идеја о креативности вештачких система интелигенције веома спорна: ако се и догоди да дају нове и адаптиране одговоре на захтеве проблема, процеси којима долазе то тих решења далеко су од процеса који леже у основи људске креативности (Квашчев, 1979: 6, 236).

Тамо где би се просечан дух задовољио постигнутим, стваралац још увек није задовољан. Дух незадовољства је моћан подстицај стваралаштву. Свестан уметник није ништа друго до уметник који не повлађује себи. Онај који као Сезан, пише Квашчев, иде од скице до скице, од напуштених платана до платана бачених у бесу по пољима; онај који као Балзак иде ка коначној страници остављајући за собом расуте коректуре – трагове свог пута у апсолутно (Квашчев, 1979:219).

Сви ствараоци и теоретичари истичу неопходност учења, усвајања правила, тековина и знања из одређене области, редовног и упорног вежбања (одржавања и унапређења) вештина. Стваралаштво, дакле, захтева самоконтролу, посвећеност, стрпљење у дугим периодима суше инспирације, понизност, подвиг, аскезу у смислу одрицања од инфантилно-магијске тежње ка свемоћи и свеприсутности и моћ, неки пут и доживотног, одлагања опипљивог резултата и гратификације. А опет, уз сву дисциплину, оно се не може планирати, пројектовати. Гете је то метафорички описао, рекавши: „Ми само слажемо дрва на ломачу и трудимо се да буду сува, а када дође тај час, ломача се сама пали – на наше највеће изненађење и чуђење.“ Али он говори о ономе што претходи: треба изабрати дрва, посећи их, сложити их, побринути се да буду сува. То значи да не треба извести закључак да се до стваралачког решења може доћи простим ишчекивањем изненадне илуминације; њој увек претходи врло концентрисан рад на проблему. „Надахнуће је рођени брат свакодневног систематског рада“, рекао је Шарл Бодлер (цит. у Миливојевић, 2011: 306).

Креативност подразумева вишегодишње напоре и стицање вештина које су значајне за решавање појединачног, конкретног проблема у одређеној дисциплини. Сви ствараоци истичу неопходност дугог и напорног рада као првог и најважнијег ступња сваког стваралаштва. Дугогодишње учење и образовање у једној области је претпоставка откривања, формулисања

и развијања проблема. Квашчев цитира део писма које је сликар Матис послао Клифорду, и у којем, мало забринуто, каже: „Увек сам покушавао да сакријем своје напоре и желео да ми дела имају лакоћу и веселост пролећа које никад никоме не допушта да види труд којим се то плаћа. Зато се плашим да ће млад човек, који у мом делу види само тобожњу лакоћу и немир у цртежу, то да употреби као изговор да би се ослободио извесних напора које ја сматрам нужним. Неколико изложби које сам видео током последњих година улиле су ми бојазан да млади сликари избегавају спору и мучну припрему, нужну за васпитање сваког савременог сликара који жели да ствара искључиво бојом. Спор и мучан рад је неопходан“ (цит. у Квашчев, 1979: 174).

Из свега реченог намеће се закључак да стваралачки порив не потиче из (илузорних, фиктивних) неограничених могућности и потенцијала, из непресушног обиља, већ управо супротно, из онтолошке ограничености реалности и човековог бића. Да ли бисмо имали потребу да стварамо да смо неограничена, бесмртна бића, или бића „прикључена“ на извор вечности, као што нам говори Њу ејџ, односно „прикључена“ на технологију која би нам обезбедила неограниченост коју онтолошки не поседујемо?

5. УМЕТНОСТ ПОСТОЈИ ЈЕР ЈЕ СВЕТ НЕСАВРШЕН

Шта ми, несавршени, знамо о савршеном свету? Кад би свет био савршен, ослобођен похлепе, материјализма и патње, карактеризован чистим алтруизмом и друштвеним либертинизмом, шта би нас покретало да се побољшавамо? Ако се уметничко дело рађа из патње, бунта и крви, а оне изостану, шта би било уметничко? А ако нема уметности, какав би то савршен свет био? Њу ејџ нам наговештава да ће у савршеном свету све тешке послове обављати машине, док ће људи проводити време уживајући у животу, а уметност ће бити продукт слободног времена. Али, да ли се уметник може развити тек из доколице (досаде) и да ли било кога од нас од уметничког дела дели само недостатак времена, а не таленат, идеја и труд? Фукујама често истиче да, како друштво покушава да начини одмак од потреба, ратова и других штетних манифестација људског трајања, и нагиње другим формама самопрепознавања, уметност такође одлази апстрактном и ритуалном. Миленијумима посматрамо живот као патњу а уметност као бег од патње, катарзично очишћење кроз ватре колективног па индивидуалног пакла, и тако исказујемо природу свог постојања.⁴

⁴ “An artist never works under ideal conditions. If he existed, his work wouldn't exist, for the artist doesn't live in a vacuum. Some sort of pressure must exist: the artist exists because the world is not perfect. Art would be useless if the world were perfect, as man wouldn't look for harmony but simply live in it. Art is born out of an ill-designed world. The artist exists because the world is not perfect. Art would be useless if the world were perfect, as man wouldn't look for harmony but simply live in it. Art is born out of an ill-designed world” – Андреј Тарковски, интервју, извор https://www.youtube.com/watch?v=-BsV57JJ_bM

Уметност као естетски доживљај не датира од почетка времена. Уметност је увек имала неку друштвену функцију, углавном религијску, филозофску, историјску, моралну... јер ни поимање лепог није од почетка било аутономно. Чак су и велики мајстори Ренесансе били организовани у гилде, занатске еснафе, као и ковачи, трговци и грнчари. Сама уметност није се, дакле, променила, само се повезала с другим концептима.

Али како изразити егзистенцију у савршенству? Савршенство само по себи наркотикује/инфантилизује. Увођење технологија и технике у уметност, које треба да нам омогуће неограничено изражавање, супротно Њу ејд теорији, враћају нас из *art* концепта у *craft*⁵ концепт. Технологије које би требало да „закључају” појединца у стање Њу ејд духа подсећају на покушаје хришћана да опишу како би рај требало да изгледа: диглијски текст не даје много упута па појединац додаје слике по властитој процени и све подсећа на теолошку наду која у садашњем тренутку не даје пуно олакшања, те делује помало залудно.

Технологије спајају различите светове у истом времену и простору, али тако да им се замеће порекло и процес настанка, као и друштвене импликације те компресије. Из компресије су могућа два правца друштвених последица која се очитују у Њу ејду када је стваралачки процес у питању: опсесија појединаца и група (покрета) који сматрају да се морају искористити све могућности технологије у сврху бекства, фантазије или дистракције; други правац је управо супротан – фрагментација, ефемерност и страх од губљења стабилног прибежишта у свету који се убрзано мења. Чини се да форсирана спиритуалност и широко захватање у разнородне филозофије и религије суштински представља деконструкцију света којим се више не да управљати ни на који познат начин. Надаље, самовољно негирање комплексности света, упрошћавање односа и реформаторска реторика, природно воде крупним наративима и лимитираним акцијама у складу с идејама заједништва, парохијанизма, миопије и утопије о универзалним снагама промена.

Суштина будућности уметничког дела на интернету није питање цене и дистрибуције, већ питање креативности и интелектуалне својине. Пад цене стварања о коме говори либерални капитализам споредан је у односу на питање пада баријера креативности. Дигиталне технологије креирају и реплицирају реалност много ефикасније од традиционалних технологија и то је централно питање новог/старог погледа на уметност и уметничко, показујући да у расправама о стварању нисмо одмакли даље од Платонове херменаутике. У традиционалним уметностима креативност није била регулисана, већ је посматрана као слобода уметника да из живота узме познате елементе и ре-формира их у нешто ново. Дигитална уметност ограничава ствараоца у основном – у избору идеја и елемената уметничког дела. Традиционални уметник имао је платно, папир или камен и апсолутну слободу да учини с њим што год пожели. Разуме се, у складу са могућностима које пружа сам медиј, сама материја у којој и са којом се ради (разликују

⁵ *Craft* – енг. вештина у прављењу нечега (најчешће се односи на рад рукама).

се могућности које пружају платно и камен), али у тај медиј нису уграђене унапред дефинисане и принуђујуће шеме. Савремени уметник има софтвер (компјутерски програм), интерфејс (графички, текстуални) који је унапред сачињен, и његова креативност се огледа у способности да комбинује унапред задате елементе⁶. Дакле, елементе уметничког дела не креира живот већ програмер, и они се могу сложити на онолико начина колико омогућује софтвер. Ма колико софистициран био програм, (и ма колико вешт и компјутерски верзиран био корисник), нудећи велики број опција за лако поигравање и комбиновање, креативни процес бива омеђен и усмерен технолошком, имперсоналном матрицом и логиком.

У том случају оправдано је питање ко може учествовати у овом процесу (условно названом креативност)? Почевши од позитивних ставки напоменимо да дигитална креативност не познаје расу и пол, друштвени статус и узраст, и то би било то... све остало је вештина. Вештина управљања апликацијама, софтверима, познавање програма за обраду слике, текста и звука, вештина – дакле - а не стварање, таленат, имагинација. Еквивалент овом процесу била би израда *Поноћне страже* од фотографија исечених из новина. Шта би онда била *Мона Лиза*? Аватар без фацијалне експресије? У том случају нема говора о свету креативнијем од нашег, нити о креативности као процесу. Креативност дигиталног доба је лимитирана, креативност дигиталног доба је пракса. Креативност композитора који следи упутства *Cubase* софтвера своди се на *rip, mix, burn*⁷ али даје илузију стварања нечег новог и оригиналног. С те тачке гледишта разумљив је напор Новог доба да популарише технологије како би у инстант продукцији стекло оно што му фундаментално недостаје – сопствена култура и уметност која би се, традиционалним путем, стварала вековима и обесмислила хитност стварања новог светског духовног поретка. Идеолози Њу ејџа, суштински, креацију замењују иновацијом, не би ли створили сопствени мит о постанку - толико неопходан темељ свакој култури.

Кључни проблем дигиталне „креативности” ипак не лежи у методологији уметничког процеса већ, парадоксално али примерено, у чињеници да она није ограничена талентом и порођајним мукама стваралаштва већ – законом. Да бисмо *миксовали, рийовали и резали* већ познате елементе слике, музике и филма морамо имати дозволу аутора! Тиме се губи слобода иновације и илузија бесплатне интернетске уметности. Правна питања тако замагљују суштинско: које вредности дефинишу друштво будућности, уколико нам није дозвољено да мењамо његове вредности, и уколико се те вредности мере економским параметрима тржишне цене интелектуалне својине.

Уметност Њу ејџа своди се тако на два питања: а) требају ли ресурси да буду контролисани или бесплатни и б) може ли уметност да почива на вештини

⁶ У чему је онда разлика између уметника и детета које слаже лево коцке? Јер, унапред задате елементе можемо сложити само на један начин и с једним резултатом?

⁷ *Rip it* (у ИТ жаргону – *копирај*), *mix* (*прекомјонуј*), *burn* (у дословном значењу – *нарежи*, у пренесеном - *одјави*).

просечних? У томе је, вероватно, суштина трагичне будућности дигиталне уметности: свако од нас је затворен у систему који нас тера да напредујемо без лимита у свету који је – лимитиран. А рушевине су будућност оних који верују у слободу просечних.⁸

Литература

Штампане монографске публикације

- Видовић, Жарко. 1989. Огледи о духовном искуству. Београд: Сфаирос.
Gibson, William. 1984. *Neuromancer*. New York: Ace books
Kirby, Vicki. 1997. *Telling Flesh: The Substance of the Corporeal*. New York: Routledge.
Квашчев, Радивој. 1976. Психологија стваралаштва. Београд: Издавачко информативни центар студената (ИЦС)
Миливојевић, Татјана. 2011. Психологија стваралаштва, Београд: Мегатренд универзитет
Ferreux, Marie-Jeanne. 2001. *Le New Age, Ritualités et mythologies contemporaines*. Paris, L'Harmattan
Heim, M. *The Metaphysics of Virtual Reality*, Oxford University Press, 1993

Чланак из зборника

- Миливојевић, Татјана и сар. 2013. Телесност и виртуелност. Уметност и медији. Загреб: Медијско свеучилиште и Центар за филозофију медија и медиолошка истраживања, 219–245.

Прилози са интјернетја

- Михајловић Славински, Ж. 2013. *Spiritual Technology*, доступно на <http://spiritual-technology.com/>
Poupard, P., Fitzgerald, M.L. 2003. Pontifical Council for Culture, Pontifical Council for Interreligious Dialogue, Presentations of Holy See's Document on „New Age“, доступно на http://www.vatican.va/roman_curia/pontifical_councils/interelg/documents/rc_pc_interelg_doc_20030203_press-conf-new-age_en.html
Тарковски, А. интервју, извор https://www.youtube.com/watch?v=-BsV57JJ_bM
Hardin, G. <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/g/garretthar334739.html>, приступљено новембра 2013.

Електронска издања

- Ferguson, Marilyn, *The Aquarian Conspiracy*,
<http://www.e-bookspdf.org/download/aquarian-conspiracy.html>
Coulmas, Corinne. *Métaphores des cinq sens dans l'imaginaire occidental*, <http://www.corinna-coulmas.eu/metaphores-des-cinq-sens-dans-l-imaginaire-occidental.html>

Преводи

- Вебер, Макс. 1998. Духовни рад као позив. Прев. Душан Јанић. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановић (ИКЗС)

⁸ "Ruin is the destination toward which all man rush, each pursuing his own best interest in a society that believes in the freedom of the commons. Freedom in a commons brings ruin to all." Garrett Hardin, извор: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/g/garretthar334739.html>

MAGIC OMNIPOTENCE AND INSTANT PRODUCTION – THE INFLUENCE OF THE NEW AGE SPIRITUALITY AND INFORMATION TECHNOLOGIES ALLIANCE ON THE CONCEPT OF CREATIVITY

Summary

This article questions the new conceptualization of creativity, primarily from the standpoint of the psychology of creativity. It points out the difference between the notion of creativity and its major determinants, and related but not identical concepts such as that of production.

Serbia has been invaded by the popular books, websites and workshops of the New Age movement, which promotes the ideas of infinite potentials lying in every human being, creation of one's own reality by methods of positive thinking, visualization, channeling, and so on. The New Age practitioners reject the definition of a man as an ontologically limited, dependent and vulnerable creature. They preach the experience of divinity as the "Life Force", "Ocean Unity", "Infinite Spirit", "Universal Principle", "Primordial Flow", "Unique Essence" lying within each of us that we just need to learn how to use. Although the New Age movement is infused with spirituality, esoteric, and magic mysticism, social theorists have noted its relationship with neo-liberal capitalism, technicism and positivism. Its representatives are trying to provide a scientific legitimacy to spirituality referring to quantum physics, neurosciences and cybernetics, i.e. to integrate spirituality into the scientific and technological paradigm. New information technologies provide the infrastructure to New Age ideas, eliminating corporeity, time and space limitations. The feeling of magical omnipotence, which finds its realization in digital ubiquity and immediacy, suppresses the anthropological and psychological determinants that have been associated with art for thousands of years. The problematization of technicism as the basis of modern creativity implies questions such as: whether the area of public art is nothing but an artistic medium in its infantile period, and is then the ultimate goal of art the piece of art or the process of creation? Does unlimited reproducibility lead new artists to recycle and recombine elements, taking us back to Plato's theory of copies of copies?

Keywords: New Age spirituality, Information Technology, Magic Omnipotence, Creativity, Production.

FAKTORI RAZVOJA DEČJE MUZIKALNOSTI

Emilija Popović*

Visoka škola strukovnih studija
za obrazovanje vaspitača, Pirot

Sažetak

Razvoj muzikalnosti je osnovni preduslov za bavljenje i razumevanje muzike. Muzikalnost kao jednu veoma složenu sposobnost nije tako jednostavno otkriti i proučiti u svim njenim aspektima i problemima, te je proučavanje i rešavanje ovog sistematičnog i pravovremenog razvoja kako muzičke, tako i psihološke prirode. Naučna saznanja govore da su individualne predispozicije vrlo značajne ali je neophodan i pozitivan uticaj ostalih faktora za razvoj dečje muzikalnosti. Mnogo je faktora koji utiču na razvoj muzikalnosti, među najznačajnijima su nasleđe i sredina u kojoj dete živi.

Ključne reči: razvoj dečje muzikalnosti, faktori razvoja, nasleđe, porodica, socijalna sredina, predškolske ustanove.

U radu sa decom predškolskog uzrasta uočavaju se razlike u nivou znanja kojim deca raspolažu i po sposobnostima koje poseduju. Te razlike često uslovljavaju njihov uspeh u različitim aktivnostima, a svakako su to i sposobnosti koje spadaju u domen muzičkih aktivnosti. Razlike kojima se odlikuju deca predškolskog uzrasta uglavnom su uslovljene delovanjem različitih faktora koji utiču na njihov razvoj. Faktori koji najintenzivnije utiču na razvoj dečje kreativnosti u predškolskom periodu su:

- a) porodica
- b) socijalna sredina i
- c) predškolske ustanove.

1. PORODICA KAO FAKTOR RAZVOJA MUZIČKE KREATIVNOSTI DECE U PREDŠKOLSKOM PERIODU

Porodica predstavlja osnovnu ćeliju u kojoj se odvija proces vaspitanja mladog naraštaja. Porodična sredina obezbeđuje detetu potpun emocionalni razvoj i

* e.popovic13@gmail.com

psihičku sigurnost, što je veoma važan aspekt u procesu sveukupnog razvoja i što joj daje najveći značaj. Specifična uloga i značaj porodičnog vaspitanja ogledaju se i u tome što se u njoj postavljaju „temelji“ za čitav kasniji detetov razvoj i to baš u periodu kada je dete za vaspitne uticaje najprijemčivije, a razvoj deteta najintenzivniji (Potkonjak i sar. 1988: 176).

Da bi uspeh u razvoju kreativnosti bio na nivou koji garantuje punu afirmaciju dece, potrebno je da u porodici postoje neke osnovne pretpostavke i uslovi za to. U veoma širokom spektru zahteva koji se odnose na to, posebno se ističu sledeći:

- a) pozitivni međuporodični odnosi (međusobna ljubav, razumevanje i poštovanje)
- b) pozitivni ljudski kvaliteti roditelja i njihov autoritet
- c) obavezni minimum opšte pedagoške kulture roditelja i pravilno shvatanje uloge vaspitača i zadataka vaspitavanja i obrazovanja
- d) poznavanje psihofizičkog razvoja deteta i njegovih potreba i mogućnosti
- e) povoljni materijalni i zdravstveno–higijenski uslovi i
- f) povoljni uslovi za kulturni život porodice (Krulj – Arsić 2008: 350).

Ukoliko su navedene pretpostavke i mogućnosti jače izražene utoliko su i mogućnosti za razvoj i afirmaciju dečje kreativnosti, u raznim oblastima izražavanja u predškolskom periodu, veće. Poznato je, a to se u i praksi veoma često dešava, da sve prethodno navedene pretpostavke i uslovi mogu da budu na odgovarajućem, zadovoljavajućem pa čak i optimalnom nivou, a da izražajni potencijal koji ukazuje na kreativnost ipak izostane. To ukazuje na činjenicu da je porodica snažan vaspitni činilac samo dok normalno funkcioniše, a kada se to funkcionisanje naruši, njen uticaj može da dovede do mnogih neželjenih posledica u pogledu normalnog razvoja deteta. Zato treba insistirati na stvaranju uslova za postojanje i opstanak društveno stabilne i emocionalno i socijalno zdrave porodice, koja će biti zasnovana na uzajamnoj privrženosti, poverenju i saradnji, koju će krasiti spremnost za iskrenu i pravu pomoć i razumevanje što predstavlja najbolju osnovu za razvoj u njoj.

Kada je u pitanju muzički razvoj, sasvim slobodno može da se kaže da on predstavlja deo opšteg razvoja i da počinje veoma rano, već u prenatalnom periodu. Ova činjenica upućuje na vrlo ranu bliskost i vezu roditelja, a posebno majke i deteta i njihovog uzajamnog odnosa kao snažne osnove socijalno-emocionalne veze.

Jedna od osnovnih odlika muzike je neodređenost delovanja. Polazeći od toga da deca u porodičnoj sredini najčešće imaju mogućnost da se slobodno izraze, uloga roditelja u posmatranju i praćenju aktivnosti i dečjeg izražavanja se smatra veoma značajnom u prepoznavanju i identifikaciji ranih znakova potencijalnih muzičkih sposobnosti deteta. Međutim, da bi se one dalje usmeravale i razvijale, neophodna je adekvatna podrška i dobro dalje vođenje. Zato je na početku života veoma važno da odrasli kontrolišu zvukove koji okružuju dete, i sa kojima ono najčešće stupa u kontakt. Kasnije počinje usaglašavanje pokreta i muzike, javlja

se spontano pevanje i reprodukuje se osnova melodije. Sa dečijim razvojem i sazrevanjem, povećava se i broj pokreta u skladu sa muzikom, spontano izvođenje melodija i poboljšava se njihov kvalitet. Upravo je ovaj momenat veoma bitan za pravilno usmeravanje i podršku roditelja u uspešnom, osmišljenom i organizovanom radu na razvoju muzičkih sposobnosti kod dece. Iz ovoga proizilazi i potreba da se muzički obdareno i kreativno dete sagleda u okviru sredine u kojoj živi, kako bi se stimulatивно delovalo i dalje uticalo na to ali i na pravac njegovog daljeg razvoja.

2. SOCIJALNA SREDINA KAO FAKTOR RAZVOJA MUZIČKE KREATIVNOSTI DECE U PREDŠKOLSKOM PERIODU

Veoma važnu ulogu u vaspitavanju dece, i njihovom podsticanju u razvoju različitih sposobnosti u predškolskom periodu ima socijalna sredina, odnosno socijalno okruženje u kome dete živi. Socijalna sredina ima posebnu ulogu u stvaranju odgovarajućih uslova za ostvarivanje ciljeva institucionalnog vaspitanja i obrazovanja, među kojima je onaj koji se odnosi na individualni razvoj deteta i mogućnost njegovog intelektualnog, kulturnog, kreativnog i stvaralačkog potencijala posebno značajan.

Saznanje da nivo i kvalitet muzičkih sposobnosti nije nezavisan od sredine u kojoj dete živi, za posledicu je imalo pojačano interesovanje brojnih teoretičara i istraživača za socijalno okruženje muzički talentovane dece. Rezultati ostvarenih istraživanja japanskog pedagoga Suzukija (Suzuky), američkog profesora Šetlera (Shetler), zatim Ravesa (Revesz), Špiglera (Spiagler), ili Brekbila (Brackbill), u ovom domenu, pokazala su, da je izlaganje deteta ranim i sistematskim muzičkim iskustvima doprinelo razvoju određenih vidova intelektualnih sposobnosti, boljoj koordinaciji pokreta, koncentraciji, pamćenju i razvoju osetljivosti za razumevanje i doživljavanje muzike. Takođe, sistematskim proučavanjem, utvrđeno je da deca koja uče muziku, odnosno sviraju neki instrument, uglavnom dolaze iz one socijalne sredine u kojoj postoji relativno visok nivo stručnjaka kojima muzika predstavlja najuže zanimanje, a koji svojim delovanjem utiču na porast interesovanja za muziku. U takvim uslovima i roditelji, sa malim ili nikakvim muzičkim iskustvom, pokazuju tendenciju podržavanja svoje dece u njihovom nastojanju da se bave raznim oblicima muzičke aktivnosti.

Naravno da bi socijalna sredina mogla da bude u funkciji razvoja muzičkih sposobnosti kod dece predškolskog uzrasta, neophodno je da ima određene kapacitete (materijalno–tehničke, prostorne, kadrovske i dr). Takođe, u smislu podsticanja i razvoja muzičkih sposobnosti, muzičke kreativnosti i stvaralaštva kod dece predškolskog uzrasta, potrebna je saradnja lokalne zajednice sa roditeljima i predškolskim ustanovama. Zato, kada god za to postoje uslovi, neophodno je potrebno organizovati razne aktivnosti u kojima će deca vežbati i na taj način razvijati svoje sposobnosti u domenu muzike, zatim organizovati druženja sa nekim javnim ličnostima koje se bave nekim od oblika muzičkog

stvaralaštva (pevanje, ples, balet). Pored toga, angažovanjem socijalne sredine može se organizovati zajednički odlazak na muzički koncert ili muzičku svečanost. Sve su to aktivnosti koje mogu da budu u funkciji buđenja interesovanja kod dece za bavljenje muzikom.

3. PREDŠKOLSKE USTANOVE KAO FAKTOR RAZVOJA MUZIČKE KREATIVNOSTI KOD PREDŠKOLSKE DECE

Predškolska ustanova predstavlja prostor ispunjen osobama i osećanjima, tj. odraslima i decom i svim onim što se dešava između njih, dakle, predstavlja sredinu, odnosno određeno mesto koje karakteriše određena atmosfera koja kontinuirano stimuliše na istraživanje i učenje.

Predškolsku ustanovu treba osmisлити kako u fizičkom tako i u psihološkom smislu i ta dva aspekta čine njeno jedinstvo. Kreativne igračke neće biti dovoljan podsticaj za razvoj dece ukoliko u ustanovi ne postoji istraživački duh. Dosadašnje iskustvo u organizovanju vaspitno-obrazovnog rada u predškolskim ustanovama ukazuje na veoma čest slučaj da vaspitači prvi prepoznaju potencijalne muzičke sposobnosti kod dece. Razlog za to je, najčešće, neposredan i blizak kontakt vaspitača i dece, ali i mogućnost da se u grupi vršnjaka uoče eventualne razlike u ponašanju muzički kreativnog deteta. Da bi identifikacija bila uspešno osmišljena i kasnije uspešno organizovana i realizovana, potrebno je da se posmatranje vaspitača zasniva na interdisciplinarnom timskom radu u kome treba da učestvuju vaspitač, pedagog, psiholog, muzičar, i naravno roditelji. Upravo iz tog razloga, veoma je značajno da predškolska ustanova bude inicijator daljeg vođenja muzički kreativne dece i da u tom svojevrsnom interkomunikacionom stvaralačkom procesu podrži porodicu. U ovom smislu, ostvaruje se potreban kontinuitet između predškolske ustanove i porodice, što stvara uslove koji utiču na sigurnost deteta. Pri tom, veoma je važno da se prati njegov rad i razvoj, ohrabruje dete, podržava njegova inicijativa, odnosno „da se omogući detetu da maksimalno izrazi svoju individualnost i bude ono što zaista jeste“ (Zuković – Milutinović 2006: 168).

Dečja osetljivost za kvalitet se budi i razvija kvalitetom. Zato deci treba omogućiti da slušaju kvalitetna i vredna muzička dela u koja spadaju dela klasične muzike i dečje pesme koje odgovaraju određenom uzrastu. Deca se neće kvalitetno muzički razvijati ako ne slušaju intonativno precizne muzičke instrumente, koji proizvode kvalitetne tonske boje.

Za prisutnost pozitivnog uticaja u procesu muzičkog razvoja kod dece u predškolskom periodu, najbitnija je uloga vaspitača. Iz tog razloga, potrebno je da pedagog/vaspitač bude svestan važnosti kritičkih perioda u muzičkom razvoju, da poznaje psihološke karakteristike dece, muzičke sposobnosti dece po periodima odrastanja, ali i da dovoljno dobro poznaje muziku. Kvalitet izazvane muzičke aktivnosti dece zavisi i od spremnosti pedagoga/vaspitača u pomenutim oblastima znanja, a veoma često zavisi i od same njegove ličnosti. Jer, mnogi kvalifikovani i uspešni muzičari nisu u istoj meri uspešni u ulozi pedagoga/vas-

pitača, a najčešći ralози за то налазе се у особинама његове личности. Успешан и ефикасан педагог мора, пре свега, да буде мотивисан, заинтересован за рад са decom бар онолико колико је заокупљен музиком, без обзира на степен стручног знања и ниво опште културе. Једино тако ће моћи своје интересовање да пренесе на decu и мотивише их. Поред тога, педагог/vaspitač треба да ostvari близак контакт са decom на бази заједничког интересовања, што представља основу svakог успешног vaspitno-obrazovnog procesa.

У току музичких активности, педагог/vaspitač треба да свира, пева, игра. Он није значајан само као неко са ким ће се deca идентификовати, већ и као неко ко води, надзире и усмерава дејји музички развој у предшколским установама. Такође, он треба да је свестан чињенице да deca уче и путем открића, а не само вођењем. Водилја је природна radoznalost saznavanja која је присутна код све dece и зато је учење откривањем веома често делотворније и боље у погледу ефеката у односу на учење вођењем. Активност откривања за decu представља задовољство, делује награђујуће, пријатна је сама по себи, и због тога су њене могућности у подстицању dece на даље музичко изражавање, у смислу развоја музичких способности, много веће.

Literatura

Krulj, S. Radenko i Zvezdan Arsić, 2008. Osnovne pretpostavke i uslovi za razvoj darovitosti i kreativnosti u porodici. Porodica kao faktor podsticanja darovitosti u: Zbornik radova sa 14. Međunarodnog naučnog skupa. Vršac: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Mihajlo Palov“, 346–354.

Potkonjak, Nikola i sar. 1988. Pedagogija. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Zuković, Slađana i Jovana Milutinović. 2006. Ciljevi obrazovanja i podrška darovitima u porodici. Darovitost, interakcija i individualizacija u nastavi u: Zbornik radova sa 12. Međunarodnog naučnog skupa. Vršac: Viša škola za obrazovanje vaspitača „Mihajlo Palov“, 164–172.

FACTORS OF CHILDREN'S MUSICALITY DEVELOPMENT

Abstract

Musicality development is a fundamental prerequisite for engagement in and understanding of music. Musicality is a very complex aptitude which cannot be easily detected or studied in all its aspects and issues. Thus, studying and dealing with the systematic and accurate musicality development is of musical and psychological nature. Scientific facts testify in favor of individual inclinations towards musicality development as a very significant agent. However, the influence of other factors is also welcome and necessary. There are a lot of factors which influence the development of musicality but some of the most significant ones are genetic factors and the environment.

Key words: children's musicality development, developmental factors, genetics, social environment, pre-school institutions.

CABPEMEHA HACTABA
(Contemporary Teaching)

НОВ КОНЦЕПТ СОЛФЕЂА: УЧИОНИЦА КАО ИГРАОНИЦА

Анита Савић

Невена Тривић

Милена Миладиновић

Милена Петровић

Вера Миланковић

Универзитет уметности Београд,

Факултет музичке уметности

Сажетак

Централна тема истраживања јесте игра у музичкој педагогији. Основни циљ је да се холистичким приступом ученици освешћено уведу у разумевање и интерпретацију музике. Одржани часови из предмета *Практична методика наставе солфеђа* осмишљени су као играоница која омогућава спонтано примање, разумевање и интерпретацију музике. Без обзира на степен даровитости, сва деца су била мотивисана и ангажована; код све деце пробуджена је радозналост; повећана је комуникативност између наставника и детета, као и између деце међу собом; остварена је потпуна координација тела, као и интеграција певања, покрета, мимике и глуме.

Кључне речи: музичка школа, музичка педагогија, солфеђо, игра, интерпретација музике.

1. ИГРА

Игра је комплексна људска активност и може се посматрати из културолошког, социолошког, филозофског, педагошког, и психолошког аспекта. Дефинише се као добровољна радња, уоквирена је правилима, поседује структуру и циљ, а изазива осећај напетости и радости. Игра се обично сматра фриволном и неозбиљном активности (Huizinga, 1970: predgovor), јер се примарно користи за уживање и забаву. Међутим, игра има стимулативну улогу, те се може користити у образовне и васпитне сврхе, јер развија дечију самосталност, комуникативност, колективизам, утиче на њихово усвајање моралних норми (Кајоа, 1979: 294), као и на развој емоционалности (Bern, 1998: 44).

Крајем деветнаестог века појавила су се прва интересовања за научно проучавање дечије игре, да би се током двадесетог века развио теоријски и методолошки оквир за њено проучавање у делима Јохана Хуизинга (1872–1945), Данијела Ељкоњина (1904–1984), Роже Кајоа (1913–1978), Лава Виготског (1896–1934), Жана Пијажеа (1896–1980) и многих других истраживача и научника. Игра је, према речима свих наведених аутора, једно од кључних обележја детињства. Дечије игре они третирају као активности са високо

* p.milena@eunet.rs

наглашеним когнитивним, образовним, комуникацијским и симболичким вредностима, значајне за физички развој појединца (Крел, 2005: 273). Почетак стварања теорије игре везује се за имена мислилаца деветнаестог века као што су Фридрих Шилер (1759–1805), Херберт Спенсер (1820–1903) и Вилхелм Вунт (1832–1920). У оквиру својих филозофских, психолошких и естетичких схватања, они су игру посматрали као једну од најраспрострањенијих појава живота, а њен су настанак повезивали са настанком уметности (Eljkonjin, 1990: 11). Сличности између игре и уметничког дела су бројне: поседују свет имагинарности, нестварности, тзв. бивствујући привид; и једно и друго су необавезне делатности које можемо сваког часа прекинути без икаквих последица; пружају снажан доживљај среће стварања, јер је у игри све могуће и дозвољено, те се ствара илузија слободе и неограниченог почетка. Може се рећи да је уметност највиши облик игре, а да је игра, као симболичка делатност, највиша форма уметности (Петровић, 2011: 12).

1.1 Значај игре у педагогији

Игра је најзаступљенија у предшколском узрасту и од великог је значаја за дечији развој и учење. Међутим, са поласком у школу, дете из система игровних нагло прелази у систем наставних активности, услед чега настају проблеми као што су недостатак пажње, концентрације и сл. (Копас-Вукашиновић, 2006: 179). Док су, с једне стране, поједини педагози у двадесетом веку оспоравали васпитно-образовни значај и улогу дечије игре, и у игри видели само разоноду, а не и полигон за стицање знања, умења и навика (Каменов, 1989), с друге стране, бројни су педагози који се залажу за увођење игре у васпитно-образовни процес. Марија Монтесори (1870–1952) своју педагогију ослонила је на педагогију истакнутих мислилаца, оријентисаних ка хуманистичком приступу у васпитању, као што су били Јан Амос Коменски (1592–1670)¹, Жан-Жак Русо (1712–1778)² и Јохан Хајнрих Песталоци (1746–1827)³. Суштина Монтесори методе је организовање средине у којој ће деца имати потпуну слободу да од понуђених одаберу она средства која желе за своје активности. Истичући образовни значај игре (Вукашиновић, 2006: 177), учинила је напредак у предшколском васпитању, те створила педагогију која произлази из детета и ослобађа дете (Нешковић, 49). Жан Пијаже је у својим истраживањима показао да су млађа деца у цртању,

¹ Коменски је сматрао да би васпитање требало прилагодити детету и поштовати његове природне могућности. Сваком раздобљу је одредио време од шест година и посебну школу, при чему су васпитни закони у тесној вези са природним законима. Видети: Симо Нешковић, *Узори и ослонци педагошком раду Марије Монтесори*, Источно Сарајево, Филозофски факултет, 2007, 37.

² Русо је писао да човека треба васпитати само према његовој властитој природи, а да се не изложи штетним утицајима културе и друштва. Истичао је важност васпитања чулних органа као и важност развоја чулане осетљивости у првим годинама дететовог живота. Видети: Симо Нешковић, *наведено дело*, 40.

³ Песталоци је веровао да васпитање и образовање треба започети васпитањем чула преко којих се делује на ум. Видети: Oskar Brauning, *Istorija pedagogije*, Beograd, Napredak, 1921, 145.

спонтаним и колективним активностима и симболичком изражавању супериорнија од старије деце (Панић, 1989: 61). Развој креативних способности је све до седме године држи од развоја опште интелигенције. Међутим, са поласком у школу, кривуља опште интелигенције постепено надилази кривуљу креативности (Панић, 1989: 61). Поставља се питање како да се у процесу сазревања и школовања очува креативност детета и прошири појам интелигенције и на оне факторе који су носиоци креативних активности, тј. како да развој логичног мишљења не блокира флуентност, флексибилност и оригиналност дечијег мишљења и прилаза реалним стварима (Панић, 1989: 65). Док Пијаже психички развој и дечију игру посматра изоловано од спољашње средине и сматра да се у игри одражава структура мишљења, Виготски и Ељкоњин деле заједнички став да се мишљење формира кроз игру.

1.2 Игра у музичкој педагогији

Игра је доминантна сазнајна активност детињства и стога је неопходно да се уведе у процес музичке педагогије. Музичке игре представљају незаобилазно дидактичко средство у настави на свим узрастима музичког образовања. Поред тога што музичке игре развијају кинестетичку свест, просторну интелигенцију, ритмичке способности и моторику, у игри се постиже снажна интеграција говора, певања, покрета, плеса, свирања и глуме. Познато је да постоје три основна типа перцепције и модела учења, а то су: *кинестетички* - који се односи на извођење крупне или ситне моторике, као и осећаја додира, *аудијтивни* - који се односи на употребу слуха којим се информације прихватају, и *визуелни* - који се односи на читање или гледање. Неопходно је да се у процесу учења користе различити модалитети у интеграцији, а поготово када је реч о музици која је, по својој природи, мултисензорна и мултимодална уметност (Петровић и Миланковић, 2011: 115). Кроз музичке игре деца уче правилно и артикулисано да говоре/певају, уче језик, развијају моторику, координацију, концентрацију и просторну интелигенцију. Слобода покрета је први облик дечије слободе и услов за развој других способности. Покрет служи детету за комуникацију, али и да изрази себе, своје идеје и замисли, жеље и осећања. Дете које свакодневно опомињемо и кажњавамо, почиње да губи спонтаност и флексибилност, а покрети су му суздржанији и ригиднији. Тако добијамо велики број одраслих који не смеју да плешу и не знају да се играју, неспретно ходају, осећају олово у ногама или колац у леђима (Панић, 1989). Тело је према речима Жака Далкроза (1865–1950) основни музички инструмент, а осећај за добар ритам исказује се кроз спонтани телесни покрет. Далкрозов метод представља учење музике кроз покрет – он сматра да музички развој треба започети покретом, а музичке вештине развити преко кинестетичких вежби. Поред тога што се развија просторна интелигенција, уз помоћ покрета и плеса музика се лакше памти, јер деца кроз простор истражују звук и поимају га визуелно и аудитивно (Петровић и Миланковић, 2011: 114).

2. ИГРА КАО ДЕО ЧАСА СОЛФЕЋА

Студенти одсека за Музичку педагогију на Факултету музичке уметности у Београду похађају предмет *Практична методика настава солфеђа* на четвртој години студија. Испит се састоји из држања часа солфеђа у једној од београдских музичких школа. У наредном току рада описаћемо три часа солфеђа одржана у музичкој школи „Ватрослав Лисински“ са другим (два часа) и петим (један час) разредом основне музичке школе. Сва три часа су осмишљена тако да се на њиховом завршетку уведе игра уз помоћ које се обнавља претходно научно градиво. Игре које су се користиле на часовима осмишљене су у складу са нивоом знања и узрастом ученика, а могу се користити за:

1. Препознавање карактера и темпа
2. Препознавање пулса и метра
3. Препознавање ритма
4. Развијање музичке меморије
5. Учење музичких термина.

2.1 Игре на часу солфеђа за други разред основне музичке школе

Ове игре се могу поделити у четири групе:

- 1) Игра за препознавање пулса и метра – *Морзеова азбука*
- 2) Игра за препознавање ритма – *Музичке школице*
- 3) Игра за развијање музичке меморије – *Музичке слајалице*
- 4) Игра за учење музичких термина – *Смешне реченице*.

Морзеова азбука

A . _	J . _ _ _ _	S
B _	K _ . _ _	T _
C _	L _	U . . _ _
D _	M _ _ _ _	V _
E	N _	W . _ _ _ _
F	O _ _ _ _	X _
G _ _	P . _	Y _ . _ _ _
H	Q _	Z _ _
I	R . _	

Слика 1. Приказ Морзеове азбуке

1) Морзеова азбука је метод за преношење звучних сигнала. Свако слово садржи одређене комбинације кратких и дугих сигнала. Приликом учења

телеграфије, кратки сигнал се бележи као тачка (.) и изговара се „тит“, а дуги као црта (-) и изговара се „таа“.

Игра *Морзеова азбука* значајна је за процес разумевања односа дужина у музичком образовању. Пренесено на ритам кратко „тит“ и дуго „таа“, односе се на кратка и дуга ритмичка трајања. Овакав систем рада је погодан за ученике другог разреда ниже музичке школе, који су већ разумели основна ритмичка трајања, и повезала их са одређеним дводелним и троделним метричким обрасцем. На слици бр. 2 приказане су могуће комбинације у дводелној и троделној подели.

Дводелна подела				Троделна подела			
2 : 1		3 : 1		2 : 1		3 : 1	
—	•	—	•	—	•	—	•
○	♪			♪	♪	♪	♪
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪

Слика 2. Дводелна и троделна подела

Уколико желимо да се играмо са елементима Морзеове азбуке на часу солфеђа, ученици бирају своја или туђа имена, и свако слово у оквиру имена одређују према задатој Морзеовој азбуци. Следе три фазе вежбања:

1. Прва фаза своди се на то да наставник куца пулс у умереном темпу. Црта (-) одговара откуцају два пулса, а тачка (.) једном пулсном откуцају. Наставник куца пулс, а ученик ритмички образац свога имена.
2. У другој фази вежбања улазимо у ниво метричке структуре. На пример, уколико се одредимо за одређену меру, ученици ће сами у сваки такт постављати ритмичка трајања у односу на она преузета из Морзеове азбуке.
3. Пошто је сложено да један ученик истовремено изводи пулсни ниво у левој руци, ритам у десној руци и да наглас броји, у трећој фази вежбања ученици се деле у три групе ради лакшег извођења.

У следећем примеру погледајмо како би ученици ритмичке дужине поставили у оквиру мере $2/4$ и $6/8$.

Н — ·	Е ·	В · · · —	Е ·	Н — ·	А · —
----------	--------	--------------	--------	----------	----------

— · · · · — · — · —

— · · · · — · — · · —

*Слика 3. Метричко-ритмички запис имена
Невена према шеми Морзеова азбуке*

Уз помоћ игре Морзеова азбука, ученици обнављају ритмичка трајања у различитим метричким груписањима.

2) Игра *Музичке школице* за циљ има извођење ритма кроз покрет. Сваки ученик извлачи картицу са одређеним ритмичким обрасцем који треба да изведе скакањем (слично игри *школице*). На свакој картици налази се двотакт као најмања метричко-формална целина. Наставник треба да одреди темпо у коме ученик треба да изведе задати ритам (због природе игре, најбоље је узети умерен темпо) и да наглас броји метрички ниво са потподелом. Ученик скачући изводи игру *школице* тако што ниво осминске потподеле одговара скоку на једној ноzi, док се ниво јединице бројања (четвртине) изводи истовременим скоком са обе ноге. Док један ученик изводи задати ритмички образац, остали ученици слушају и записују ритам на табли.

3) Игра *Музичке слајалице* се може користити као помоћно средство у увођењу музичког диктата, јер ученици треба да сложе делове (двотакте) одређене композиције у целину на основу слушања. Ученици добију картице на којима се налазе двотакти песме коју већ знају (песма „Еј жалим, жалим“ научена је на претходним часовима). Игра се може играти тако што наставник свира двотакте песме (као диктат), а ученици треба да их препознају на картицама и поређају картице по редоследу, како би добили тачан запис песме. То је уједно и најједноставнија варијанта ове игре. Може се играти и тако што сваки ученик отпева по један двотакт, а тежа варијанта подразумева избацивање неколико двотаката, које ученици треба сами да запишу на празним картицама и да картице поређају на одговарајуће место у запису.

4) Игра *Смешне реченице* је игра за учење/обнављање музичких термина и ознака за артикулацију, динамику и агогику. Реквизити у игри су две групе картица: картице на којима су исписане реченице, и картице на којима се

налазе исписане музичке ознаке. Сваки ученик извлачи по једну картицу из сваке групе. Задатак је да, на пример, ученик примени одређену артикулацију у читању реченице која је на картици исписана, а остали ученици треба да погоде који је музички параметар употребљен. На картицама се, поред исписаних музичких ознака (*rit.*, *p*, *<*), налазе и називи тих ознака (*ritenuto*, *piano*, *crescendo*). Уколико остали ученици не знају који је музички параметар коришћен при читању реченице, могу да опишу ту појаву (нпр. успоравао је док је читао), а да им наставник помогне и каже назив и ознаку која се користи за ту појаву. Ова игра не мора да се користи само за обнављање научног градива, већ и за учење нових појмова у музици.

2.2 Игре на часу солфеђа за пети разред основне музичке школе

Игра *Милена и шест њајшуљака* има за циљ уочавање разлике у карактеру који је један од најважнијих параметара за постизање квалитетне и добре интерпретације. Игра се одвија у три фазе:

У *првој фази* ученици треба да открију разлику између шест карактера које им наставник музички дочарава, тј. свира једну тему у шест различитих карактера - срећно, љутито, сетно, стидљиво, шаљиво и уплашено:



Слика 5. Тема у срећном карактеру



Слика 6. Тема у љутијом карактеру



Слика 7. Тема у сепном карактеру

rubato, sotto voce
pp

The musical score for Figure 8 consists of two systems. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff begins with a melodic line in 4/4 time, marked with a *pp* dynamic and a *rubato, sotto voce* tempo. A dashed line above the staff indicates a breath mark. The bottom staff provides harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with a measure number '4' at the beginning. The top staff has a measure rest followed by a melodic phrase, and the bottom staff continues the accompaniment.

Слика 8. Тема у сїидљивом каракїтеру

Умерено
mf

The musical score for Figure 9 consists of two systems. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff begins with a melodic line in 4/4 time, marked with a *mf* dynamic and a tempo of 'Умерено'. The bottom staff provides harmonic accompaniment. The second system continues the piece, with a measure number '4' at the beginning. The top staff has a melodic phrase, and the bottom staff continues the accompaniment.

Слика 9. Тема у шљивом каракїтеру

Rubato
ff
Ped.

The musical score for Figure 9 consists of two systems. The first system has a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The top staff begins with a melodic line in 4/4 time, marked with a *ff* dynamic and a *Rubato* tempo. A dashed line above the staff indicates a breath mark. The bottom staff provides harmonic accompaniment, including a *Ped.* (pedal) marking. The second system continues the piece, with a measure number '4' at the beginning. The top staff has a melodic phrase, and the bottom staff continues the accompaniment with *Ped.* markings.

Слика 9. Тема у уїлашеном каракїтеру

Према параметрима које наставник користи у свирању, ученици треба да открију који параметри и на који начин утичу на одређени карактер. Параметри које су користили за разликовање карактера су темпо, артикулација, динамика и регистар, и то:

1. Срећно – брз темпо, стакато артикулација, *mf* динамика, средњи регистар
2. Љутито – маршевски темпо, портато артикулација, *ff* динамика, низак регистар
3. Сетно – спор темпо, легато артикулација, *mp* динамика, средњи регистар
4. Сидљиво – темпо према нахођењу, стакато артикулација, *pp* динамика, високи регистар
5. Шаљиво – умерено брз темпо, пунктирани ритам, *mf* динамика, средњи регистар
6. Уплашено – спор темпо, сфорцато, декрешендо, ниски и високи регистар.

После сваког одсвираног карактера, наставник ће окачити на таблу очигледна средства (сlike са одговарајућим фацијалним експресијама) и испод њих исписати претходно уочене параметре који ће служити као подсетник у следећој фази игре. Циљ издвајања карактера на основу музичких параметара јесте да деца освесте зашто одређене композиције звуче у једном, а друге у другом карактеру и на основу чега се постиже та разлика.

У *другој фази* ученици добијају текст песме која ће се учити и отпевати на крају часа. Деца изговарају поједине реченице из те песме у различитим карактерима. Затим сваки ученик извлачи по две картице на којима је с једне стране исписан стих из песме која ће се у трећем делу часа учити, а с друге стране карактер у коме треба да изговоре тај стих. С обзиром на то да на табли имају претходно исписане музичке параметре везане за одређене карактере, то ће им олакшати њихову интерпретацију текста. Свако дете треба да изговори текст стиха у назначеном карактеру, а остали ученици да погађају о ком је карактеру реч. Које дете прво погоди, оно следеће чита стих који је записан на извученој картици. Циљ ове фазе игре је да деца изводе ангажовано текст и да схвате значење текста што ће им даље помоћи у дољој интерпретацији песме, као и у обнови карактера које су научили у првој фази.

У *трећој фази* ученици добију текст песме коју треба да науче да певају. Пре читања текста, наставник подели улоге сваком ученику. Затим следи читање делова текста песме у одговарајућим карактерима. Када деца заврше са карактерним читањем текста, наставник пева песму уз клавирску пратњу. Ученици песму уче по слуху по фразама и у карактеру. Најзад, ученици песму изводе у облику кратке жанр-сцене у учионици. Више је циљева који могу да се остваре увођењем карактера у певање: постиже се чистија интонација, ангажује се експресија лица, посвећено је певање по

фразама итд. Заједничко извођење жанр-сцене подстиче ученике на рад у групи, развија колективну одговорност, способност импровизације и креативност. Такође, ученици се оспособљавају да раде више радњи истовремено, без много напора и кроз игру.

ЗАКЉУЧАК

Прва интересовања везана за проучавање дечије игре јављају се крајем деветнаестог века, да би се током двадесетог века развио теоријски и методолошки оквир за њено проучавање у делима многих истраживача и научника. Према њиховим речима, игра је једно од кључних обележја детињства. Игра има стимулативну улогу, те се може користити у образовне и васпитне сврхе, јер развија дечију самосталност, комуникативност и колективизам. Иако поједини аутори у игри виде само разоноду и задовољство, али не и полигон за развој дететових способности, већина игру сматра доминантном сазнајном активности детињства и стога је неопходно да се уведе у процес музичке педагогије. Поред тога што музичке игре развијају кинестетичку свест, просторну интелигенцију, ритмичке способности и моторику, у игри се интегришу говор, певање, покрет, плес, свирање и глума. У оквиру часова практичне методике наставе солфеђа показало се добрим и корисним да се уведе игра и то као рекапитулација часа уз употребу кинестетичких, глумачких, карактерних и певачких елемената. Само уз интеграцију аудитивног, визуелног и кинестетичког начина учења, постиже се брзо и логично учење и разумевање музике и њено дуготрајно памћење.

Литература

- Bern, Erik. 1998. *Koju igru igraš?* prev. Lj. Stojić. Beograd: Ne&Bo i Libretto.
- Brauning, Oskar. 1921. *Istorija pedagogije*. Beograd: Napredak.
- Ginsburg, Kenneth. 2007. *The Importance of Play in Promoting Healthy Child Development and Maintaining Strong Parent-Child Bonds: Pediatrics Vol. 119, No. 1, 181–191.*
- Eljkonjin, D.B. 1990. *Psihologija dečije igre*. Beograd: ZUNS.
- Kajoa, Rože. 1979. *Igre i ljudi*. Beograd: Nolit.
- Kamenov, E. 1989. *Intelektualno vaspitanje kroz igru*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Копас-Вукашиновић, Емина. 2006. Улога игре у развоју деце предшколског и млађег школског узраста: Зборник Института за педагошка истраживања бр. 1, 174–189.
- Крел, Александар. 2005. Од етнографског ка антрополошком приступу проучавању дечијих игара у Србији у: Етнологија и антропологија: стање и перспективе, Зборник етнографског института САНУ 21, Београд: САНУ, 273–279.
- Нешковић, Симо. 2007. Узори и ослонци педагошком раду Марије Монтесори. Радови Филозофског факултета број 9 књига 2. Источно Сарајево: Филозофски факултет, 35–51.
- Panić, Vladislav. 1989. *Psihološka istraživanja umetničkog stvaralaštva*. Beograd: Naučna knjiga.

Петровић, Милена. 2011. Игра: појам и значења у: Милена Петровић (уред.), *Играј, играј, играј!*, Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности, Београд: Факултет музичке уметности, 9–23.

Петровић, Милена и Вера Миланковић. 2011. Музичке игре у педагогији солфеђа у: Милена Петровић (уред.), *Играј, играј, играј!* Зборник тринаестог педагошког форума сценских уметности, Београд: Факултет музичке уметности, 113–122.

Хуизинга, Јохан. 1970. *Хомо луденс*. Загреб: Матица Хрватска.

Šiler, F. 1967. *О лепом*. Beograd: Kultura.

NEW CONCEPT OF SOLFEGGIO: TURNING CLASSROOM INTO PLAYROOM

Abstract

The main topic of the research is playing in music education, which was dealt by many researches in the country (Milankovic Petrovic 2008, 2011, T. Petrovic 2012, Cvetkovic 2012), and worldwide (Grujic-Vlajnic 2011, Campbell 2004, McPherson 2006, Welch 2012). The basic aim is holistic approach in introducing and understanding music in a conscious way. Pupils are integrated into music as its inseparable part, and therefore function as a team through mutual musicianship. Sample: 25 pupils aged 6 to 13 (first, second and fifth grade of elementary music school). Each class had three lessons as part of the final year teaching course in solfeggio within music education studies at Faculty of music Belgrade. Teamwork is self understood. Classes were organised as playground enabling perception, understanding and interpretation of music spontaneously. Results and conclusion: regardless of the degree of talent, all pupils were motivated and alert; curiosity was aroused; teacher-pupils communication was increased; body coordination was completely achieved, as well as singing, movement and mime integrated through acting. Implications: This way of teaching is a challenge for a solfeggio teacher and prevents monotony, which usually comes as a result of many years of teaching.

Key words: music education, solfeggio, play, interpretation

КОРЕЛАЦИЈА НАСТАВЕ ИСТОРИЈЕ МУЗИКЕ И МУЗИЧКИХ ОБЛИКА У СРЕДЊОЈ МУЗИЧКОЈ ШКОЛИ

Соња Маринковић*

Аница Сабо

Универзитет уметности у Београду

Факултет музичке уметности

Сажетак

Питање односа историје музике и музичких облика, њихових концепата и међусобних релација, припада начелним питањима поставке курикулума средњег музичког образовања и односа дисциплина које се традиционално доживљавају као репрезенти дијакхронијског и синхронијског метода истраживања музике. У овом раду, полазећи од анализе поставке ових предмета у актуелним плановима и програмима у српском музичком школству указује се на могуће проблематизације традиционалних схватања, друга и другачија искуства у њиховом конципирању и потенцијал успостављања корелација међу предметима. Циљ овог рада јесте проблематизација битних методских питања оба предмета која може да допринесе покретању стручне расправе о овом кругу тема.

Кључне речи: музичка педагогија, методика историје музике, методика теоријске наставе, средња музичка школа, корелација предмета.

Методичка питања наставе теоријских предмета средње музичке школе на Факултету музичке уметности у Београду² изучавана су у склопу предмета Методика теоријске наставе који је у планове и програме уведен са реформом спроведеном 1973/74. године, у време када је тада јединствена високошколска институција у Србији, Музичка академија, трансформисана у Факултет музичке уметности. Предмет су слушали студенти I одсека – за композицију, II – за дириговање и VIIa/δ – за историју музике и музички фолклор³ али, и то треба посебно нагласити, не и студенти одсека за оп-

* sonja.marinkovic@gmail.com

¹ У раду је представљен део истраживања на пројекту *Идентитетити српске музике у свейском културном контексту* (ев. бр. 177019) који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

² Рад је базиран на анализи праксе најстарије српске високошколске институције, Факултета музичке уметности у Београду. Мада су курикулуми других високих музичких школа најчешће блиски некадашњем матичном факултету за све друге институције, начини реализације програма нису били (нити могу бити) идентични. Мада би поређење различитих искустава такође могло да буде веома занимљиво, оно у овом раду није планирано.

³ Од 1977/78. VIIa/δ мењају назив у Одсек за музикологију и етномузикологију. Од 1985/86. уведено је и изучавање оргуља на Одсеку за клавир, харфу, оргуље, гитару и чембало (IV одсек). Студенти оргуља су теоријске предмете слушали са композиторима, диригентима,

шту музичку педагогију на којем су изучаване методике наставе солфеђа и музичке културе у општеобразовним школама (основна и гимназија). Мирјана Живковић је утемељила предмет Методика теоријске наставе и написала први (и до данас једини) приручник⁴. Садржај овог приручника обухвата теме планиране програмом предмета Методика теоријске наставе и односи се на методичка питања Теорије музике, Познавање музичких инструмената, Хармоније, Музичких облика, Контрапункта, Историје музике са Упознавањем музичке литературе⁵ и Основа науке о музици⁶. Скрипта Мирјане Живковић дакле обухватају методска упутства за све предмете обухваћене наставним планом и програмом за средње музичке школе које су, према тадашњем закону, могли да предају дипломирани студенти одсека за композицију, дириговања, историју музике и музички фолклор. Из садржаја (табела 1) се уочава да су методска упутства за поједине предмете веома разрађена (поседно за предмете Хармонија и Контрапункт) и могу послужити као својеврсни узор у приступу методици теоријске наставе. Други предмети су неупоредиво скромније заступљени (Музички облици, Инструменти, Фолклор), или сасвим изостављени (Историја музике).

Предговор		1
МЕТОДИКА НАСТАВЕ ТЕОРИЈСКИХ ПРЕДМЕТА		
	Увод	3
ТЕОРИЈА МУЗИКЕ		
	Тонски систем	9
	Лествице, интервали, акорди	10
	Ритам	21
	Домаћи задаци	24
ХАРМОНИЈА		
	Кратак преглед развоја науке о хармонији	26
	Хармонија као школска дисциплина	32
	Психолошки аспекти хармоније	37
	Припремљеност ученика за изучавање хармоније	40
	Дијатоника	41
	Ванакордски тонови	57
	Алтерације и модулације	60
	Хармонија на клавиру	70
	Репетиторијум хармоније	71
	Домаћи задаци, оцењивање ученика, испитни захтеви	76

музиколозима и етномузиколозима, а не са инструменталистима и то се односи и на Методику теоријске наставе.

⁴ Мирјана Живковић. 1979. Методика теоријске наставе (скрипта). Београд: Издање аутора.

⁵ Садржаји ова два предмета су потом интегрисани у јединствен предмет Историја музике, а из његовог корпуса је издвојена Национална историја музике као засебан предмет.

⁶ Предмет Основе науке о музици више не постоји у плановима средње музичке школе.

КОНТРАПУНКТ		
	Кратак преглед развоја науке о контрапункту	79
	Циљеви наставе контрапункта и припремљеност ученика	86
	Вокални контрапункт	87
	Инструментални контрапункт	95
	Писмени и домаћи задаци, оцењивање ученика, испит	109
МУЗИЧКИ ОБЛИЦИ		110
ОСНОВИ НАУКЕ О МУЗИЦИ		115
СЛУШАЊЕ МУЗИКЕ – УПОЗНАВАЊЕ МУЗИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ		129
ПОЗНАВАЊЕ МУЗИЧКИХ ИНСТРУМЕНАТА		134
МУЗИЧКИ ФОЛКЛОР		137

Табела 1. Садржај приручника Мирјане Живковић

Са болоњском реформом (2010/11) дошло је до утемељења нових академских дисциплина – Методике наставе историје музике⁷ у курикулуму мастер студија музикологије (где је он обавезни једносеместрални предмет и изборни у другом семестру једногодишњег мастера), с тим што га као изборни током два семестра могу слушати и студенти других научних програма, и Методике наставе етномузикологије као изборног предмета на свим научним одсецима. Предмет Методика теоријске наставе реализује се као двосеместрални обавезни предмет мастер студија на одсецима за композицију, дириговање, оргуље, етномузикологију и музичку теорију, а као изборни на одсецима за музикологију и општу музичку педагогију. Ове промене указују да је препознат значај изучавања методичких питања⁸ и у поставци курсева отворен је знатно већи простор за обраду разноврсних методичких питања него што је то било могуће када су проблеми Методике теоријских предмета, историје музике и музичког фолклора изучавани у склопу само једног предмета.⁹ Може се такође уочити да се методичка питања наставе музичких инструмената тренутно не изучавају. Посебно треба нагласити да, осим поменутог приручника Мирјане Живковић, методичким питањима из области теорије и историје музике до сада није посвећивана пажња и да прак-

⁷ Садржај предмета методика наставе историје музике односи се не само на методичку наставу историје музике у средњим музичким школама, већ и на наставу музичке културе у гимназијама (природног и друштвеног смера), музичке уметности у средњим стручним школама, као и на наставу музичке културе у основној школи у седмом и осмом разреду, када се градиво историје музике први пут уводи у општеобразовну наставу. Методике на ФМУ формирају мрежу која покрива методике солфеђа, музичке културе у основним и средњим школама и солфеђа, теоријских предмета и историје музике у средњим музичким школама, мада се чини да се компетенције, које се стичу слушањем појединачних методика, за сада у пракси не разлучују. То је једно од битних стручних питања на које у будућности треба дати одговор. Према садашњој пракси за опредељење компетенција потпуно је небитно које методике се слушају и из које области је наставник полагао стручни испит.

⁸ То се не може сматрати резултатом развоја професионалне свести, већ уредбом надлежног министарства која прописује да се у наставу може ући само ако у курикулуму постоји дар 36 кредита који се односе на педагошко-психолошке, методичке или дидактичке садржаје.

⁹ У практичној реализацији курсева Методике теоријске наставе наговештена је будућа диференцијација овог предмета, јер се организују три блока наставе, сваки са посебним предавачем, специјалистом за област: прва се односи на садржаје музичке теорије и хармоније; друга на контрапункт и трећа на музичке облике.

точно не постоје објављени радови из ове области.¹⁰ У склопу настојања да се на овом пољу да допринос, у овом раду ће бити анализирана нека битна методска питања наставе историје музике и музичких облика, са циљем да се укаже на потенцијале корелације међу овим предметима.

Историја музике¹¹ и музички облици се у средњој музичкој школи предају почев од другог па до завршних разреда. Њихов паралелни ток кроз три године школовања по себи намеће потребу испитивања међусобних корелација. Тај задатак није једноставан јер општост формулација наставних тема не пружа довољно егзактан материјал за суштинску анализу те ће у овом раду првенствено бити указано на потенцијал веза.

Фундамент садржаја предмета налази се у две засебне научне дисциплине које се изучавају у различитим областима – музикологије и музичке теорије – које се врло често представљају као репрезенти два различита методолошка приступа изучавању истог предмета (музичког дела): *дијахронијској* у историографији која се сматра основном дисциплином музикологије и *синхронијској* у музичким облицима.¹² Самим називом предмета – Музички облици – истакнут је појединачни аспект музичког дела, мада је сасвим разумљиво да је њега немогуће проучавати независно од садејства са другим елементима музичког језика, као и да изучавање апстрактних формалних модела није сврховито, већ је наука заснована на анализи конкретних појава које се никад не могу у потпуности апстраховати од историјског контекста. Међутим, начин академског утемељења ових дисциплина – историјске музикологије као универзитетске дисциплине у корпусу хуманистике и музичких облика као дела уметничке праксе у склопу композиције¹³ – данас више не може да буде аргумент за овакво подвајање. Савремене тенденције у развоју ових дисциплина сведоче о њиховом тесном прожимању и релативизацији ових подела. Уосталом, већ у Адлеровој систематизацији музиколошких дисциплина историјска музикологија и анализа су припадале истом, дијахронијском подручју.¹⁴ Али кључно питање које се

¹⁰ Из области Методике теоријске наставе одбрањена су два магистарска рада. Први је рад Јасенке Анђелковић, који је посвећен питањима корелације наставе теоријских предмета у склопу специфичног курикулума и специфичног начина реализације плана и програма у Школи за музичке таленте у Ћуприји. Други је рад Слађане Стојановић и односи се на анализу уџбеничке литературе из области хармоније (уџбеници хармоније Римског-Корсакова и Чајковског).

¹¹ У овом раду неће бити говора о корелацији Националне историје музике и Музичких облика, што не значи да ауторке сматрају да она није могућа или да није занимљива, већ да је у питању специфична проблематика која захтева посебно истраживање.

¹² Образложење два кључна метода музиколошких проучавања дао је Николаус Форкел. Он је на музичку науку применио дистинкцију на два базична метода истраживања: *дијахрони*, који повезује појаве у времену пратећи промене (назван још и интерпретативни метод) и *синхрони*, који настоји да установи типове без обзира на време испољавања (емпиријски метод). На разликовању ових метода биће утемељена једна од најзначајнијих, најутицајнијих подела музике у 19. веку – Адлерова.

¹³ Више о томе у Соња Маринковић. 2008. Методологија научноистраживачког рада у музикологији. Београд – Нови Сад: Факултет музичке уметности – Магица српска, 21–76; Anica Sabo. 2005. The Concept and Status of the Subject Musical Forms at the Belgrade University-level Institution - History and Certain Key Methodological Questions, In: Tatjana Marković & Vesna Mikić (Eds.), Music and Networking. Belgrade: FoM, 293–300.

¹⁴ Гвидо Адлер **историјску област** (која подразумева историју музике сагледану кроз епохе, људе, империје, земље, провинције, градове, школе, индивидуалне уметничке доприносе) дели

овде поставља није везано за начелну расправу о базичним методолошким оријентацијама музикологије и теорије, већ о томе шта су конкретни садржаји који улазе у наставне садржаје оба предмета. Њихов оквир представљен је у табели 2 – упоредни преглед планова и програма историје музике и музичких облика са наставним темама.

Табела 2. Упоредни план и програм предмета по разредима

Историја музике са упознавањем музичке литературе	Музички облици
II разред (1 час недељно, 35 часова годишње) МУЗИЧКА КУЛТУРА ПРЕТКЛАСНОГ ДРУШТВА И СТАРОГ ВЕКА МУЗИЧКА КУЛТУРА СРЕДЊЕГ ВЕКА МУЗИКА РЕНЕСАНСЕ	II разред (1 час недељно, 35 часова годишње) ЕЛЕМЕНТИ МУЗИЧКОГ ОБЛИКА ОБЛИК ПЕСМЕ ПРИМЕНА ОБЛИКА ПЕСМЕ
III разред (3 часа недељно, 105 часова годишње) БАРОК ПРЕТКЛАСИКА И КЛАСИКА РОМАНТИЗАМ	III разред (1 час недељно, 35 часова годишње) РОНДО ВАРИЈАЦИЈА СВИТА СОНАТА
IV разред (2 часа недељно, 66 часова годишње) РОМАНТИЗАМ ИМПРЕСИОНИЗАМ СТИЛСКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ МУЗИКЕ 20. ВЕКА	IV разред (2 часа недељно, 66 часова годишње) СОНАТНИ РОНДО СОНАТНИ ЦИКЛУС КЛАСИЧАРА РАЗВОЈ СОНАТНОГ ЦИКЛУСА У РОМАНТИЗМУ ПРИМЕНА СОНАТНОГ ЦИКЛУСА У КАМЕРНИМ И ОРКЕСТАРСКИМ КОМПОЗИЦИЈАМА ОБЛИК КОНЦЕРТА И ЊЕГОВ ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ ОСТАЛИ ИНСТРУМЕНТАЛНИ ОБЛИЦИ ВОКАЛНИ И МУЗИЧКО-СЦЕНСКИ ОБЛИЦИ

на: А. Музичку палеографију (семиографију)(нотацију); Б. Основне историјске категорије (систематизација музичких облика); В. Правила: (1) отеловљења у композицијама неке епохе; (2) тумачена и промишљана од стране теоретичара; (3) онаква каква се појављују у уметничкој пракси и Г. Музичке инструменте. Упор. Guido Adler. January, 1885. *Umfgang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1), 5–20.

Недвосмислено је да се корелација намеће првенствено у програму трећег разреда¹⁵, у нешто мањој мери и четвртог,¹⁶ док наставни садржаји прве године учења на први поглед не нуде могућности прожимања. Последња наставна област у трећој години учења музичких облика посебно је интригантна: за преглед вокалних и музичко-сценских облика предвиђена су само два часа. Ту је вероватно корен праксе да се примери за изучавање појединих аспеката музичких облика готово у потпуности преузимају из инструменталне литературе, што у комбинацији са ограничењима на врло скучен узорак у историјском смислу (углавном дела Бетовена и делимично Моцарта) потенцира независност концепата садржаја историје музике и музичких облика јер веома сужава простор у којем се њихови садржаји прожимају. Међутим, ако се поставе суштинска питања методског приступа садржајима историје музике и музичких облика, могуће је створити и другачију слику.

Некада је историја музике у центар свог проучавања постављала ствараоца, евентуално и преглед развоја основних институција музичког живота (на пример, теме Напуљска и венецијанска опера или Манхајмски оркестар). При том је у избору чињеница које треба упознати потенциран биографски приступ са романтизираним животописима композитора у којима се брижљиво изучавају подаци везани за школовање, службовање, брачни статус и животне навике појединих стваралаца, а посебно вредним сматра се познавање спискова дела¹⁷, мноштва година и, уопште, фактографских података. Мада је концептом уџбеника за средње музичке школе¹⁸ сугерисано померање овог тежишта на изучавање друштвеног контекста, институција музичког живота, жанрова и форми у историјском развоју, изражајних средстава музике и то кроз поставку разумевања стила као

¹⁵ Мада се и овде уочава да програм историје музике «предњачи»: у њему се теме везане за успостављање класичних облика обрађују у првом полугодишту, да би се у музичким облицима садржаји везани за сонатни циклус и сонатни облик обрађивали тек у другом. И овде је концепт предмета постављен супротно од идеја Николаја Римског-Корсакова који је крајем 19. века реформисао планове и програме конзерваторијума у Петердургу. Он је сматрао да курсеви историје музике треба да буду на завршном ступњу школовања како би се на одговарајући начин извршила систематизација знања стечених изучавањем појединичних теоријских дисциплина на претходном нивоу школовања. Упор. Соња Маринковић. 1995. Из историјата историје музике као наставног предмета: Нови Звук (6), 137–147.

¹⁶ Треба учити да се први пут у одређењу наставних тема појављују недвосмислене назнаке дијахронијског разумевања проблематике музичког облика када се дају две теме: развој сонатног циклуса у романтизму и облик концерта и његов историјски развој. У реализацији ових наставних садржаја наставник музичких облика нужно тражи ослонац у до тада усвојеним знањима из историје музике и на тој основи израђује план својих активности.

¹⁷ Најчешће сасвим неселективно, поједини наставници имају тенденцију да инсистирају на необичним детаљима попут, рецимо, податка да је Франц Лист у својој једанаестој години компоновао оперу *Дон Санчо*. При том изостаје тумачење сврхе познавања неког податка: он је довољан сам по себи и разумљиво је што ће зато врло брзо бити заборављен.

¹⁸ Соња Маринковић. 1994 и 1997. Историја музике за средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике; Иста. 2003 и 2013. Историја музике за други и трећи разред средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике; Иста. 2003. Историја музике за трећи и четврти разред средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике.

основне историјске категорије, у реализацији наставе историје музике и даље доминира биографизам и веома је раширена пракса диктирања на часовима или окретање књигама које, својим обимом и карактером, нису адекватне за примену у средњој музичкој школи.¹⁹ Ако би у пракси почела реализација новог приступа настави историје музике, у аспекту изучавања жанрова и форми она нужно долази до прожимања са музичким облицима. Било би пожељно да наставници координирају своје планове који се односе на избор примера, али свакако и приступ тумачењу одређених појава и тема. У совјетском/руском систему музичког образовања извршен је у великом степену избор дела која се изучавају на одређеном ступњу.²⁰ Код нас су ти избори донекле сугерисани избором дела за слушање, али тај концепт никада није темељно промишљен. Да јесте, не би се исто време планирало за обраду теме Грегоријански корал и рани облици вишегласја и неког од представника позноромантичарског симфонизма или музичке драме. У 21. веку постаје врло упадљиво да су данас неадекватни планови и програми из друге половине 20. века, који у тренутку доношења нису узимали у обзир (у ширем смислу схваћену) савремену музику²¹ и да се нови садржаји не могу уносити без нове прерасподеле градива, тек једноставним додавањем.

Предмету музички облици се у средњим музичким школама приступа претежно формалистички и као приоритет поставља утврђивање формалног модела. У пракси се, понекад, овакав приступ у комбинацији са вербализмом у настави пренаглашено фаворизује, а аналитички ставови ослањају на антиномију правилно–неправилно. Уграђен у концепт традиционалне анализе која је већ готово два века основ за усвајање знања из предмета музички облици, овакав приступ се, можда, у почетној фази рада и не може сасвим избећи (мада је и такав став подложен преиспитивању), али је неопходно отворити перспективу разумевања музичке форме и изван одредница правилно–неправилно. Постизање овог циља подразумева два међусобно зависна корака а то су: а) премештање методологије анализе са формалистичког приступа, који се ослања на анализу формалног модела, на феномен музичког тока што као примарни циљ поставља разумевање процесуалности музичког садржаја, б) напуштање синхронијског концепта који подразумева укорененост предмета у веома сужен стилско-историјски концепт. Синхронијски концепт се примењује од елемената музичког облика до изучавања глобалне форме. Уважавањем дијахронијског приступа

¹⁹ Мисли се првенствено на одличну, али у многим аспектима застарелу серију публикација Јосипа Андреиса која је своје последње издање за живота аутора имала још давне 1975. године. Књига је потом више пута прештампована, али није било редакција текста. Josip Andreis. 1975 (treće izdanje). Povijest glasbe I–IV. Zagreb: Liber – Mladost.

²⁰ Рецимо, програмом средњег образовања предвиђено је упознавање *Бориса Годунова* Мусоргског, а на академском нивоу се ради његова *Хованичина*. Направљен је избор кључних опуса који имају значење фундаменталних поставки познавања музике.

²¹ Тенденције у музици друге половине века обрађиване су кроз једну или две теме, практично без икаквог ефекта, у тренутку кад је енергија ученика усмерена на завршне испите и припрему пријемних испита за наставак школовања.

избегла би се крутост својствена формалистичком односу према анализи (непримереном самој музици), а истакла процесуалност (утраћена у саму суштину музике).

Овакав приступ предмету се примењује на елементе музичког облика, посебно на музичку реченицу као основну јединицу музичког тока, али и на музички облик у целини. На тај начин се успоставља неопходна усаглашеност између теоријских поставки и разумевања конкретних музичких остварења, јер пракса не познаје оно што се означава ”неправилним”. Постављање процесуалности музичког тока у центар теоријско–аналитичких разматрања уз дијакхронијски концепт предмета омогућава разумевање музичког облика у различитим стилским епохама, отвара перспективу анализе композиција које припадају националној традицији и вокално-инструменталне музике. Методска питања, која третирају наставни процес на овом предмету (попут поставке одређених општих одредница, принципа обраде појединих методских јединица, рекапитулације градива, врсте провера и слично), тек су дискретно наговештена у студији Мирјане Живковић и захтевају темељну разраду.

У Министарству просвете и науке и Заводу за унапређивање образовања и васпитања већ неколико година се припрема реформа средњег музичког образовања, али су до сада формулисани предлози рађени без консултације са надлежним катедрама и то свакако са стручног становишта није прихватљиво.²² Остаје нада да ће у предстојећој реформи ипак превладати професионална савест и знање. И да ће кроз опредељење наставних тема бити наглашен и потенцијал корелација међу предметима. У овом раду оно је ограничено на општа методска упутства у приступу предмета из којих се потом могу развијати приступи обради појединачних тема.

Литература

Adler, Guido. January, 1885. *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft* (1), 5–20.

Andreis, Josip. 1975 (treće izdanje). *Povijest glasbe I–IV*. Zagreb: Liber – Mladost

²² Према радном предлогу историја музике би се изучавала од прве године, са истим обимом часова као до сада (1+2+2+2), предмет национална историја музике би био укинута као посебан, а његов садржај укључен у садашњи општи, што значи да су заборављени сви разлози због којих су ови садржаји издвојени у посебан предмет. Поређење са општом историјом је овде сасвим неумесно, јер, кад се погледају њени садржаји, лако се уочава да највећи део историје чини изучавање националне историје, док то у историји музике никад није био случај. Напротив, веома је изражена тенденција миноризације значаја свега што се везује за историју српске музике. Када би се на њу применили званични стандарди за националне садржаје у школама на језицима националних мањина – да тридесет процената треба да буде везано за мањинску традицију – лако је увидети да тим садржајима не припада као до сада један час годишње, већ више од два. Начин на који се историја музике изучава у Француској, Немачкој и Русији нису једнаки, и свуда се води врло промишљена брига за сопствену баштину.

- Живковић, Мирјана. 1979. Методика теоријске наставе (скрипта). Београд: Издање аутора.
- Маринковић, Соња. 1994. Историја музике за средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике.
- Маринковић, Соња. 1995. Из историјата историје музике као наставног предмета: Нови Звук (6), 137–147.
- Маринковић, Соња. 1997 (друго издање). Историја музике за средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике.
- Маринковић, Соња. 2003. Историја музике за други и трећи разред средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике.
- Маринковић, Соња. 2013. Историја музике за други и трећи разред средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике.
- Маринковић, Соња. 2003. Историја музике за трећи и четврти разред средње музичке школе. Београд: Завод за уџбенике.
- Маринковић, Соња. 2008. Методологија научноистраживачког рада у музикологији. Београд – Нови Сад: Факултет музичке уметности – Матица српска
- Sabo, Anica. 2004. Analitičke nedoumice u tumačenju forme ronda, u Miloš Zatkalik i drugi (ured.), *Muzička teorija i analiza 1*, Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 91–101.
- Сабо, Аница. 2006. Проблематика термилошког одређења структурног плана музичког тока – музичка реченица: Нови звук (27), 71–83.
- Sabo, Anica. 2006. Prelazni oblik između dvodelne i trodelne pesme: suočavanje teorijskih postavki i analitičke prakse, u Miloš Zatkalik i drugi (ured.), *Zbornik Katedre za teorijske predmete*, Beograd: FMU, 145–169.
- Sabo, Anica. 2005. The Concept and Status of the Subject Musical Forms at the Belgrade University-level Institution - History and Certain Key Methodological Questions, In: Tatjana Marković & Vesna Mikić (Eds.), *Music and Networking*. Belgrade: FoM, 293–300.
- Sabo, Anica. 2008. A Contemporary Reading of the Original Principles of the Study of Musical Forms Establishing Relationships between Marx, Peričić and Skovran, Popović, In: Tatjana Marković & Vesna Mikić (eds.), *Musical Culture & Memory*, Belgrade: FoM, 325–330.
- Sabo, Anica. 2010. The Form of Variations – Steps in the Analytical Procedure, In: Miloš Zatkalik et al. (ed.), *Music Theory and Analysis*, Belgrade: FoM, 299–311.

CORRELATION BETWEEN TEACHING HISTORY OF MUSIC AND MUSICAL FORMS IN SECONDARY MUSIC SCHOOL

Abstract

The question of the relationship between History of music and Musical forms, their concepts and mutual connections, belongs to general issues related to setting the curriculum of secondary music education and the relationship between the disciplines that are traditionally seen as representatives of the diachronic and synchronic research methods of music. This paper, based on the analysis of the settings of these subjects in the current curriculum in the Serbian music education, as well as proposed aspect of the implementation of the program (approved) textbooks, points to the possible problematization of traditional beliefs, and other different experiences in their design and the potential establishment of correlation between the subjects. In particular, the issue of the relationship of

operational tasks embodied in a subject program will be discussed, and guidelines for their implementation, in the light of understanding of the goals of this research. The solutions will be compared to other experiences in order to show the possibilities of different approaches. The aim of this paper is questioning the important methodological issues in both subjects that can contribute to the initiation of professional debate on this issue circle.

Key words: music pedagogy, music history methodology, methodology of theory teaching, high music school, the correlation of subjects.

PROBLEMI SAVREMENE NASTAVE U SREDNJOJ MUZIČKOJ ŠKOLI

Danijela Stojanović*
Danijela Zdravić Mihailović
Univerzitet u Nišu
Fakultet umetnosti u Nišu

Sažetak

U radu se razmatraju problemi savremene nastavne prakse u srednjoj muzičkoj školi koji se odnose na pitanja metoda učenja teorijskih predmeta, njihovu međusobnu korelaciju, kao i povezivanje sa muzičkim izvođaštvom. Rezultati istraživanja, koje je sprovedeno u srednjoj muzičkoj školi u Nišu tokom školske 2011/2012. godine, pokazuju da u realizaciji nastave nedostaje intenzivnije povezivanje teorijskih disciplina, kako međusobno, tako i njihovo povezivanje sa onim nastavnim predmetima koji se zasnivaju na praktičnom muziciranju. Pored toga, u radu se ukazuje i na nedovoljnu zastupljenost savremene umetničke i popularne muzike u nastavnoj praksi srednjeg muzičkog obrazovanja, čime je značajno ugrožen proces estetskog vaspitanja.

Ključne reči: savremena nastava, srednja muzička škola, teorijski predmeti, izvođaštvo, korelacija, estetsko vaspitanje.

UVOD

Istraživanje koje je usmereno na pitanja sadržaja, principa i metoda nastave u srednjoj muzičkoj školi nastalo je prevashodno kao potreba da se razmotre mogući uzroci nedovoljne primene teorijskog znanja u praktičnom muziciranju, to jest, njegove nedovoljne ili neadekvatne primene u muzičkoj analizi i izvođaštvu. Naše višegodišnje pedagoško iskustvo, koje predstavlja osnov za izvođenje hipoteza u ovom radu, nedvosmisleno svedoči da su problemi vezani za stvaranje celovite slike o muzičkom delu i njegovim estetskim kvalitetima jednako prisutni u nastavnoj praksi srednjeg, pa i visokog muzičkog obrazovanja.

Nastava u srednjoj muzičkoj školi izvodi se u kontinuiranom četvorogodišnjem procesu, prema utvrđenom nastavnom planu i programu (upor. Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник. Наставни планови за музичку и балетску школу, 1996). U okviru ovog rada fokusiraćemo se na Teoretski i Instrumentalni odsek (solo pevanje) srednje muzičke

* danijela63@yahoo.com

škole u Nišu sa namerom da razmotrimo značajna pitanja nastavne prakse srednje muzičke škole: korelaciju teorijskih predmeta, korelaciju teorijskih i izvođačkih predmeta, kao i savremenost nastavnih sadržaja i nastavnih sredstava. Iako nismo vršili posebno istraživanje koje bi tretiralo lični stav učenika prema uslovima rada škole, možemo da se pozovemo na brojne neformalne razgovore i konstatujemo da učenici imaju određene zamerke (stari ili raštimovani instrumenti, zastareli uređaji za reprodukciju, nedovoljan broj računara u školi i sl.). Svesni činjenice da su pojedine zamerke “na mestu” i da škole u Srbiji na početku 21. veka često nemaju adekvatne uslove za rad, ipak moramo naglasiti da postojeće okolnosti ne bi trebalo da budu opravdanje za nepotpunu realizaciju estetsko-muzičkog obrazovanja i vaspitanja.

Razlozi našeg istraživanja su dvojne prirode; s jedne strane, smatramo da u nastavnoj praksi postoje određene manjkavosti koje treba (do)kazati empirijskim istraživanjem, ali, s druge strane, lični kontakt sa učenicima i studentima, između ostalog i preko društvenih mreža (dakle, van nastavne prakse) pokazuje konzumiranje i širenje muzičkog sadržaja lošeg kvaliteta. Otvaranje ovog pitanja nužno inicira i sopstveno preispitivanje. Šta (ni)smo mi, kao nastavnici ili vaspitači, uradili tokom nastavne prakse u srednjoj i/ili visokoj stručnoj (muzičkoj) školi? Na koji način smo uticali ili mogli da utičemo na formiranje njihovog stava prema muzičkim kvalitetima – muzičkog ukusa? Da li smo na dobar način realizovali sadržaje predviđene nastavnim planom? Da li stečena znanja iz nastavnih predmeta, predviđenih nastavnim planom i programom, obezbeđuju stručne kompetencije za razlikovanje umetničke muzike od kiča i šunda? Pitanja koja smo otvorili su kompleksna i njihova razrešenja, u najmanju ruku, uključuju angažman stručnjaka iz oblasti estetike, sociologije kulture, pedagogije, psihologije itd. Ipak, svesni širokog kruga problema oko estetskog i muzičkog vaspitanja, ne možemo a da ne pokrenemo bar neka od njih. Jer, možda bi jedan od uzroka lošeg ukusa mladih muzičara trebalo potražiti upravo u našem delokrugu – u kvalitetu nastave srednje muzičke škole i visokoškolskih institucija.

1. PROBLEMI MUZIČKE PEDAGOGIJE I SREDNJEG MUZIČKOG OBRAZOVANJA

Kada je reč o delatnosti pedagoga koji su se bavili pitanjima muzičkog vaspitanja, mora se istaći da je njihova pažnja usmerena na mlađi uzrast učenika, uglavnom nižih razreda osnovne škole (Đorđević, 2008, 2009, 2011; Martinović-Bogojević, 2010), a ređe škole za osnovno muzičko obrazovanje (Jović-Miletić, 2010). Kada je reč o muzičkim pedagogima, može se reći da su oni svoj naročiti doprinos dali nastavi Solfeđa, pri čemu često ukazuju na nove metode učenja i razvijanja muzikalnosti kod dece. Otuda i najveći broj doktorskih disertacija u Srbiji iz oblasti muzičke pedagogije pripada upravo ovom području (upor. Drobni, 2010).

Uvidom u brojne radove muzičkih teoretičara i pedagoga zapaža se da nedostaju značajnija istraživanja posvećena pitanjima srednjeg muzičkog obrazovanja. Specifična oblast muzičke pedagogije je godinama unazad uglavnom bila smeštena u oblast muzičke teorije i analize, čime je izostalo bavljenje specifičnim problemima muzičke pedagogije. Međutim, problem nije u činjenici da su se muzički pedagozi bavili (ili se bave) pitanjima teorije i analize, već u tome što je veoma mali broj stručnjaka uopšte razmatrao važna pitanja muzičke pedagogije – pitanja ciljeva, zadataka, principa i metoda nastave u pojedinačnim nastavnim predmetima, odnosno, u stručnom muzičkom obrazovanju. Usled toga su važna pitanja estetskog vaspitanja ostala izvan fokusa stručnih istraživanja, a ova naučna oblast, veoma specifična i značajna za umetničko obrazovanje, našla je svoje mesto isključivo u pedagoškim razmatranjima vezanim za osnovnoškolski uzrast.

Poslednjih godina su objavljeni mnogi važni radovi iz oblasti psihologije muzike vezani za stručno muzičko obrazovanje (Mirković-Radoš, 2010; Pekić, 2008; Bogunović, 1997, 1998, 2006, 2008, 2011, 2012; Leman i sar. 2012), koji mogu biti oslonac za brojna pedagoška istraživanja. Kako Ksenija Radoš ukazuje, saradnja psihologa i pedagoga je neophodna kada je muzika u pitanju. Po njenom mišljenju, psiholozi-istraživači i muzički pedagozi se mimoilaze na zajedničkom putu, ili idu paralelnim putevima ka istim ciljevima, susrećući se na istim preprekama, a da se nikad zaista ne sretnu. Kao posledica takvog odnosa, brojni otvoreni problemi ostaju otvoreni, a moguće rešenje prema Radoševoj jeste jedinstvo psihološko-istraživačkog i pedagoškog pristupa u proučavanju muzičke delatnosti (Radoš, 2010). Ovoj veoma smeloj i preciznoj konstataciji dodali bismo i činjenicu da je najpre potrebno izvršiti diferencijaciju predmeta proučavanja u oblasti muzičke pedagogije i muzičke teorije, a potom odrediti ciljeve istraživanja u kojima bi psihološka istraživanja bila ne samo poželjna, već i neophodna.

1.1 Predmet i zadaci istraživanja

Kao širi problem istraživanja izabrali smo nastavu u srednjoj muzičkoj školi. Uvidom u nastavni plan i program zapaža se da su stručni predmeti koncentrisani u trećem i četvrtom razredu, dok je u prvom i drugom taj broj nešto manji (упор. Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник. Наставни планови за музичку и балетску школу, 1996). U skladu s tim je i zastupljen broj ispitanika u našem istraživanju – I godina je izuzeta, a uzorak čine učenici II, III i IV razreda srednje muzičke škole u Nišu, $n = 101$).

Pomenuta zapažanja, vezana za probleme nastavne prakse srednje muzičke škole, dovela su do konkretizacije predmeta našeg istraživanja koji glasi: Korelacija nastavnih predmeta (teorijskih i izvođačkih) i zastupljenost savremene umetničke i popularne muzike u nastavnoj praksi srednjeg muzičkog obrazovanja. Pored toga, bili smo zainteresovani i za zastupljenost metode estetske analize u nastavi srednjeg muzičkog obrazovanja.

Iz našeg predmeta interesovanja izdvojili su se posebni zadaci istraživanja:

1. Ispitati stavove učenika o korelaciji teorijskih predmeta u nastavi srednje muzičke škole;
2. Ispitati stavove učenika o korelaciji teorijskih i izvođačkih predmeta u nastavi srednje muzičke škole;
3. Ispitati stavove učenika o zastupljenosti savremene umetničke i popularne muzike u nastavi;
4. Ispitati stavove učenika o zastupljenosti estetske analize u nastavnoj praksi srednje muzičke škole.

1.2 Analiza i interpretacija rezultata

Za potrebe ovog rada izdvojili smo, prema našem mišljenju, najznačajnija pitanja, čiji odgovori mogu pružiti dobar uvid u način izvođenja nastave u školi. Kada je reč o teorijskoj grupi predmeta, izabrali smo pitanja koja se odnose na nastavu Muzičkih oblika, Harmonije, Kontrapunkta i Istorije muzike. Ono što je bilo važno za istraživanje odnosilo se na mogućnost primene harmonske i kontrapunktske analize u analizi oblika kompozicije, kao i zastupljenost muzičke analize u nastavi Istorije muzike.

Tabela 1. Korelacija teorijskih predmeta u nastavi srednje muzičke škole

		N	f	%	M	sd	t-test	df	p
Koliko često je obrada određenog muzičkog oblika praćena slušanjem primera iz literature?	Uvek	101	64	63,4	1,50	0,16	20,99	100	0,00
	Veoma često		24	23,8					
	Retko		3	12,9					
U analizi muzičkog oblika razmatramo i harmonski plan kompozicije.	Da, često	101	46	45,5	1,60	0,60	26,81	100	0,00
	Retko		49	48,5					
	Nikada		6	5,9					
U nastavi Muzičkih oblika nedostaje mi bolje poznavanje harmonije/harmonske analize.	Uopšte se ne slažem	101	8	7,9	3,19	1,04	30,91	100	0,00
	Delimično se ne slažem		12	11,9					
	Polovično se slažem		44	43,6					
	Pretežno se slažem		27	26,7					
	U potpunosti se slažem		10	9,9					

U nastavi Istorije muzike nedovoljno pažnje posvećujemo analizi kompozicija koje upoznajemo/ slušamo na času.	Uopšte se ne slažem	101	34	33,7	2,76	1,52	18,29	100	0,00
	Delimično se ne slažem		8	7,9					
	Polovično se slažem		27	26,7					
	Pretežno se slažem		12	11,9					
	U potpunosti se slažem		20	19,8					
U nastavi Muzičkih oblika nedostaje mi veće znanje iz Kontrapunkta kako bih mogao da analiziram pojedine oblike (svita, fuga).	Uopšte se ne slažem	101	11	10,9	3,44	1,23	28,11	100	0,00
	Delimično se ne slažem		8	7,9					
	Polovično se slažem		30	29,7					
	Pretežno se slažem		30	29,7					
	U potpunosti se slažem		22	21,8					

Kada je u pitanju prvi zadatak istraživanja, koji smo postavili, došli smo do sledećih rezultata. Da je obrada određenog oblika često praćena slušanjem primera iz literature potvrdilo je preko 60% ispitanika ($M=1,50$, $sd=0,16$), dok se u analizi muzičkog oblika kompozicije razmatra i harmonski plan potvrdilo je oko 50% učenika. Preko 37% ispitanika se slaže sa tvrdnjom da mu u nastavi Muzičkih oblika nedostaje bolje poznavanje harmonije, dok je neopredeljeno, niti se slaže niti se ne slaže, preko 40% ispitanika. Da se u nastavi Istorija muzike nedovoljno pažnje posvećuje analizi kompozicija koje se slušaju na času složilo se oko 20% ispitanika ($M=2,76$, $sd=1,52$), dok ostatak učenika srednje muzičke škole nije opredeljen po ovom pitanju ili se ne slaže sa konstatacijom. Da u nastavi Muzičkih oblika učenicima nedostaje veće znanje iz Kontrapunkta kako bi mogli da analiziraju pojedine oblike (svita, fuga), potvrdilo je preko 50% ispitanika. Izračunavanjem t testa otkrili smo da u svim tvrdnjama predstavljenim u Tabeli 1 postoji statistički značajna razlika u odgovorima ispitanika, značajne na nivou $p = 0,00$.

Druga grupa pitanja odnosila se na prožimanje teorijskog i praktičnog, to jest, na ispitivanje primene naučenog u praksi.

Tabela 2. Korelacija teorijskih i izvođačkih predmeta u nastavi srednje muzičke škole

		N	f	%	M	sd	t-test	df	p
U nastavi Harmonije napisane zadatke izvodimo pevanjem ili sviranjem.	Da, često	101	24	23,8	2,16	0,78	27,67	100	0,00
	Retko		37	36,6					
	Ne		40	39,6					
Smatram da u nastavi Kontrapunkta nedovoljno izvodimo zadatke sviranjem ili pevanjem.	Uopšte se ne slažem	101	2	2	4,48	0,91	49,31	100	0,00
	Delimično se ne slažem		2	2					
	Polovično se slažem		11	10,9					
	Pretežno se slažem		17	16,8					
	U potpunosti se slažem		69	68,3					
Znanje iz teorijskih predmeta (Teorija muzike, Harmonija, Kontrapunkt, Istorija muzike) pomaže mi u nastavi drugih predmeta (Klavir, Solo pevanje, Dirigovanje).	Uopšte se ne slažem	101	4	4	4,49	0,94	47,72	100	0,00
	Delimično se ne slažem		2	2					
	Polovično se slažem		2	2					
	Pretežno se slažem		26	25,7					
	U potpunosti se slažem		67	66,3					
U nastavi Klavira (drugi instrument ili solo pevanje) analiziramo kompoziciju koju izvodimo.	Uopšte se ne slažem	101	14	13,9	3,78	1,44	26,41	100	0,00
	Delimično se ne slažem		5	5					
	Polovično se slažem		18	17,8					
	Pretežno se slažem		16	15,8					
	U potpunosti se slažem		48	47,5					

U nastavi Harmonije zadaci se retko ili nikada ne izvode pevanjem ili sviranjem, i to je potvrdilo preko 75% ispitanika, što se odnosi i na nastavu Kontrapunkta. Ovaj podatak nam je potvrdilo skoro 85% ispitanika ($M=4,48$, $sd=0,91$). Preko 90% učenika srednje muzičke škole smatra da im znanja iz teorijskih predmeta pomažu u shvatanju predmeta zasnovanih na izvođaštvu. Za nas je važno (i ohrabrujuće) da se u nastavi Klavira, kao i solo pevanja od učenika traži primena stečenih znanja iz drugih predmeta, što ukazuje na zadovoljavajući stepen korelacije između teorijskih i izvođačkih predmeta. Ovo potvrđuje nešto manji procenat od prethodnog, preko 60% ispitanika. Izračunavanjem t testa ustanovili smo da postoji statistički značajna razlika u odgovorima ispitanika u svim tvrdnjama, tj. konstatacijama na koje su ispitanici odgovarali ($p=0,00$).

Tabela 3. Učenci o savremenoj umetničkoj i popularnoj muzici u nastavi

		N	f	%	M	sd	t-test	df	p
Koliko često u nastavnoj praksi smš slušate dela savremene umetničke muzike?	Često	101	14	13,9	2,37	0,72	33,16	100	0,00
	Retko		36	35,6					
	Nikada		51	50,5					
Koliko često u nastavnoj praksi smš slušate popularnu muziku (pop, rok, džez)?	Često	101	8	7,9	2,65	0,62	42,77	100	0,00
	Retko		19	18,8					
	Nikada		74	73,3					
Da li sa nastavnikom diskutujete o muzici koju slušate u slobodno vreme?	Da	101	80	59,4	1,41	0,49	28,63	100	0,000
	Ne		41	30,6					
Voleo/la bih da se više pažnje posvećuje savremenoj umetničkoj i popularnoj muzici.	Uopšte se ne slažem	101	7	6,9	3,73	1,30	28,96	100	0,00
	Delimično se ne slažem		10	9,9					
	Polovično se slažem		26	25,7					
	Pretežno se slažem		13	12,9					
	U potpunosti se slažem		45	44,6					
Voleo/la bih da sa svojim nastavnicima diskutujem o savremenim muzičkim pravcima.	Uopšte se ne slažem	101	10	9,9	3,78	1,30	29,22	100	0,00
	Delimično se ne slažem		5	5,0					
	Polovično se slažem		26	25,7					
	Pretežno se slažem		21	20,8					
	U potpunosti se slažem		39	38,6					
Voleo/la bih da u muzičkoj školi postoji poseban predmet koji bi nam približio savremenu umetničku i popularnu muziku.	Uopšte se ne slažem	101	15	14,9	3,85	1,48	26,17	100	0,00
	Delimično se ne slažem		4	4,0					
	Polovično se slažem		16	15,8					
	Pretežno se slažem		12	11,9					
	U potpunosti se slažem		54	53,5					
Smatram da bi analiza savremene popularne muzike za mene bila veoma interesantna.	Uopšte se ne slažem	48	7	6,9	3,94	1,22	32,37	100	0,00
	Delimično se ne slažem		6	5,9					
	Polovično se slažem		18	17,8					
	Pretežno se slažem		25	24,8					
	U potpunosti se slažem		45	44,6					

Koliko često učenici slušaju dela savremene umetničke muzike u okviru ovog predmeta govore nam ne tako dobri podaci. Naime, preko 50% učenika

je odgovorilo da nikada ne slušaju dela savremene umetničke muzike, dok ih retko sluša preko 30% ispitanika. Takođe, 70% ispitanika je odgovorilo da tokom nastave nikada ne sluša popularnu muziku (rok, pop, džez). Ipak učenici sa nastavnikom slobodno diskutuju o muzici koju slušaju u slobodno vreme i to je potvrdilo blizu 60% ispitanika. Da bi učenici voleli da se više pažnje posvećuje savremenoj umetničkoj i popularnoj muzici, i da bi voleli da sa svojim nastavnicima diskutuju o savremenim muzičkim pravcima, potvrdilo je preko 50% ispitanika. Takođe, učenici su pokazali zainteresovanost za postojanje posebnog predmeta u okviru kojeg bi mogli da upoznaju savremenu umetničku i popularnu muziku, što je potvrdilo približno 80% ispitanika ($M=3,85$; $sd=1,48$). Njihovo interesovanje za popularnim žanrovima dovodi do zaključka da bi im analiza savremene popularne muzike predstavljala omiljenu aktivnost (to je potvrdilo skoro 69% ispitanika; $M=3,94$, $sd=1,22$). Izračunavanjem t testa otkrili smo da u svim tvrdnjama predstavljenim u Tabeli 3 postoji statistički značajna razlika u odgovorima ispitanika, značajna na nivou 0,00.

Pitanje estetske analize u muzici je, kao što je već rečeno, veoma kompleksno i zahteva posebno istraživanje. Ipak, ovde nam je bila namera da pokažemo da u nastavnoj praksi srednje muzičke škole dominira sistem odvojenih disciplina koje muzičko delo sagledavaju iz različitih aspekata. Da bi se razmatrale estetske vrednosti jednog umetničkog dela, neophodno je da se ono doživi u svom jedinstvu i celovitosti (Митровић, 1969; Грандић, 2001) što je upravo nedovoljno prisutno u nastavnoj praksi.

Tabela 4. Učenici o zastupljenosti estetske analize u nastavi

		N	f	%	M	sd	t-test	df	p
Da li se u okviru analize muzičkog dela bavite i estetskim kvalitetima kompozicije, odnosno onim što se može nazvati <i>lepim</i> u muzici?	Da	101	24	23,8	2,16	0,78	27,67	100	0,00
	Retko		37	36,6					
	Ne		40	39,6					

U okviru analize muzičkog dela učenici se retko ili pak uopšte ne bave estetskim kvalitetima kompozicije, odnosno onim što se može nazvati lepim u muzici, to je potvrdilo preko 75% ispitanika. Takođe, utvrđivanjem statističke značajnosti pomoću t testa potvrđujemo statistički značajnu razliku u odgovorima ispitanika, gde p i ovog puta iznosi 0,00. Potvrdni odgovor dala je većina učenika Instrumentalnog odseka, što je i razumljivo, s obzirom na specifičnost pojedinih predmeta, odnosno s obzirom na plan i program za ovaj odsek.

ZAKLJUČAK

Kada je reč o rezultatima istraživanja vezanim za korelaciju teorijskih predmeta, može se zaključiti da se naša polazna hipoteza, koja se odnosila na intenzivnije

međusobno povezivanje teorijskih predmeta u nastavi, delimično potvrdila. Ne bismo sa preciznošću mogli reći da li je u pitanju subjektivni faktor (nedovoljan fond znanja iz Harmonije i Kontrapunkta) ili su to objektivne okolnosti, budući da se pojedini polifoni oblici upoznaju u nastavi Muzičkih oblika pre nego što se izučavaju u nastavi Kontrapunkta. Kada je reč o zastupljenosti muzičke analize u nastavi Istorije muzike, takođe se moraju uvažiti i objektivni faktori – nedostatak vremena za detaljnije razmatranje slušanih kompozicija. Imajući u vidu rezultate istraživanja prikazane u Tabeli 2 (korelacija teorijskih i izvođačkih predmeta), možemo reći da se problem nedovoljnog izvođenja zadataka iz Harmonije i Kontrapunkta sviranjem i/ili pevanjem, izdvojio kao dominantan nedostatak nastavne prakse. Ova činjenica pokazuje da u procesu nastave i učenja nedostaje estetski doživljaj napisanog zadatka, odnosno da je sužena mogućnost razlikovanja “tačno napisanog zadatka” od lepe i skladne muzičke celine pisane u stilu klasicizma, renesanse ili baroka. A to je upravo onaj važan aspekt estetskog vaspitanja u stručnom muzičkom obrazovanju, koji utiče na formiranje ukusa učenika i jačanje stručnih kompetencija.

Posebno interesovanje učenika, kada je u pitanju savremena umetnička i popularna muzika, za nas je bilo očkivano, jer smo već prilikom sprovođenja anketiranja učenika uočili pozitivne reakcije na ovu grupu pitanja. Pretpostavljamo da mogući razlozi za ovakve reakcije leže u činjenici da učenici žele da svoja interesovanja i omiljene muzičke pravce “ugrade” u školsku praksu. Prema našem mišljenju, ova zapažanja mogu biti važna, kako zbog budućeg koncepta nastave, tako i zbog obogaćivanja nastavnog procesa raznim sekcijama koje bi učenici rado pohađali. Rezultati sličnog istraživanja u kome su ispitanici bili nastavnici srednjih muzičkih škola i Fakulteta muzičke umetnosti u Beogradu (Bogunović i sar. 2011) pokazuju da se tokom studiranja uglavnom stiču kompetencije za izvođenje, pedagoški i stvaralački rad, ali je konstatovano da je potreban viši stepen edukacije u okviru „neklasičnih“ žanrova i drugih vidova muzičkog izražavanja. Prema rečima istraživača, „sistem i program je još uvek tradicionalan, nedostaje mu fleksibilnost i inovativnost, i u ovom trenutku ne obezbeđuje transferabilne veštine i znanja“ (Ibid. 110).

Ispitivanjem problema savremene nastave u srednjoj muzičkoj školi, a posebno iznošenjem zaključaka do kojih smo došli putem empirijskog istraživanja, verujemo da smo dali svoj skromni doprinos razmatranju kruga problema savremene muzičke pedagogije. Takođe, verujemo da će buduća slična istraživanja nadoknediti zapostavljenu oblast muzičke pedagogije i time doprineti osavremenjavanju i poboljšanju kvaliteta nastavne prakse stručnog muzičkog obrazovanja.

Literatura

Bogunović, Blanka. 1997. Motivacija učenika srednje muzičke škole: Psihološka istraživanja (8). Beograd, 267–274.

Bogunović, Blanka. 1998. Motivacija postignuća kao činilac uspeha u učenju muzike: Psihologija (3-4) XXI. Beograd, 91–99.

Богуновић, Бланка. 2006. Тумачење постигнућа у учењу музике и динамичка својства ученика: Настава и васпитање 55 (3). Београд, 296–306.

BoGUNović, Blanka. 2008. Muzički talenat i uspešnost. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

BoGUNović, Blanka i sar. 2011. Muzički darovito dete: epilog u: akademik Grazdanka Gojkov i doc. dr Aleksandar Stojanović (ured.), Zbornik Visoke škole strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Mihajlo Palov“ – Vršac, Universitatea de vest „Aurel Vlaicu“ – Arad, Romania, 98–113.

Богуновић Бланка и сар. 2012. Музичко образовање и музичари: очекивања, ток и исходи: Зборник института за педагошка истраживања 44 (2). Београд, 402–423.

Drobnji, Ivana. 2010. Doktorske disertacije iz oblasti muzičke pedagogije: Pedagogija 65(1). Beograd, 26–39.

Ђорђевић, Богдан. 2008. Музичка уметност као средство естетског васпитања у разредној настави: Норма 13(3). Сомбор, 133–148.

Ђорђевић, Богдан. 2009. Однос ученика разредне наставе према музичкој уметности: Норма 14 (1). Сомбор, 39–48.

Ђорђевић, Богдан. 2011. Музика и корелација у разредној настави: Норма 16(1). Сомбор, 43–56.

Jović-Miletić, A. (2010): Pedagoška istraživanja u muzičkoj nastavi: Pedagogija 65(4). Beograd, 662–667.

Leman, A i sar. 2012. Psihologija za muzičare. Razumevanje i sticanje veština. Beograd: Univerzitet umetnosti Beograd – Fakultet muzičke umetnosti i Psihopolis.

Martinović-Bogojević, Jelena. 2010. Značaj nastave muzičke kulture u ranom školskom uzrastu. Pedagogija 4 (10). Beograd, 668–673.

Mirković-Radoš, Ksenija. 2010. Psihologija muzike. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Митровић, Даринка. 1969. Савремени проблеми естетског васпитања. Београд: Завод за издавање уџбеника СРС.

Грандић, Радован. 2001. Прилози естетском васпитању. Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине.

Pekić, Jasmina. 2008. Inteligencija i osobine ličnosti kao prediktori muzički darovitih srednjoškola: Primenjena psihologija 2(1). Novi Sad, 75–91.

Сабо, Аница. 2013. Настава предмета Музички облици у средњим музичким школама у: Соња Маринковић (уред.) Дани Владе С. Милошевића, Бања Лука: Академија умјетности – Музиколошко друштво Републике Српске (у штампи).

Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник. Наставни планови за музичку и балетску школу. година XLV, број 4, Београд, 8. јул 1996.

Здравих Михаиловић, Данијела. 2013. Естетско васпитање у контексту наставне праксе средње музичке школе у: Валерија Каначки, Сања Пајић (уред.), Српски језик, књижевност и уметност, књ. 3, Музика и неизрециво; Историја уметности – методи, методологија и њихова примена, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 235–243.

PROBLEMS OF CONTEMPORARY TEACHING IN SECONDARY MUSIC SCHOOL

Abstract

This paper discusses the modern teaching practice in Secondary Music School that is focused on two issues. The first relates to methodology problems for teaching theoretical subjects, their mutual correlation and, at the same time, connection with music performance, and the other relates to insufficient representation of contemporary artistic and popular music in the teaching

practice of Secondary Music School. The results of the study conducted in the Secondary Music School in Nis during the 2011/2012, show that teaching lacks more intense connection between theoretical disciplines, not only among the disciplines themselves, but also in connection to the subjects involved in actual music playing. When the representation of contemporary music is concerned, one can say that it is at the margins of current music educational process, by which one of the most vital segments of the contemporary process of teaching in Secondary Music School is greatly neglected, and that is aesthetic education.

Key words: contemporary teaching, Secondary Music School, theoretical subjects, performance, correlation, aesthetic education.

ПЕДАГОШКИ СТАВОВИ ЈАНА АМОСА КОМЕНСКОГ И ЖАН-ЖАКА РУСОА: ЗНАЧАЈ АКТИВНОСТИ, СТВАРАЛАШТВА, ДИДАКТИЧКИХ ИГРА И ДИДАКТИЧКИХ МАТЕРИЈАЛА У МУЗИЧКОЈ ПЕДАГОГИЈИ

Кристина Парезановић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко–уметнички факултет

Сажетак

Ј. А. Коменски и Ж. Ж. Русо не само да су били представници нове педагошке мисли свога времена, већ се њихов утицај на васпитно-образовни систем протеже до данас. Циљ овог рада био је да путем теоријског истраживања, анализом њихових ставова и препорука, истражимо њихово деловање на поље музичке педагогије. У овом раду разматрали смо да ли се, и у коликој мери, искуствени ставови Коменског и Русоа слажу са наставном праксом у музичкој педагогији на нашим просторима, а посебно са наставним методама у области солфеџа. Резултати до којих смо дошли указују на значајну разлику између препорука и праксе.

Кључне речи: Јан Амос Коменски, Жан-Жак Русо, активност, игра, дидактички материјали, настава солфеџа, чулно васпитање, учитељ.

1. „БУРЖОАСКА“ ПЕДАГОГИЈА

Било би, свакако, наивно сматрати да су неколико значајних дела и знаменитих људи претходне епохе, као што су Франсоа Рабле са својим делом *Гарјанђуа и Панђајруел*, затим Еразмо Ротердамски са делом *Похвала лудосији* и њихове присталице, успели да зауставе утицај десетовековне тековине феудализма. Феудални поредак је оставио свог трага у алтерованом облику све до 19. века.

С обзиром на то да је период 17. и 18. века био период преврата, борбе против феудализма, великих и честих револуција, време у којем су се људи лако узнемиравали и подизали буне захтевајући бољи живот и статус, слободу мишљења и мању зависност од црквених власти, природна последица таквог стања јесте стварање и развој многих покрета, затим друштвених, филозофских, па и теолошких праваца. Стварају се многи и различити духовни кругови вођени својствено скројеном филозофско–теолошком догмом, касније названи сектама.¹ У овом периоду одваја се класно друштво,

* k.parezanovic@gmail.com

¹ Будући да овде говоримо о западној Европи и периоду после Велике шизме која се догодила 1054. године, то се одвајање различитих теолошких праваца, односно, формирање секти, односи искључиво на одвајање од хришћанске Католичке цркве, односно, католичких верских учења.

такозвана дуржоазија и доживљава свој економски, политички и културни развој. Свакако, од економског статуса и темпа развоја индустрије и политике, зависи и развој друштва сваке државе посебно, па се наспрам тога у то време најбрже развијају Енглеска, затим Француска држава.

У току 17. и 18. века педагогија изванредно напредује. То је време првих великих педагошких система и време борбе нових друштвених снага против феудализма. Дух нове педагогије оживео је у сјајним тековинама природних наука, а с друге стране у филозофском материјализму, емпиризму, рационализму и просветитељству. Школство се отуђује утицају цркве и прелази под управу државе. Сprovedена је диференцијација између основне и средње школе, односно стручне школе. Нарочито је важно и оснивање учитељских припремних школа. Револуционарну промену чини посвећивање велике пажње телесном здрављу и васпитању, као и установљење савремене дидактике.

„За педагогију је нарочито значајно учење, које може одвести у материјализам, да *човеково сазнање њочиње чулима* (сензуализам, *sensus = чуло*). Тиме је био задат одлучан ударац средњовековној теорији сазнања која је говорила о урођеним идејама. Против учења о урођеним идејама наступио је, премда недоследно, *Дон Лок* (John Locke), који је учио да је разум детета кад се роди ‘неисписан лист’ (*tabula rasa*). У дуржоаском материјализму, а нарочито у сензуализму, има свој филозофски корен *идејошки реализам* великих напредних педагошких личности тога доба, *реализам* који се најбоље одражава у *њиховим дидактичким њољедима* (на пример, очигледност, однос ствари и речи, појединачног и општег, перцепције и појма итд.)“ (Жлебник 1983; 55).

У новом добу, нове подмлађене свести, јавља се и нова педагогија. Главни представник просветитељства у нашој земљи тога доба био је Доситеј Обрадовић, а у западној Европи свој највећи и најдугорочнији значај заузима на првом месту, Јан Амос Коменски, затим Жан-Жак Русо и други.

1.1 Јан Амос Коменски: о организацији наставе у функцији памћења и разумевања градива

„У доброј школи рад је разонода.“

„Да би деца озбиљније ствари, које ће им озбиљно користити некад у животу, могла учити, и то на лак и пријатан начин, ваља свуда корисно мешати с пријатним.“

Јан Коменски

Схватање дидактике као вештине подучавања и науке о методама најбоље је разложио Јан Амос Коменски (1592–1670), аргументујући своје револуционарне ставове усмерене ка организацији наставе, школском систему, улози наставника, положају детета у друштву, значају образовања за све. Своје идеје „природног модела“ и мисли о дидактичко-методичкој организацији наставе, у циљу организације искуственог учења, детаљно је изложио у свом најзначајнијем делу *Велика дидактика (Didactica magna)*. Велику популарност

широм света стекао је промовишући своју идеју о општој мудрости заснова-ној на свеопштем знању, односно – пансофији. Будући да ћемо се овде више концентрисати на организацију наставе у функцији памћења и разумевања наставног градива, то ће наша пажња у највећој мери бити окренута ставовима Коменског које је излагао у књизи *Велика гигаџиџика*.

У овом револуционарном делу објављеном први пут на чешком језику 1632. године, а касније на латинском 1657. године и на другим светским језицима, Коменски изражава неке од својих најзрелијих ставова што га ставља у ред најпознатијих и најпризнатијих педагошких стручњака 17. века. Синтетишући ставове хуманистичких идеја и сазнања, своје мисли најпре настоји да објасни природним поретком ствари: „Пошто Коменски и друштво и човека сматра саставним деловима природе, пошто верује да исти општи закони (у суштини механицистички) важе за све њих, Коменски је тако схваћене законе природе пренео и на друштво и на човека. Ти закони важе, по њему, и у васпитању човека“ (Коменски, 1997: 11).

У складу са временом у којем је живео, као и са својим основним, теолошким образовањем, Коменски је, будући да је знао како и у којој мери ће његове идеје утицати како на противнике, тако и на следбенике и истомисљенике, кроз све мисли провлачио хришћанску идеологију. Чак неколико поглавља у свом делу *Велика гигаџиџика* Јан Коменски је посветио црквеном учењу и моралу. Из природе је црпео поступност и доследност, а у теолошким догмама је изна-лазио потврду својим наводима. Тако се сам почетак као и већи део почетног излагања (али и завршне XXIV и XXV глава) у делу *Велика гигаџиџика*, односи на објашњавање природних законитости уочених код других живих бића и следствено томе логично стремљење ка истим законитостима у васпитању и образовању са једне, и моралном васпитању и побожности, као духовне потпоре без које се ништа корисно, према речима Коменског, не може постићи у живо-ту, са друге стране. Према Коменском, чулне, односно, сензуалистичке методе васпитања имају примат над дотадашњом вербалистичком наставном методом, јер, према његовим речима, сазнање увек почиње од чула, нема ништа у сазнању што раније није било у чулима. Коменски је 1654. године објавио први уџбеник очигледне наставе *Чулни свети у сликама (Orbis sensualium pictus)* у којем је сваки појам, појаву, посао или било шта друго што има додира са стварним, реалним животом, приказао са 302 дрвореза, односно, у сликама. Књига је, у различитим облицима, била омиљено штиво деце готово два века.

Јан Коменски је формирао школски систем каквим га данас познајемо: поделио је, као прво, време потребно за васпитање и образовање од нула до двадесет четири године у четири етапе по шест година, успоставио је групну наставу, затим уџбенике за сваки разред, дао је решење за изглед школске зграде која у свом саставу има школско двориште у којем ће се деца игра-ти у паузама и радити гимнастику. Осмислио је изглед учионице, истакао важност очигледне наставе, па сходно томе предлагао истицање цртежа по зидовима школе који би и сликом подсећали на пређено градиво и служили као подсетник (данашња пракса паноа). Упућивао је на израду дидактичких

материјала – очигледних средстава, класификовао време проведено у школи на часове, и то: часове обраде и часове утврђивања, увео је наставне програме за сваки предмет и тако даље. Детаљно је описао наставников став приликом предавања и приликом утврђивања градива: како треба одржавати деци пажњу да би сви подједнако учествовали и били ангажовани на часу. Тврдио је да је за успешан рад и трајна постигнућа у науци и сазнавању неопходна мотивациона атмосфера, подстицајна средства и буђење интересовања код деце. Успоставио је принципе у васпитању и образовању који су касније задржани и осамостањени као дидактички принципи. Најопштији принцип Коменског јесте да васпитање треба да буде у складу са спољном природом, да треба да води рачуна о природи детета, као и да буде обликовано тако да наставу олакшава. Нарочито је истицао постепеност, очигледност и систематичност у оквиру васпитања и образовања. Коменски је први објаснио потребу предшколског васпитања и сместио га у, како ју је назвао, *Мајтеринску школу*, нагласио потребу образовања за све (богате, сиромашне, дечаке, девојчице), упућивао на више образовање кроз *Лајтинске школе*, односно, *Гимназије* и на крају *Академије* (Коменски, 1997).

Још један значајан мислилац и педагог, који је наставио пут својих претходника, суштински и формално развио њихове тенденције, био је француски револуционар, социолог и писац Жан-Жак Русо.

1.2. Жан-Жак Русо: васпитање као друштвени процес

„Ко међу нама зна најбоље поднети радости и патње овог живота, тај је за мене најбоље васпитан.“

„Има позива који су тако племенити, да смо их недостојни ако их вршимо за новац: такав је позив ратника и васпитача.“

Жан-Жак Русо

Најпознатији принцип Жан-Жака Русоа (*Jean-Jacques Rousseau* 1712–1778) био је – вратимо се природи. Сматрао је да је савремена култура и цивилизација у потпуној супротности са природом. Чак је тврдио да су примитивни људи били много срећнији у свом незнању и блискости са природом и инстинктом него људи данас. У свом највећем делу посвећеном педагогији (*Емил или о васпитању*), нарочито је критиковао васпитавање деце од самог рођења, па на даље, које се у то време базирало на неприродном и погрешном односу жене према трудноћи и жене према новорођенчету (Русо, 1989). Наиме, пракса тадашњег времена била је да новорођенче одгаја, храни и васпитава искључиво дадиља или дојкиња, што, по Русоу, у основи руши природан однос између мајке и детета који се у таквим условима гради на веома погрешан начин. Кључ лошег васпитања, физичких и менталних обољења, Русо налази, пре свега, у овом градском обичају свога времена и друштва које га је неговало. Са друге стране, наглашава важну улогу оца у васпитању детета, где као примере за покриће својих тврдњи наводи славне римске војсковође (у начелу груде

људе) који су много времена проводили са својом децом. На једном месту Русо каже: „Ко није у стању да испуни дужност оца, нема права да постане отац“ (Русо, 1989; 27). Ово се, међутим, коси са његовим личним понашањем према својој деци, коју је као отац и васпитач напустио.

У својој првој јавној расправи на тему „Да ли је напредак у науци и уметности допринео побољшању или погоршању морала?“ коју је расписала Дижонска академија, Русо је својим тврдњама и аргументима направио одскок од непознатог и самоуког, до младића којег су као филозофа признавали сви високи кругови тадашњег друштва. У овој расправи говорио је о томе да што је образовање веће, морал је нижи и тиме привукао велику пажњу (Жлебник, 1983). Оштро је нападао феудални поредак и сталешке разлике, као и тековине схоластике због чега је био прогоњен, мада је на више места у свом делу *Емил или о васпитању* у овим, као и у другим својим ставовима, био опречан и недоследан. Често је грешно заговарајући одређене теорије без покрића које је, нарочито у питању васпитања, морао имати у личном искуству. Не може му се, дакако, порећи изразит допринос филозофији 18. века као ни конкретан практичан утицај на човечанство и промене тадашњег друштва.

Узроке и објашњења за изузетно приказивање васпитања детета треба тражити у његовој мучној и тешкој младости. Према Русоу човека треба васпитавати у односу на његову личну природу и не излагати га штетним утицајима културе, друштва и институционализације. У теорији о *слободном васпитању* Русо оцењује да је васпитање нужно, да оно почиње од рођења, као и да нико не би требало да се меша у развој детета и да га убрзава, јер се, као што налазимо и код Коменског, интелектуални и физички развој морају усклађивати са васпитањем, односно, васпитање мора пратити природни темпо развоја сваког детета (Коменски, 1997). Истичући важност васпитања од самог рођења и његове веза са природом, Русо, поново слично Коменском, прави паралелу између природе ствари где човек нема утицаја у односу на прилике које му тај утицај допуштају. Штавише, од људи се, према оцени Русоа, очекује да природу мењају и да све што је дато онако какво јесте доживи алтерацију од руке човека: „Све је добро кад излази из руку творца свих ствари, све се изопачује у рукама човековим“ (Русо, 1989: 11).

Врло често у свом делу *Емил или о васпитању* Русо истиче важност *чулног васпитања*, односно, васпитања чулних органа и развоја чулне осетљивости у првим годинама живота. За разлику од Коменског, који је такође указивао на значај угледања у природу, поступност у изучавању ствари и појава, систематичност у преношењу знања, који је понудио револуционарне васпитне обрасце, а који, међутим, није дубље залазио у психологију детета, Жан-Жак Русо управо чини корак даље производећи из принципа природног васпитања психологију развоја детета. Он је у том контексту јасно и одлучно наметнуо диференцијацију између природе детета и природе одраслог човека. Трудећи се да подије феудалну културу и схоластичко образовање, често је западао у погрешна тврђења: будући да је тражио да деца до највећег броја сазнања долазе сама, искључиво кроз

лична искуства и последице својих искустава које је назвао *йриродним йоследицама*, а које би, по њему, изазвале разумевање осећаја дужности, немогућности, неопходности и друго, сматрао је да је такав принцип једино васпитно средство.

Русо, даље, негира уџбенике и за свог васпитаника бира једино књигу *Робинзон Крусо* према којој своју наклоност објашњава речима: „...Хоћу да му се врти у глави читајући га; да се без престанка бави својим двориштем, својим козама и садовима; да до најситнијих ситница научи, не из књига, него и на самим стварима, све што се мора знати у сличном случају; да држи сам себе за другога Робинзона“ (Русо, 1989: 197), односно, да учи из сопственог искуства.

У свом најзначајнијем делу из области педагогије *Емил или о васйийању*, Русо је одговорио на питање како треба васпитавати дете у друштву које га квари, тражио је комплетну промену друштва уколико се жели квалитетно и право васпитање и истакао значај практичног знања у функцији развоја свих активности. Позната је чињеница да је Жан-Жак Русо творац диферистичке методе и да је као велики познавалац музичке теорије и педагогије био инспиратор многим методичарима солфеђа каснијих генерација, те да је и данас заступљен у неким методама које се користе у Европи.

У ред елементарних ставова Јана Коменског и Жан-Жака Русоа који се могу односити и на музичку педагогију, а посебно на наставу солфеђа код нас, спадају:

Јан Коменски	Жан-Жак Русо
1. Потребно је свуда, па и у школи, корисно мешати са пријатним.	1. Учење на основу последица својих поступака.
2. Сазнање увек почиње од чула.	2. Развијање самосталности, активности и способности опажања.
3. Пажња и интерес (мотивација) битни фактори наставног процеса.	3. Научено градиво треба да представља средство за развој осталих дететових активности.
4. Материјали за развој чула засновани на сензомоторној осетљивости деце раног узраста	4. Нега чула и руке
5. „Метод поучавања треба да умањи труд око учења, да не би било нечег што би ученике одвраћало и плашило да наставе учење.“	5. Очигледна средства у служби перцепције
6. „Очигледна средства требало би израдити за све што је вредно знати, да би нам у школи били при руци.“	6. Наклоност дечијим играма, задовољству и инстинкту
7. „Прописи који изискују пажњу и оштрину ума су трње за дечији дух, а примери помажу чак и најтупљој деци.“	7. Искуствено учење

Ближе објашњавање ставова виђених у пракси музичке педагогије, односно, у настави солфеђа, односили би се на следеће:

Јан Коменски	Жан-Жак Русо
1. Часови солфеђа би требало да буду и пријатни, деци забавни и поучни, јер се кроз игру боље учи, односно знање је трајније.	1. Деца треба сама да учествују у процесу учења, да сама истражују и долазе до закључака, кроз различите дидактичке игре на настави.
2. Треба употребити сва чула која би користила за сазнавање; у настави солфеђа: чуло слуха, чуло вида и чуло <i>годира</i> .	2. Развијање самосталности, активности и способности самосталног опажања претпоставља да децу не би требало све време наставник да наводи на одговоре, већ да сами својом активношћу долазе до закључака.
3. За наставу је најважнија унутрашња мотивација, да деца из различитих разлога воле да долазе и уче на настави солфеђа.	3. Научено градиво треба да представља средство за развој осталих дететових активности, не треба, дакле, да буде само себи циљ, већ да се повеже и искористи, а у настави солфеђа најбоље у правцу стваралаштва.
4. Дидактички материјали који подстичу развој чула у раном дечијем узрасту (музичком задацишту).	4. Повезаност чула и руке у настави солфеђа може се употребити на различите начине: у смислу додира, у смислу праћења мелодијског тока покретом руке.
5. Метод мора бити такав да деца не примете комплексност предмета, односно, прилагођен дечијим захтевима тренутног развојног периода, а најбоље кроз игру.	5. Значај очигледних средстава у служби перцепције је велики и на настави солфеђа и зато очигледних средстава треба да буде што више у настави.
6. Очигледна средства помажу у схватању и памћењу и треба да их буде више у учионицама намењеним настави солфеђа.	6. На настави солфеђа код нас нису заступљене дидактичке дечије игре које доприносе мотивацији и задовољству приликом учења. Некад је потребно пустити децу да према сопственом осећају, без наметања правила, дакле, по инстинкту искомпонују мелодију и тако освесте своју креативну страну.
7. У овом ставу Коменског препознајемо се, јер у настави солфеђа не постоје примери ван оних исписаних на табли или објашњених прописаним правилима (теоретски или путем гласа или инструмента). У солфеђу су, међутим, неопходни примери који су очигледни и опипљиви, примери у дидактичким материјалима или путем покрета или путем игре.	7. Искусствено учење у настави солфеђа односи се на знање стечено кроз различите дидактичке игре у којима ће деца бити мање или више успешна, при чему се гради лично искуство.

Посматрајући ову паралелу повучену између педагошких ставова Коменског и Русоа са једне стране и актуелне наставне праксе на предмету солфеђо у Школи за основно музичко образовање код нас са друге, уочавамо озбиљну дистинкцију између препорука и праксе. Колики је значај активности деце

на настави, дечијег стваралаштва, мотивације, дидактичких игара и дидактичких материјала, говори чињеница да се о овим параметрима говорило још у 16. веку и у књижевним делима Франсоа Раблеа, Еразма Ротердамског, преко Коменског и Русоа, Песталоција, Фребела до Марије Монтесори, Далкроза, Карла Орфа и других. Будући да се овим елементима у настави даје велики значај, забрињавајућа остаје чињеница да се у нашој наставној пракси не назире ни приметак овакве педагогије.

Литература

- Васиљевић, Зорислава. 1978. *Методика наставе солфеђа I*. Београд: Универзитет уметности.
- Жлебник, Леон. 1970. *Опшћа историја школства и педагошких идеја*. Београд: Научна књига.
- Казић, Сенад. 2013. *Solfeggio: historija i praksa*. Сарајево: Музичка академија, Институт за музикологију.
- Коменски, Јан. 1997. *Велика дидактика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Коменски, Јан. 1913. *Свети у сликама* (Orbis pictus). Београд.
- Русо, Жан Жак. 1989. *Емил или о васпитању*. Ваљево, Београд: Естетика.

PEDAGOGIC PROPOSITIONS OF JAN AMOS KOMENSKY AND JEAN-JACQUE ROUSSEAU: THE IMPORTANCE OF ACTIVITY, CREATIVITY, DIDACTIC GAMES AND DIDACTIC MATERIALS IN MUSIC PEDAGOGY

Summary

By synthesizing propositions of humanistic ideas and knowledge, Jan Amos Komensky first tried to explain his contemplations in a naturalistic order of things. According to Komensky, sensitive i.e. sensualistic methods of education are predominant in comparison to the previous verbal teaching method, since the cognition always begins with senses. Supporting his revolutionary propositions with respect to the organization of teaching, school system, role of a teacher and position of a child in society and the importance of education for everybody, he formulated and explained in detail his ideas on "natural model" and didactic and methodological organization of teaching as experimental learning in his most significant work *Didactica magna*.

According to Jean-Jacque Rousseau, a person should be brought up with respect to his own nature and not exposed to harmful effects of culture, society and institutionalization. In his theory on *liberated education*, Rousseau estimated education as necessary, beginning at the moment of birth. Nobody should interfere with the development of a child and accelerate it, because, as we see in Komensky, intellectual and physical development should be in correlation with education, i.e. education should follow natural tempo of development of each child. It is a well-known fact that Jean-Jacque Rousseau was a creator of cipher notation and an inspiration to many methodologists of solfeggio, thanks to his great knowledge of music theory and pedagogy; hence he is still present in some methods which are used in Europe.

J. A. Komensky and J. J. Rousseau not only were the representatives of the new pedagogical thought of their time, but their impact on the educational system extends to the present day. Through theoretical research, analyzing their opinions and recommendations, the aim of this study was to examine the effects on the field of music pedagogy. In this paper we considered whether and to what extent empirical attitudes of Komensky and Rousseau coincide with the teaching practice in music pedagogy in our region, especially the teaching methods in the field of solfeggio. The results we obtained show a significant difference between recommendations and practice.

Key words: Jan Amos Komensky, Jean-Jacque Rousseau, activity, game, didactic materials, teaching aural, sensual education, teacher.

FUNKCIJA IZDAVAČKOG ODELJENJA U SLOVENAČKOM ŠKOLSTVU NA PRIMERU IZDANJA KNJIGA I ČASOPISA (IZDAVAČKO ODELJENJE ZRSS) A POSEBNO MUZIČKIH KNJIGA I ČASOPISA *MUZIKA U ŠKOLI I VRTIĆU*

Franc Križnar*

Univerzitet u Mariboru, Slovenija

Sažetak

Zavod Republike Slovenije (ZRSS) još uvek podstiče razvoj školstva. Saraduje kod osavremenjavanja nastavnih programa, toka, pripreme, naučnih sredstava i pomagala. Njihovo Izdavačko odeljenje sa svojim izdanjima dopunjava osnovni zadatak ZRSS: brigu za stalnu i kvalitativnu promenu prakse te stručni i lični razvoj nastavnika i drugih stručnih radnika u školama i vrtićima. U tom smislu ZRSS ima posebno organizovano odeljenje, Izdavačko odeljenje, koje izdaje knjige, najviše priručnike i čak 11 časopisa. Među knjigama-priručnicima o muzici možemo naći autore koji su inače relevantni za područje muzičkog vaspitanja u Sloveniji. Tu je još časopis *Glasba v šoli in vrtcu* / *Muzika u školi i vrtiću* sa naučnim člancima, intervjujima, člancima o (dobroj) praksi i sa tradicionalnim notnim prilogom (dečji i omladinski horovi).

Ključne reči: nastavni programi, udžbenici, priručnici, muzika, muzičko vaspitanje.

UVOD

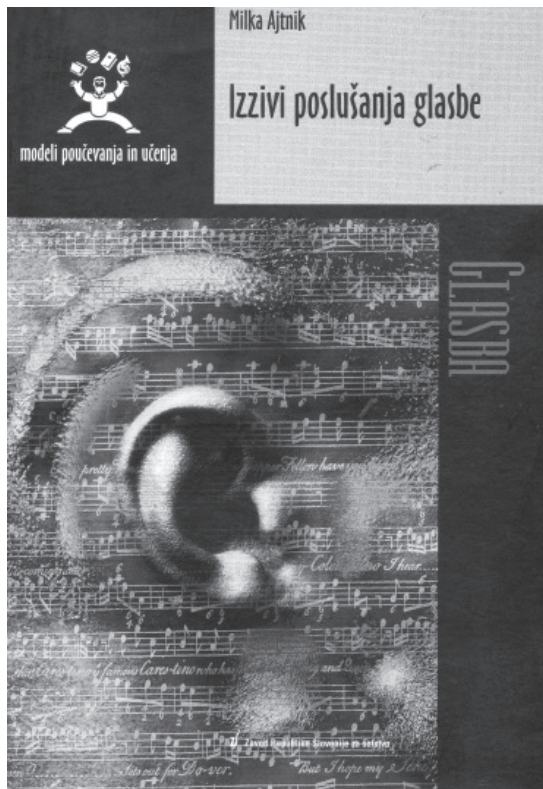
Zavod RS za školstvo je javni zavod, koji obavlja savetodavne, razvojno-proučavalačke i druge stručne zadatke na području obrazovanja. Ustanovljen je 1956. godine na osnovu zaključka *Vlade NRS* (1955) kao *Zavod za proučavanje školstva* sa samo šest stručnih radnika. A osnova su bile slične organizacije koje su se oformile u čitavoj FNRJ u ranim pedesetim godinama prošlog stoleća u dosta blagom obliku, još uvek jednopartijskog sistema uz ukidanje agitpropa, vrhovnog cenzorskog aparata *Komunističke partije*, onoga što je u prvim posleratnim godinama gušilo kulturno stvaralaštvo i intelektualne potencijale ljudi. Od ranih pedesetih godina, sa pojavom takozvanog partijskog liberalizma, u republikama i pokrajinama FNRJ prvo su se osnovale različite komisije, koje su se onda transformisale u samostalne zavode (Gabrič, 2006: 12). Njihovi nazivi su se više puta menjali. U Sloveniji je još 1958. godine bio ustanovljen *Zavod za proučavanje obrazovanja odraslih*; ovaj se preimenovao u *Zavod NRS za stručno obrazovanje*, a 1965. godine se, sa *Zavodom za napredak školstva NRS*, udružio u zajednički i samostalan *Zavod za školstvo NRS*. Zavod 1969. postaje republički upravni organ, a u njega su bili, kao organizacione

* franc.kriznar@siol.net

jedinice (9), uključeni dotadašnji samostalni područni zavodi za prosvetno-pedagošku službu, za pedagoški nadzor i savetovanje; otada *Zavod* ima više stotina zaposlenih. Njegovi izdavački počeci, u sedamdesetim godinama 20. stoleća, vezani su za izdavanje metodsko-didaktičke građe a nisu bili ni veliki ni sistemski nego pojedinačni (Logar, 2012: 132). Prvi veliki uspon i brojna sistematska izdanja sledila su tek posle 1989. godine. Godine 1974. preimenovan je u *Zavod SR Slovenije za školstvo*, a delovao je u sastavu *Republičkog komiteta za vaspitanje i obrazovanje*, od 1991. u sastavu *Ministarstva za školstvo i sport* kao *Zavod RS za školstvo i sport*; od 1995. deluje sa sadašnjim nazivom *Zavod RS za školstvo* kao javni zavod. U njegovom okviru još uvek je 9 organizacionih jedinica: Celje, Koper, Kranj, Ljubljana, Maribor, Murska Sobota, Nova Gorica, Novo Mesto i Slovenj Gradec. *Zavod* je još uvek veza između novosti u školskoj politici obrazovanja i njihovom uvođenju u pedagošku praksu. Po zakonu on obavlja razvojni i savetodavni rad na području predškolskog, školskog i srednjoškolskog obrazovanja, u domovima za decu i mlade sa posebnim potrebama i u đačkim domovima. A drugi zadaci su: priprema, uvođenje i praćenje školskih reformi, izrada pregleda nastavnih predmeta i školskih nacрта za osnovne i sve vrste srednjih škola, opremljenost škola sa učilima i nastavnim sredstavima, priprema za izdavanje udžbenika i priručnika. Posebna briga posvećena je stručnoj pomoći nastavnicima, uvođenju novih nastavnih tehnologija, te savremenih nastavnih oblika i metoda rada. *Zavod* je ujedno i izdavač brojnih knjiga, priručnika, časopisa (više od deset stalnih!) i ostale didaktičke literature. Zato i ima posebnu službu: *Izdavačko odeljenje*.

Ono se razvijalo polako i postepeno. Njegovi počeci već se naziru npr. u „Skupini za učbenike“/„Grupi za udžbenike“ iz 1979. (Logar, 2012: 178). Tek 1991. izaći će iz njihovog *Izdavačkog odeljenja* prva knjiga, u *Centru za izdavanje knjiga*, a posle toga izdavački tempo bio je: do 180 naziva (1991) i 220 jedinica–naslova (1992). A taj tempo se nastavljao: 200–300 jedinica godišnje, pošto su to bile „godine debelih krava“ (Vintar, 2006: 134). A prvi put kao samostalno odeljenje *Zavoda* kao *Založba/Izdavačko odeljenje* pojavilo se u istom (organigramu) za 1997. i 1999–2005. godine (Vintar, 2006: 179). U periodu 2003–2005. *Izdavačko odeljenje* je dobilo i novu ulogu promovišući se u različitim i brojnim oblicima sa parolom „prodor na tržište“ (Pleša, 2006: 136). Od tada taj „crescendo“ još traje. *Založbu* ćemo naći i posle toga (Pleša, 2006: 180) u svim pokazateljima organizovanosti ZRSS. Njezina uloga i moć iz godine u godinu jačaju i na području muzike, a ogledaju se u sve većem uticaju na muzičke tiraže u literaturi različitih oblika muzičkih izdanja: knjige, priručnici, časopisi... Za uspešan period (od 2006. do danas) zasluga pripada aktuelnom rukovodiocu, mr Mariji Lesjak Reichenberg i njezinom timu, koji su više nego samo sledili jasno zacrtane smerove od formiranja izdavača: „...izdavati publikacije, koje omogućavaju stručni napredak zaposlenih u školskoj sferi. To znači, izdavanje priručnika i, u nešto većoj meri, stručnih (i isto tako naučnih) monografija, zbornika, stručnih časopisa, udžbenika za školstvo, za narodnosti i manjinsko školstvo te udžbenika malih tiraža, kurikularnih dokumenata, priznanja, te druge sitne štampe“ (Lesjak, 2006: 137). A ovi trendovi još nisu završeni. To možemo povezati sa: „...povećanim brojem publikacija sa područja posebnih potreba i nastavnih problema, izdanjima namenjenim vrtićima,

publikacijama koje razvijaju područje kritičkog mišljenja, nastavi iz prirodnih nauka, uvođenjem promena u vrtiće, škole i druge ustanove, radom sa nadarenim učenicima, 'nastavom za nastavu'. Ovaj period obeležili su i pojačana priprema nastavnih planova kako za osnovnu tako i za srednju školu te posledično *zadocnela* priprema ovih dokumenata koji su pak – u saglasju sa razvojem tehnologija – pripremljeni i za objavu na web-seitu“ (Lesjak, 2006: 138). Pored više puta pomenutih izdanja knjiga, priručnika, formulara i dr. u ovoj oblasti *Izdavačkog odeljenja*, izlazi još uvek 11 časopisa, a mnogi od njih su promenili imena u, više nego dvadeset godina dugačkom periodu izlaženja. Uz ovaj spisak dolaze još i pripreme prevoda već postojećih udžbenika. Zbog toga je program *Izdavačkog odeljenja* sve opširniji i kvalitetniji. A ujedno se nastavlja i trend izdavanja novih naslova, izvornih udžbenika, namenjenih samo školama obe manjine (mađarske i talijanske) na teritoriji Slovenije. Oni se nadaju, da se „donkihotovski“ postupci neće iskazati kroz njihova nastojanja da prodaju što više interesantnih knjiga, što brojnijim kupcima. Pošto je, pored pripreme i štampanja publikacija potrebno ove, i na prikladan način, nuditi budućim čitaocima u koje se, sa nabavkom publikacija, presvlače njihovi kupci (Lesjak, 2006: 138). A tu je još i elektronika, sa kojom se *Izdavačko odeljenje* već više puta srelo. To su izdanja na CD-ima, DVD-ima kao i objave na web-stranicama ZRSŠ.



Slika 1. Naslovnica priručnika: Milka Ajtnik, *Izazovi slušanja muzike*, ZRSŠ, Ljubljana 2001.

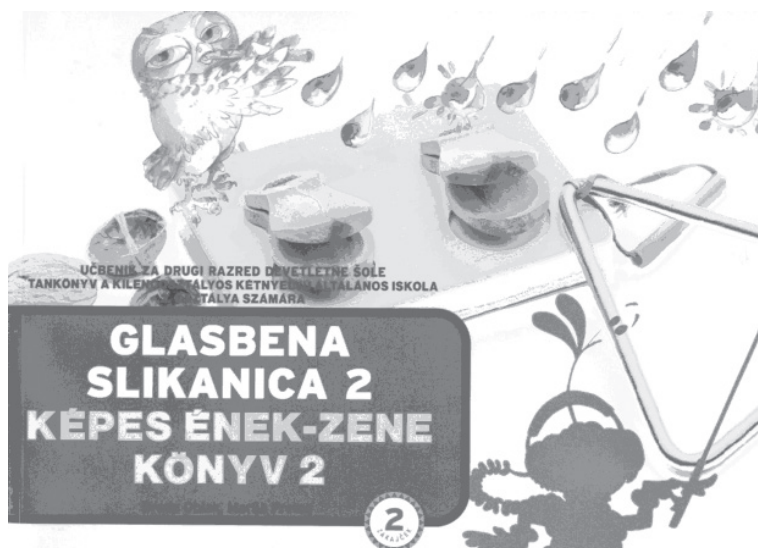
1. MUZIKA U OKVIRIMA IZDAVAČKOG ODELJENJA ZRSSŠ

Muzika je kao umetnička, naučna i pedagoška disciplina ravnopravna sa svim ostalim predmetima u okvirima suštinskog te formalnog rada čitavog ZRSSŠ. Zbog toga je sva njegova delatnost utvrđena čak i u *Statutu ZRSSŠ*: istraživanje i eksperimentalni razvoj na području sociologije i humanistike, distribucija filmova, video filmova, televizijskih emisija, izdavaštvo, umnožavanje snimljenih nosača zapisa i izrada spletnih portala (*Statut*, 2010: 2, čl. 6). A sa nekoliko drugih akata posebno je određen stav ZRSSŠ prema izdavaštvu uopšte, a posebno prema izdavanju časopisa. Iz prvog možemo saznati da njegovo *Izdavačko odeljenje* redovno i/ili povremeno izdaje monografije i priručnike, zbornike, časopise, udžbenike, kurikularne dokumente, kataloge–informativne publikacije, sitnu štampu, prigodne stvari i dr (*Poslovník*, 2011: 1, čl. 2). A sve to važi i za muziku. Kao i za svih 11 časopisa, koje izdaje *Izdavačko odeljenje ZRSSŠ*, i za muzički časopis *Glasba v šoli in vrtcu / Muzika u školi i vrtiću* važe odredbe: o programskim osnovama, odgovornom uredniku i uredničkom odboru, sednicama uredničkog odbora, finansiranju časopisa, objavljivanju članaka u časopisu i na web–stranicama kao i dr (*Poslovník*, 2011).

Izdavačko odeljenje, sa svim svojim izdanjima, smislaono dopunjava osnovni zadatak ZRSSŠ, a to je briga za stalnu i kvalitetnu promenljivost prakse i stručni, te lični razvoj nastavnika i drugih stručnih radnika u školama i vrtićima. Sva izdata građa doprinosi poboljšavanju sadržajnog, didaktičkog i organizacionog rada u razredima.¹ Od knjiga (priručnika, udžbenika, zbirki zadataka i stručnih monografija) koje su do sada izašle u *Izdavačkom odeljenju ZRSSŠ* za područje muzike, možemo izdvojiti **priručnike**: *Izzivi poslušanja glasbe/Priročnik za učitelje glasbe in glasbenih predmetov v splošnih in glasbenih šolah* (Milka Ajtnik; 2001), *Klavir za dva – Piano for Two* (Alenka i Igor Dekleva; 2001), *Uporaba računalnika pri obravnavi zvočnih pojavov (Modeli poučevanja in učenja, Fizika)*; Ivo Verovnik i Leopold Mathelitsch; 2001), *Kako naj pojejo otroci* (Dragica Žvar; 2002), *Glasba v prvem vzgojno–izobraževalnem obdobju osnovne šole* (Ivana Mori, Marija Smolko i Marjeta Kepec; 2003), *Ljudski plesi v osnovni šoli* (Branko Fuchs; 2004 i 2006), *Glasba – ustvarjalnost, preverjanje in ocenjevanje* (Dimitrij Beuermann; 2005), *Glasbeni kažipot 1–3* (Mitja Reichenberg; 2005), *Mali glasbeni kažipot – Priročnik za poslušanje glasbenih primerov pri glasbenih dejavnostih v vrtcu* (Mitja Reichenberg; 2006), *Glasbeni kažipot 4–6* (Mitja Reichenberg; 2007), *Glasbeni kažipot 7–9* (Mitja Reichenberg; 2009), *Telo v zvoku* (ujedno i zbirka zadataka; Barbara Tetičkovič i Sergeja Grögl; 2011), *Kulturno-umetnostna vzgoja* (2011), *Opismenjevanje in razvoj vseh čutil* (Magda Štupnikar, Darja Pintar, Tatjana Murovec i Emina Veselič; 2012), **udžbenike**: *Suita v barvah – The Suite in Colours* (Igor Dekleva; 2000), *Klavirske risanice* (Igor Dekleva; 2001), *Glasbeni stavek – Harmonija II* (Janez Osredkar; 2004), *Solfeggio 2 i 3* (Tomaž Habe; 2005), *Glasbeni stavek – Kontrapunkt* (Janez Osredkar; 2006), *Solfeggio 4* (Tomaž Habe; 2007), *Glasbena slikanica 2 / Kepes enek-zene konyv 2* (Breda Oblak i Marija Prelog; 2. izdaja, 2007), *Glasbeni stavek – Harmonija I* (Janez Osredkar; 2009), *Solfeggio 1* (Tomaž Habe; 2011), **stručne monografije–knjige**: *Grlica za otroke/Izbor otroških*

¹ Gl. http://www.zrss.si/default_zalozba.asp?link=predstavitev&a=0 (od 2. 6. 2013; autor. ispis).

zborovskih pesmi revije Grlica od 1953. do 1988. (Dragica Žvar; 2012), *Ples v vrtcu* (Meta Zagorc, Anita Vihtelič, Neva Kralj i Nina Jerman; 2013) i dr.



Slika 2. Naslovnica udžbenika: Breda Oblak i Marija Prelog, *Muzički crtež 2* (2. izdanje, prevod na mađarski jezik, ZRSŠ, Ljubljana, 2007).

2. ČASOPIS GLASBA V ŠOLI [DO 2006] IN VRTCU [POSLE 2007] / MUZIKA U ŠKOLI I VRTIĆU

ZRSŠ je, u okviru svog *Izdavačkog odeljenja*, već 1995. pokrenuo, i počeo da izdaje muzički časopis u kojem je, kao uvodnu napomenu, prva urednica i (prvi) suosnivač, tadašnja stručna savetnica za muzički odgoj u ZRSŠ mr Milka Ajtnik, zapisala: „Ivan Cankar je nas (Slovence) vidio kao zemlju sunca i pesama. I danas ova rečenica ne sme da zvuči patetično. Zemlja pevanja ne može biti bez stručnog časopisa, namenjenog svima, koji se muzikom bave profesionalno ili drugačije. Zbog toga smo ovde. Muzika u školi ... U poslednjim decenijama utiču na nastvane planove po svetu mediji, kompozitorske aktivnosti, integrisana umetnost, tehnologija, multi i interkulturalna približavanja, a isto tako i različite improvizacije. O mnogim pitanjima mi ćemo, od sada pa nadalje, popričati u okviru našeg (novog) časopisa [...]“ (Križnar, 2010: 15). Odmah, već u prvom broju novog stručnog muzičkog časopisa bio je dodat notni (muzički) prilog iz kojeg je još uvek vidljiva (posle skoro 20 godina izlaženja) posebna naklonost dečjim i omladinskim horovima te muzici za Orffov instrumentarij (Križnar, 2010: 15). U prvom, pionirskom, uredničkom odboru pod taktirkom M. Ajtnik, sabrali su se vodeći slovenački muzički pedagozi i didaktičari: prof. dr Breda Oblak, prof. Jakob Jež, prof. dr Albinca Pesek i prof. dr Mirko Slosar, te još troje urednika za određena područja: mr Ivan Vrbancič za muziku u školi, / dr/ Dimitrij Beuermann za muzičko školstvo, /dr/ Dragica Žvar za horovodstvo i /odgovorna/ urednica mr M. Ajtnik. U svim ovim godinama ostao je urednički

koncept skoro jednak, ali ne i urednički odbor. Pojavili su se tematski i dvobrojevi, u jednom primeru dodatak na DVD-CD-romu (dva notna računarska programa *Sibelius* i *Finale Note*),² a rad, i koninuitet, ostao je jedan te isti, osim u 2011. kada je čitav godišnjak *Glasbe v šoli in vrtcu* izostao. Ostali urednici, koji su sledili mr M. Ajtnik (1995–2002), bili su: dr D. Žvar (2002–2008), dr D. Beuermann (2008–2010) i dr Inge Breznik (2010–2012). Svi su bili iz redova profesionalnih stručnih savetnika ZRSS. Posle je uredništvo *Glasbe v šoli in vrtcu* preuzeo (odgovorno) (dr Franc Križnar, od 2012. i kasnije). On izlazi iz redova ZRSS pošto je ujedno upravnik *Instituta muzičko - infromacionih nauka u Centru za interdisciplinarna te multidisciplinarna istraživanja i studije Univerziteta u Mariboru*. A pošto je i on bio član uredničkog odbora te stalni saradnik časopisa sve od njegovog početka (od 1995), nije se desila nikakva opasna promena ni u izvođenju uredničke politike ni u sadržaju časopisa; unekoliko se menjao oblik i tiraž. Tako je tiraž danas oko 600 primeraka po broju. To znači da ga primaju skoro sve slovenačke obrazovne institucije: od vrtića, preko osnovnih i srednjih muzičkih, do visokih škola. To je inače u skladu sa sadržajnom politikom svih generacija urednika ZRSS, pošto je časopis u celini namenjen čitavoj *vaspitno-obrazovnoj* muzičkoj piramidi u Sloveniji. Zasluge što je časopis vrlo brzo došao do indeksacije u *Répertoire International de Littérature Musicale (RILM, New York, SAD)* pripadaju stranim članovima u uredništvu. Sada su članovi uredništva: prof. dr Dimitrije Bužarovski (Makedonija), prof. dr Göran Folkestad (Švedska), dr Irena Miholić (Hrvatska) i prof. dr Patricia Shehan Campbell (SAD). A slovenački članovi uredničkog odbora u poslednjem periodu (2012–2014) su pored (odgovornog) urednika, dr F. Križnara, još i: mr Edita Bah Berglez, doc. dr Bogdana Borota, dr I. Breznik, vanr. prof. dr Darja Koter, dr Mitja Reichenberg, vanr. prof. dr Barbara Sicherl Kafol, dr Veronika Šarec i dr Dragica Žvar.³



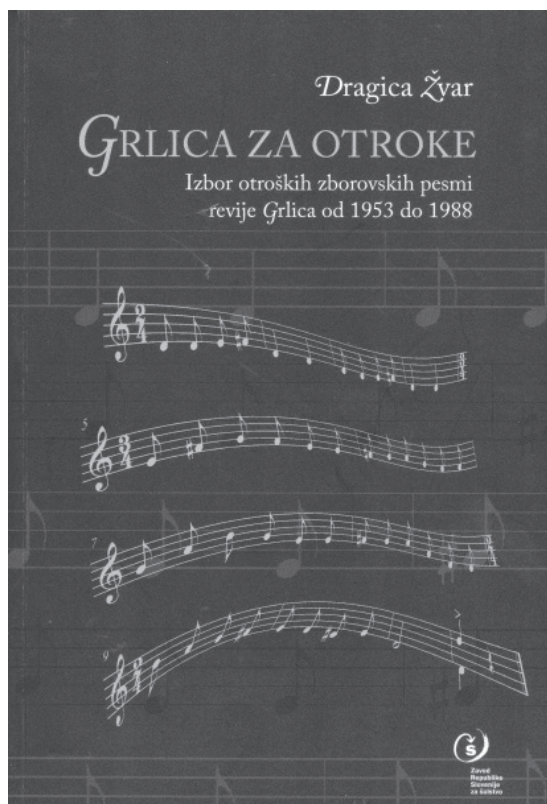
Slika 3. Naslovnica DVD-ja (CD-rom sa računarskim programima *Sibelius* i *Finale Note*; prilog časopisu *Muzika u školi i vrtiću*, ZRSS, Ljubljana, XII–12/2007, br. 3–4)

² *Glasba v šoli in vrtcu*. 2007. ZRSS, Ljubljana, G. XII–12/2007, št. 3–4.

³ *Glasba v šoli in vrtcu*. 2013. ZRSS, Ljubljana, G. XVII–17/2013, št. 1–2 (kolofon).

Iz poslednjeg uredničkog koncepta možemo utvrditi već spomenuti trend sadržaja časopisa. Kao jedini časopis ove vrste u zemlji predstavlja dodir različitih stručnih područja kao što su: pedagogija, muzikologija, etnomuzikologija, psihologija, sociologija, kulturna antropologija, istorija, novinarstvo, kompozicija, dirigovanje–horovođenje, muzičko stvaralaštvo i izvođenje, scensko stvaralaštvo i izvođenje i dr. U tom dodiru je u fokusu koherentna povezanost pomenutih, i drugih struka (naučnih) disciplina, kao i njihova uloga u (muzičkom) vaspitanju i obrazovanju: od uskospecijalizovanih naučnih rasprava (tj. izvornih naučnih referata) do, ujedno, neprestanog povezivanja i komunikacije između teorije i prakse u, još uvek, jednom od najprihvatljivih, popularnih i masovnih medija – u štampi. Tako *Glasba v šoli in vrtcu* sa objavljenim člancima još uvek uspostavlja širok stručni dijalog između teorije i prakse sa prenošenjem teoretskih saznanja, sa posredovanjem dobrih iskustava iz prakse i sa posredovanjem nove dečje i omladinske horske literature koja je inače usmerena još u predškolsku i školsku praksu. Baš nove dečje i omladinske horske kompozicije, izdate u časopisu, bile su izvođene na brojnim opštinskim i međuopštinskim revijama školskih pevačkih horova, te na državnom takmičenju školskih pevačkih horova u Zagorju uz Savu. Tako možemo još i sada, sa nekom vremenskom distancom, utvrditi da ide uz pregled dosadašnjih članaka i drugih doprinosa časopisa *Glasba v šoli in vrtcu* za (muzičko) vaspitanje u vrtićima, osnovnim školama, osnovnim i srednjim muzičkim školama te u slovenačkom visokom muzičkom školstvu za upoznavanje prakse sa didaktičkim te drugim novostima na području muzičke pedagogije, za podsticaje kompozitora na stvaranje nove horske literature, za različite instrumentalne sastave, upotrebljive u vaspitno-obrazovnom procesu, pošto je pomenuti časopis skroz namenjen vaspitačima, učiteljima muzičkog vaspitanja u osnovnim i srednjim školama, učiteljima muzičkih škola, horovođama i vođama instrumentalnih sastava u vrtićima i školama. U dosadašnjim tematskim dvobrojevima pojavile su se teme iz oblasti muzičkog vaspitanja i obrazovanja, metodike i didaktike kao npr.: *Horska delatnost u vaspitanju i obrazovanju*, *Savremeni pristupi zanimanju i nastavi kod muzičkog vaspitanja*, *Zvuk kao životna prostorija*, *Savremena muzika u vaspitanju i obrazovanju* i dr. Ovim i još nekim drugim kriterijima podvrgnute su rubrike u časopisu kao npr.: *vodeća tema*, (samo u tematskim brojevima), *istraživanja* (izvorni naučni referati), *stručni kutak* (stručni članci), *ocene–recenzije* (komentari muzičkih događaja, notnih i knjižnih izdanja, zvučnih zapisa: ploča, kasete, ...), *obletnice*, *intervjuji*, *iz prakse za praksu* (opisi odličnih praksi, uzorni primeri nastavnih priprema, ...) i dr. *Notni prilog* časopisa namenjen je izdavanju (deficitarne) građe za dečje i omladinske pevačke horove i dr (Križnar, 2012). U njima se pojavljuju imena slovenačkih kompozitora kakva su npr: Alojz Ajdič, Vitja Avsec, Dušan Bavdek, Janez Bitenc, Brina Jež Brezavšček, Ambrož Čopi, Maksimilijan Feguš, Nana Forte, Bojan Glavina, Radovan Gobec, Tomaž Habe, Jakob Jež, Anton Jobst, Pavle Kalan, Miro Kokol, Janez Kuhar, Marijan Lipovšek, Damijan Močnik, Stanko Premrl, Patrick Quaggiato, Mitja Reichenberg, Blaž Rojko, Peter Šavli, Dane Škerl, Igor Štuhec, Jože Trošt, Mira Voglar, Samo Vremšak, Larisa Vrhunc, Tadeja Vulc, Martin Železnik i dr.

Završimo ovaj deo (pozitivnim) fragmentom o muzičkom vaspitanju i obrazovanju na primeru ZRSS, njegovog *Izdavačkog odeljenja*, izdanjima sa područja muzičke literature i, na kraju krajeva, i njihovog časopisa *Glasba v šoli in vrtcu* sa zaključnim osvrtom na krajnje pozitivne opšte rezultate svih onih, koji se kako u svojoj mladosti, ili drugačije, (dakle profesionalno ili amaterski) bave muzikom: [...] *Uprkos onome da je vlast bez sluha i da bi neka uz zadnje recesijske predloge (2012) čak razmišljala o ukidanju (slovenačkih) javnih muzičkih škola. /.../ U njih se ne ide samo zbog prostora u kojem mogu talentovana deca i omladina razvijati svoju muzičku nadarenost, ide se zbog obrazovanja, koje ima prosto najviše (pozitivnih) sporednih efekata, dobrih kako za društvo tako i za zemlju. /.../ Muzičke škole, kakve znamo u Sloveniji, u Evropi su pak unikum, pošto nemaju samo pozitivnog uticaja na muzičko obrazovanje državljana; nego one još dodatno podstiču pozitivne radne navike, veze među ljudima, saradnju i solidarnost. Ide se na nastavu jednog nastavnika sa jednim učenikom–individualni rad [u celoj vertikali muzičkog školstva: od osnovnog, preko srednjeg pa sve do visokog stepena; op. aut.], ka najličnijem pristupu, koji uopšte može postojati (Križnar, 2013b: 9).*



Slika 4 Naslovnica knjige–monografije: Dragica Žvar, *Grlica za decu/Izbor dečjih horskih pesama časopisa GRLICA od 1953. do 1988*, ZRSS, Ljubljana 2012.

ZAKLJUČAK

Posle nekoliko posleratnih (posle 1945. godine) razvojnih faza i različitih imena današnjeg ZRSŠ, on se sa svim svojim regionalnim i stručnim jedinicama po celoj zemlji razvio u adekvatan zavod. Zavod, po svim svojim aktima te mestu i ulozi u društvu, više nego samo služi svojoj nameni. Obim njegovog rada je kvalitativan i kvantitivan. Tako je njegovo *Izdavačko odeljenje* samo jedna od njegovih jedinica kojoj ćemo pripisati sva njegova izdanja. Sa tim velikim brojem najrazličitijih izdanja: knjiga–monografija, priručnika, udžbenika i druge literature, ZRSŠ ima i vodeću izdavačku delatnost u zemlji (RS) i na području muzike. Muzika je, u okviru delatnosti, više nego jednakopravno ugrađena u organizaciju rada kako ZRSŠ tako i njegovog *Izdavačkog odeljenja*. Da je i muzika jedna od vodećih disciplina, u svim okvirima, zasluga je kako stručnih saradnika za područje muzike u svim njezinim parametrima i generacijama; kako u Ljubljani tako i u svih devet njegovih organizacionih jedinica po zemlji (Celje, Koper, Kranj, Ljubljana, Maribor, Murska Sobota, Nova Gorica, Novo Mesto i Slovenj Gradec). U okviru štampanih i elektronskih medija, tako ZRSŠ postaje, sa relevantnim autorima i na području muzičkog obrazovanja i vaspitanja, u okvirima umetnosti, pedagogije i nauke, vodeći izdavač. Ako svemu navedenom dodamo još i 17 dosadašnjih godišnjaka (od 1995. i kasnije) časopisa *Glasba v šoli in vrtcu / Muzika u školi i vrtiću*, mogli bismo nekako da zaokružimo čitavu sliku aktivnosti ZRSŠ i njegovog *Izdavačkog odeljenja* za područje muzike. Povećanjem broja njihovih izdanja u okvirima interdisciplinarnog i multidisciplinarnog utiska, koji ostavlja muzika kao umetnička, pedagoška i naučna disciplina, možemo završiti ovaj prikaz, čak više nego pozitivno. Tako ZRSŠ kao i njegovo *Izdavačko odeljenje* sa časopisom drži u rukama čitavu struku u svim njezinim parametrima i u čitavoj piramidi slovenačkog muzičkog školstva. To možemo tvrditi ne samo zbog pogleda na spisak autora, nego i zbog, po broju i naslovima celokupnog opusa. U svim ovim primerima ne idu komplimenti samo za tekstove i reči o muzici, nego i za sasvim očit muzički, notni opus. Ovo možemo naći kako u knjigama, priručnicima, udžbenicima tako i u notnim priložima u časopisu *Glasba v šoli in vrtcu / Muzika u školi i vrtiću*, zapravo u njegovim notnim priložima. Tu su u najvećoj meri zastupljeni dečji i omladinski horovi, sa ili bez pratnje, ili uz Orffov instrumentarij.

Skraćenice

FNRJ Federativna narodna republika Jugoslavija
 NRS Narodna republika Slovenija
 RILM Répertoire International de Littérature Musicale (New York, SAD)
 RS Republika Slovenija
 ZRSŠ Zavod Republike Slovenije za školstvo (u Ljubljani)

Literatura

I Štampane monografske publikacije
 Pol stoletja Zavoda RS za školstvo. 2006. Ljubljana: ZRSŠ.

V spomilih sodelavcev s Parmove, Privoza in Poljanske/Zbornik ob XXVII strokovnem srečanju delavcev ZRSŠ v Ljubljani. 2012. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

Gabrič, Aleš. 2006. Komisija za proučevanje šolstva – predhodnica Zavoda za šolstvo (gl. Pol stoletja Zavoda RS za šolstvo, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, Ljubljana).

Lesjak, Reichenberg, Marija. 2006. Zavodova založba med preteklostjo in prihodnostjo. Pol stoletja Zavoda RS za šolstvo. Ljubljana: ZRSŠ.

Logar, Tine. 2012. Delovanje založbe Zavoda RS za šolstvo v obdobju 1991–1992 (gl. V spomilih sodelavcev s Parmove, Privoza in Poljanske/Zbornik ob XXVII. strokovnem srečanju delavcev ZRSŠ v Ljubljani, Zavod Republike Slovenije za šolstvo, Ljubljana).

Pleša, Damjana. 2006. Zavodova založba v obdobju Marije Javornik. Pol stoletja Zavoda RS za šolstvo. Ljubljana: ZRSŠ.

Vintar, Jelka. 2006. Ob rob zapisu Tineta Logarja o delovanju založbe v obdobju 1991–2006. Pol stoletja Zavoda RS za šolstvo. Ljubljana: ZRSŠ.

II Prilog sa interneta

http://www.zrss.si/default_zalozba.asp?link=predstavitev&a=0 (od 2. 6. 2013).

III Članci iz časopisa

1995–2013. Glasba v šoli (in vrtcu). L. 1/1995, št. 1 do 17/2013, št. 1–2. Ljubljana: ZRSŠ.

Križnar, Franc. 2013a. Slovensko glasbeno šolstvo in tovrstna glasbena pismenost. Od zgodovinskega razvoja in iz preteklosti v sedanjost ter prihodnost (gl.: Vzgoja in izobraževanje, XLIV–44/2013, št. 4–5.

Ljubljana: ZRSŠ, 6–10).

Križnar, Franc. 2013b. Vzgoja in izobraževanje. XLIV–44/2013, št. 4–5. Ljubljana: Zavod Republike Slovenije za šolstvo.

IV Neobjavljeno

Križnar, Franc. 2012. Uredniški koncept revije *Glasba v šoli in vrtcu*. XVII– 17/2013 (daktiloskript). Ljubljana: ZRSŠ.

2011. Poslovnik o založniškem programu Zavoda RS za šolstvo. Ljubljana: ZRSŠ.

2010. Statut ZRSŠ. Ljubljana: ZRSŠ.

THE FUNCTION OF THE PUBLISHING DEPARTMENT IN THE SLOVENIAN SCHOOLS ON THE EXAMPLE OF PUBLISHING OF BOOKS AND REVIEWS (THE PUBLISHING DEPARTMENT OF THE NATIONAL EDUCATION INSTITUTE OF THE REPUBLIC OF SLOVENIA) AND ESPECIALLY MUSIC BOOKS AND THE MAGAZINE *GLASBA V ŠOLI IN VRTCU* / THE MUSIC IN SCHOOL AND KINDERGARTEN

Summary

The function of the *Publishing department* in the Slovenian Schools on the Example of Publishing of Books and Reviews (*The Publishing Department of The National Education Institute of the Republic of Slovenia*) and especially Music Books and the Magazine *Glasba v šoli in vrtcu* / *The Music in School*

and Kindergarten is very important. The National Education Institute of the Republic of Slovenia (ZRSŠ) has been leading the development of schools for more than 50 years. It is constantly working on modern teaching programmes, learning processes, arrangements and school equipment. The pedagogical advisers of ZRSŠ are doing research, adopting, recommending and supporting the development of the modifications in the practice, theory and its lawfulness. Its basic “agens spiritus” has the leading role in all the vital learning processes with the aim of permanent development and introduction of novelties. With these activities they guarantee autonomy during the process of the education. Their *Publishing Department* with its own editions completes the ZRSŠ basic task: permanent growth and high quality of teachers and other professional workers in schools and kindergartens. All of their mentioned educational materials support the work in classes. The most important are textbooks and manuals for minorities, for which the Republic of Slovenia has to take care by constitution: the Hungarian and Italian minorities in the complete pyramid of schools. ZRSŠ has a special department for such matters. It is publishing books; most of them are manuals, and even eleven magazines. The music in this regard is more or less equal to other subjects and is the essence of schools: from the general to the technical schools. Among textbooks and manuals about music we can find authors who are relevant to the music education in Slovenia. The special position is allotted to the magazine which is 17 years old – *Glasba v šoli in vrtcu / The Music in the School and Kindergarten*, which includes scientific papers, interviews, papers on good practice and the supplement (children and youth choirs, Carl Orff– Instrumental). The magazine is indexed in *RILM (Répertoire International de Littérature Musicale; New York/USA)*.

Key words: teaching programmes, textbooks, manuals, music, music education



Slika 5. Naslovnica časopisa *Muzika u školi i vrtiću*, ZRSŠ, Ljubljana, XVII–17/2013, br. 1–2.

SAVREMENA KLAVIRSKA PEDAGOGIJA KROZ PRIZMU METODSKIH POSTUPAKA U RADU SA POČETNICIMA

Jelena Martinović–Bogojević*

Univerzitet Crne Gore

Muzička akademija u Cetinju

Sažetak

Rad se bavi prikazom karakterističnih metodskih postupaka u klavirskoj pedagogiji kada je riječ o početnom stadijumu obučavanja. Koristeći izražajne mogućnosti instrumenta i stavljajući u prvi plan slobodu pokreta i kreativnost djeteta, savremeni autori nude metode kojima se, već od prvog časa klavira, gradi intenzivna interakcija između učenika i instrumenta. Klasteri i upotreba desnog pedala, sviranje melodija po crnim dirkama, vježbe koordinacije kroz različite registre, predstavljaju samo neke od brojnih metodskih postupaka, kojima se unose novine u nastavni proces. U radu će biti napravljena komparativna analiza triju metoda, autora: B. Kreader, F. Kerna, F. Kovernera, zatim F. Aramburu i A. L. Gastaldi i metoda B. Koniam.

Ključne riječi: klavirska pedagogija, metoda, početna nastava, pokret, ton, izražajnost, vježbe za početnike.

UVOD

Klavirske metode namijenjene početnoj nastavi sve više se udaljavaju od tradicionalnog pristupa koji u prvi plan stavlja postavku ruke, njenu poziciju na bijelim dirkama od tona C_1 ili od tona G_1 , podrazumijevajući da je notno opismenjavanje već obavljeno na časovima solfeđa, ili se ono savladava na samom početku nastave instrumenta. Upravo je početni stadijum obučavanja Ana Artoboljevskaja (*Анна Д. Артоболовская, 1905–1988*), koja je decenijama bila jedan od vodećih profesora klavira u bivšem Sovjetskom Savezu, smatrala najdragocjenijim i najkreativnijim. Ovaj „donotni“ period za Artoboljevsku je bila prilika da dijete „zarazimo muzikom“, podstičući ga da na klaviru traga za poznatim mu melodijama i da otkriva zvučne boje instrumenta. U tu je svrhu konstruisala i napravu kojom je omogućila petogodišnjim učenicima Centralne muzičke škole da sviraju desni pedal. Imajući u vidu psihološke osobine djeteta, njegova interesovanja i sposobnosti, na sličan način razmišljao je i Lev Barenboim (*Лев А. Баренбойм, 1906–1985*), autor metoda u kojima je instrument sredstvo za proširivanje saznanja i opažanja u širem muzič-

* jelmartbog@gmail.com

kom kontekstu. Iako tradicionalne, zbirke komada Ane Artoboljevske i Leva Barenboima, zajedno sa metodom Nikolajeva i danas imaju široku primjenu u klavirskoj pedagogiji, što potvrđuje univerzalnost i aktuelnost metodičkih promišljanja ovih autora.

Govorimo li o pedagoškoj praksi na ovim prostorima, možemo reći da literatura, koja se koristi u početnoj nastavi, počiva velikim dijelom na tradicionalnom pristupu. Široku primjenu imaju metode Jele Kršić, Mirosłave Lili Petrović i metoda ruskog pedagoga Nikolajeva, čijom je višedecenijskom primjenom potvrđen njihov neosporan kvalitet. Međutim, nameće se pitanje- šta bismo s aspekta današnje klavirske pedagogije mogli smatrati inovativnim u metodama za početnike?

Kako bismo približili neke ideje i riješenja savremenih autora, u ovom radu ćemo predstaviti karakteristične segmente tri inostrane metode koje nude originalna riješenja u vježbama za početnu nastavu.

1. CRNE DIRKE KAO POLAZIŠTE

Metoda *Piano Lessons*, autora Barbare Krider (*Barbara Kreader*), Brusa Bera (*Bruce Berr*), Filipa Kevrena (*Phililip Keveren*) i Mone Rehino (*Mona Rejino*), pojavila se u ediciji *Educational piano* izdavačke kuće *Hal Leonard Corporation*. Prevedena je na više svjetskih jezika i koristi se u nastavi, ne samo u Americi, već i u brojnim evropskim zemljama. Specifičnost ove metode počiva na težnji autora da kod djeteta postepeno razvijaju sposobnost improvizacije i želju za istraživanjem instrumenta. Polazeći od činjenice da se djeca u početku orijentišu na klavijaturi preko crnih dirki, autori prve vježbe osmišljavaju upravo na ovim dirkama. Svirajući naizmjenično trećim prstom desne i lijeve ruke (ovaj prstored omogućava prirodnu poziciju šake na klavijaturi), učenik svira i pjeva jednostavne melodije, koje su obogaćene pratnjom u dionici nastavnika (pratnju u dionici nastavnika koristi i M. L. Petrović u svojoj metodi *Školica za klavir*). Vježbe najčešće obuhvataju sviranje jedne melodije u više registara (vježbe *Climbing up, Clambing Down*). U dijelu *My Own Song*, zadatak učenika je da sam improvizuje, koristeći kao modele odsvirane vježbe, dok ga nastavnik prati razloženim harmonijama u donjem registru. Sviranje na tri crne dirke, sljedeći je stadijum, u kojem učenici sviraju prstoredom 2–3–4, što takođe omogućava prirodan položaj ruke. Pojedinačno sviranje tonova kombinuje se sa sviranjem klastera na tri crne dirke (*Merrily We're Off To School*). Melodije su, u početnim vježbama, grafički predstavljene notnim vrijednostima koje su postavljene na različitim visinama, bez linijskog sistema. Postepenim savladavanjem osnovne teorije, pojavljuju se taktice, dok se linijski sistem koristi znatno kasnije. Veoma je bitna činjenica da sve vježbe učenici sviraju bez prethodnog poznavanja nota.

I Can Do It!

Con seguridad

R.H. 4 3 2 3 4

I play key - board all day long.

Uh - oh, wrong notes. I go on.

R.H. 4 3 2 3 4

I can do it, here's my song.

Now it's right with no notes wrong!

L.H. 2 3 4

L.H. 3 2 3 4

BARRAS
barras de compás
Las barras de compás agrupan los tiempos en Compases.

La Barra de Compás Doble indica el final de la pieza.

Barbara Kreader

Slika 1. B. Kreader, *I Can Do It!*, str. 17.

Sljedeći stadijum obuhvata sviranje na svih pet crnih dirki: lijeva ruka je postavljena na dvije, a desna na tri crne dirke. Na ovaj način se prave kombinacije vježbi, u kojima se postepeno razvija koordinacija pokreta ruku, koje naizmjenično donose melodiju. Veza između grafičkih oznaka i prstoreda pomaže lakšem snalaženju na klaviru i ujedno priprema učenika za muzičko opismenjavanje.

U Drugom dijelu (Unit 2, str. 21), uvodi se sviranje po bijelim dirkama. Lekcija nosi naziv *Musical Alphabet*, gdje autori prave analogiju između redosljeda prvih sedam slova u engleskoj abecedi, tako da im je klavijatura i imenovanje tonova predstavljeno od tona *a*.

La parte del alumno debe tocarse de memoria.

Fred Kern

Alumno

Profesor

Slika 2. F. Kern, *Alphabet Soup*, str. 21

Već u sljedećoj vježbi, autori uvode grupu tonova c, d, e, postavljajući prstored 1–2–3 u desnoj, odnosno 3–2–1 u lijevoj ruci. Učenik “isprobava” niz od ova tri tona u svim oktavama, prvo desnom, zatim lijevom rukom. Vježba koju učenik sam osmišljava (*My Own Song*), omogućava mu da improvizuje, što podstiče samopouzdanje, slobodu i samostalnost za instrumentom. U zapisivanju melodije pomaže mu nastavnik.

Slijedi niz vježbi u kojima učenik svira kombinaciju bijelih i crnih dirki. Ovaj pristup je višestruko koristan, jer od samog početka stavlja “u jednaku ravan” crne i bijele dirke.

Pedagoška praksa pokazuje da naknadno uvođenje alterovanih tonova stvara kod učenika neku vrstu otpora koji se i kasnije reflektuje u kompozicijama sa većim brojem predznaka.

U Trećem dijelu (Unite 3, str. 30), uvode se dodatne oznake: oznake za vrstu takta, upisuje se naziv tona uz notu (grafičko rješenje kojim se postepeno priprema učenje nota), osnovne dinamičke oznake, kao i nove pozicije, gdje se palac ne nalazi uvijek na tonu C. Prikazaćemo komad u kojem se kombinuje naizmjenično sviranje ruku sa “kucanjem” o klavir. Sam naziv nagovještava šaljivi karakter komada: *Knock-Knock Joke*.

Slika 3. *Gautemalteca, Knock-Knock Joke, str. 33*

Četvrti dio (Unite 4, str. 36) bavi se muzičkim opismenjavanjem. Uvodi se linijski sistem. Učenici prvo upoznaju bas, a zatim violinski ključ. Uvodi se učenje prvih nota. Ilustracija lupe iznad note u vježbi služi kako bi učenik unutar kruga upisao njen naziv.

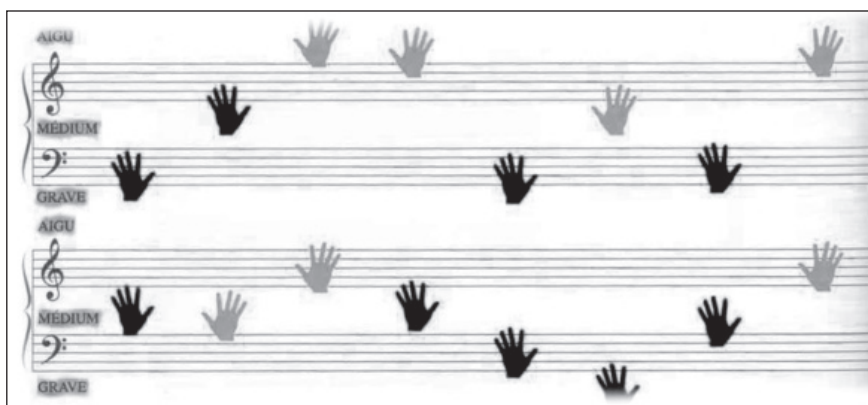
Kompozicije koje slijede nisu koncipirane kao pjesmice koje učenik istovremeno svira i pjeva, što je bio slučaj u prethodnim djelovima metode. Ovdje nailazimo na kratke programske komade, ili dječije pjesme bez označenog literarnog teksta. U prvoj knjizi metode, koju ovdje obrađujemo, učenik ne svira istovremeno sa obje ruke. Učenik je fokusiran na slušanje svog sviranja, orijentaciju na klavijaturi i povezivanje grafičkih prikaza sa kretanjem melodije.

Poput brojnih metoda koje se danas koriste, i ova metoda ima više cjelina. U ovoj analizi predstavljeni su karakteristični segmenti u prvoj knjizi (Book 1). Iako su brojni razlozi zbog kojih je početak sviranja po crnim dirkama opravdan, ovaj pristup u metodama rijetko srećemo. Upravo bi predstavljene vježbe mogle poslužiti kao modeli po kojima bi pedagozi na prvim časovima mogli osmisliti svoje vježbe i na taj način upotpuniti čas i ponuditi učeniku drugačije sadržaje.

2. SLOBODA POKRETA I RAZNOVRSNOST SAZVUČJA

Zahvaljujući obimnoj izdavačkoj djelatnosti, u Francuskoj se pojavljuju metode za početnike u kojima nailazimo na različite pristupe, od onih tradicionalnih, poput *Méthode Rose Van de Veldea* (*Ernest Van de Velde*) ili *Le Petit Clavier* Mart Moranž-Mošana (*Merthe Morange-Mochane*), pa do savremenih metoda u kojima se klavirski pedagozi i metodičari smjelo bave početnom nastavom iz jednog sasvim novog ugla. Među takvim metodama ovdje ćemo izdvojiti dvije najkarakterističnije, a koje imaju brojne zajedničke elemente. Prva je *Le Piano en Couleurs* (*Klavir u bojama*, prev. autora) Beatris Koniam (*Béatrice Quoniam*), koja se pojavila 2001. godine u prestižnoj izdavačkoj kući *Edition Henry Lemoine*, a druga je metoda *Le Piano en Mouvements* (*Klavir u pokretu*, prev. autora) Florans Arambiri (*Florance Aramburu*) i An-Liz Gastaldi (*Anne-Lise Gastaldi*), koju je izdala pariska kuća *Éditeur Gérard Billaudot*, takođe 2001. godine. Obje metode koriste se na francuskim konzervatorijuma.

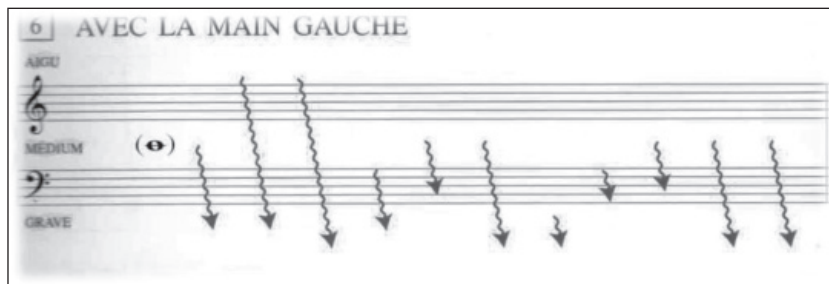
Nakon uvodnog dijela u kojem je učenicima, kroz adekvatne ilustracije, predstavljeno funkcionisanje klavirskog mehanizma i građa instrumenta, slijede prve vježbe koje čini sviranje klastera duž cijele klavijature. U metodi *Le Piano en Couleurs*, boje predstavljaju jedan od orijentira, pa je crvenom bojom označena lijeva, a plavom desna ruka. Primjer koji slijedi predstavlja tipičnu vježbu koju Koniam daje u početnom stadijumu. Istraživanje instrumenta, sviranje na crnim i bijelim dirkama u svim oktavama, umnogome se razlikuje od brojnih metoda čiji je tonski opseg prva i mala oktava.



Slika 4. Beatris Koniam, *C'est partie!*

Sljedeći stadijum istraživanja instrumenta je sviranje *glissanda*, označenog grafičkim simbolom izlomljene strelice koja ide naviše ili naniže. Učenik ne svira *glissando*

prstima, već donjim dijelom dlana, više eksperimentišući po bijelim dirkama, povlačeći ruku naviše i naniže, od mjesta koja su grafičkim prikazom označena.



Slika 5. B. Koniam, *Avec la Main Gauche*, str. 11

U prikazanoj vježbi za lijevu ruku, možemo vidjeti da učenik treba postepeno da razvija orijentaciju na klaviru i povezuje sviranje sa oznakama u linijskim sistemima (odnos dubokog, srednjeg i visokog registra). Nakon *glissanda* po crnim dirkama u različitim kombinacijama, autorka daje mogućnost učeniku da sam osmisli sličnu vježbu. Ovdje se može napraviti poređenje sa metodom *Piano lessons*, u kojoj se takođe podstiče inicijativa djeteta da samo osmisli vježbu.

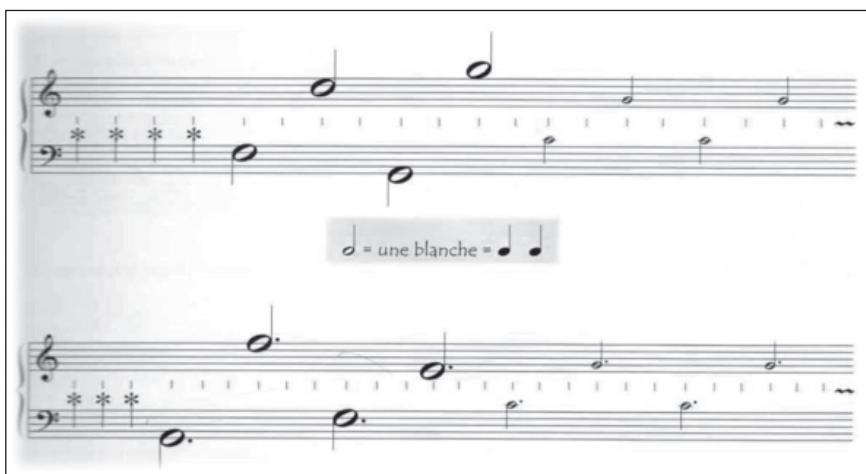
Od opšteg doživljaja zvuka instrumenta, autorka u narednom poglavlju uvodi preciznije oznake, koristeći prve zapise u cijelim notnim vrijednostima (note C, D i C, H), koje učenik pronalazi u različitim registrima. Da bi vježbe bile sadržajnije, napravljene su kombinacije klastera, pljeskanja rukama i sviranja kontrastne dinamike *forte-piano*. Pomenute kombinacije sadrže i vježbe br. 31 i 32.

Slika 6. Beatris Koniam, *Legato, Forte-Piano*, str. 23

U navedenim primjerima vidimo da učenik svira susjedne tonove *legato*, drugim i trećim prstom. Većina metodičara ustanovila je da se kod početnih vježbi sviranjem ovim prstima, a ne palcem ili petoprskom pozicijom na bijelim dirkama, bolje zadržava prirodan i zaobljen oblik šake. U ovako jednostavnim vježbama, učenik može sam da kontroliše pokrete, posmatrajući svoju ruku, jer nije opterećen notnim tekstom, vježbe svira po sluhu i lako ih pamti.

Postepenim muzičkim opismenjavanjem, uvode se jednostavni komadi, naizmjenično i istovremeno sviranje lijevom i desnom rukom, sa jednostavnom pratnjom i upotrebom dvohvata u dionici lijeve ruke.

Slično polazište koriste i autorke metode *Piano en Mouvements*, An-Liz Gastaldi i Florans Aranbiri. Početne vježbe u ovoj metodi su koncipirane kao kombinacije klastera, određenih tonova i akordske pratnje u pojedinim vježbama, koje nastavnik improvizuje na času. Pokreti ruku iz ramena i sviranje težinom omogućavaju da se i kroz ovu metodu zadrži fleksibilnost pokreta. Nakon nekoliko vježbi, učenik sam treba da osmisli melodiju sličnu onima koje je prethodno svirao. U narednoj vježbi se u preciznoj pulsaciji četiri puta pljesne rukama, zatim se sviraju klasteri u dijelu klavijature koji je naznačen , da bi se zatim svirali tonovi c_1 i g_1 .



Slika 7. A. L. Gastaldi, F. Arambiri, Vježbe str. 21

U primjeru koji slijedi, učenik lijevom rukom svira ton c_1 , dok desnom rukom svira tonove C, c, c_2 i c_3 . Na mjestu gdje je zvjezdica, učenik treba da pljesne rukama, a zatim vraća ruke na odgovarajuće dirke. U drugom redu, na isti način izvodi vježbu po crnim dirkama. Vježba pomaže boljoj orijentaciji na klaviru, kao i kontroli artikulacije u desnoj ruci (*staccato*), ali i slušanju izdržanog tona c_1 , odnosno c_{1_1} . Čest problem koji se javlja kod učenika je nedovoljno slušanje tonova koji dugo traju i čije se realno zvučanje završava, ali ga učenik treba sačuvati u unutrašnjem sluhu. O nedostatku kulture slušanja tonova dugog trajanja govorili su mnogi metodičari, povezujući ga kasnije sa problemima praćenja glasova u sviranju polifonije (Šćapov, Nejpgauz...). Vježba sadrži i ukrštanje ruku.



Slika 8. A. L. Gastaldi, F. Arambiri, Vježba, str.27

MI FA SOL LA SI DO
LA SOL FA MI RÉ DO

- = glissando = glisser sur le clavier
- = notes lourées, plus lourdes, avec du poids
- 8^{va} = jouer une octave au-dessus
- 8^{va} basse = jouer une octave en dessous
- = jouer toutes les touches entre les 2 sons (cluster)

En marchant... l'hippopotame
f lourd, pesant
 F.A./A.L.G.
 8^{va}
 glissando m.g.

En sautillant... le kangourou
p léger, sec
 F.A./A.L.G.
 glissando m.g.

Slika 9. A. L. Gastaldi, F. Arambiri: En marchant... 'hippopotame, En sautillant...le kangourou, str.44

U drugom poglavlju preovladavaju kratki komadi sa programskim sadržajem, od jednostavnih melodija koje se sviraju naizmjenično lijevom i desnom rukom, preko onih sa veoma jednostavnom pratnjom, uglavnom u dvohvatima (kvinta ili terca). Poput prethodno predstavljenih, i ova metoda sadrži kompozicije koje su napisane za četvororučno sviranje učenika i nastavnika. Vježba koja slijedi sadrži različite oblike artikulacije u kombinaciji sa klasterima i *glissandom*. I ovu vježbu učenik svira po sluhu, bez obzira što su mu prethodno data objašnjenja oznaka.

Na sličan način obrađeno je i podmetanje palca, gdje učenik svira niz tonova sa dvije ruke, preuzimajući melodiju u onom trenutku kada treba da se podmetne palac. Zatim istu melodiju svira jednom rukom sa podmetanjem palca, da bi na kraju izvodio kombinacije vježbi sa hromatskim nizovima.

ZAKLJUČAK

Navedeni primjeri američkih i francuskih autora, pokazuju da metode za početnike otvaraju brojne mogućnosti. Promjenama koje je donijela reforma osnovnog, a zatim i muzičkog obrazovanja u Crnoj Gori, predviđeno je nastavnim programom da učenici muzičkih škola počnu sa nastavom instrumenta u drugom razredu. *Muzička početnica*, odnosno program za prvi razred, ne predviđa muzičko opismenjavanje. Pitanja koja postavljaju klavirski pedagozi odnose se na rad sa djecom koja u drugom razredu počinju da uče note i paralelno pohađaju nastavu klavira. Primjeri koje smo predstavili mogu poslužiti kao ideje budućim autorima u kom pravcu mogu razmišljati i na koji način osmisliti metodu prilagođenu našim učenicima. Period prije učenja nota na taj bi se način mogao maksimalno iskoristiti u cilju ispitivanja učenikove muzikalnosti, memorije, koncentracije.

Predstavljene elemente možemo posmatrati i kroz prizmu Listovog *ontogenetskog principa podjele klavirske tehnike* (Šobajić, 1996), u kome se postavka ruke i prvi pokreti u sviranju, povezuju sa prirodnim razvojem motorike. Pokreti cijele ruke iz ramena i sviranje težinom, naročito je prisutno u metodama francuskih autora, što ih umnogome odvaja od tradicije *francuske škole pijanizma*, u kojoj je veliki značaj dat motoričnosti i samostalnosti prstiju u početnoj nastavi.

Sve navedene metode koncipirane su kao bimedijalne i sadrže propratni CD sa snimljenim materijalom. Američka metoda *Piano Lessons* dio je edicije koja osim ove knjige, sadrži i metodu za solfeđo i muzičku teoriju i poput većine metoda, napisana je za više stadijuma učenja. Na taj način se postiže dobra korelacija između teorijskog i praktičnog segmenta nastave.

Razmišljanje u širem muzičkom kontekstu, polazište je koje može pružiti i pedagozima i učenicima više prostora za kreativno ispoljavanje i efikasnije savladavanje izvodačkih zahtjeva na primarnom stadijumu učenja. Ova faza u radu od velikog je značaja za pobuđivanje učenikovog interesovanja. Kultura slušanja i upravljanja vlastitim sviranjem, razvoj memorije i koncentracija, važni

su elementi u sviranju koje ovako koncipirane metode bazično razvijaju. Na tim temeljima se gradi odnos prema instrumentu i muzici, koji sadrži improvizaciju, samostalno osmišljavanje vježbi, transponovanje melodije, što nerijetko predstavlja problem i veoma talentovanim učenicima.

Literatura

Aramburu, F., Gastaldi, A., L. 2001. *Le Piano en Mouvements*. Paris: Klavir Éditeur Gérard Billaudot.

Артоболевская, А. 1985. Первая встреча с музыкой. Москва: Всесоюзное издательство Советский композитор.

Барендоим, А., Перунова, Н. 1988. Путь к музыке. Ленинград: Всесоюзное издательство Советский композитор.

Kreader, B., Kern, F., Kevern, Ph., Rejino, M. 2003. *Piano Lessons*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.

Kršić, J. 2000. *Početna škola za klavir*. Drugo izmenjeno izdanje. Beograd: Marcompany.

Morange-Motchan, M. 1994. *Le Petit Clavier*. Paris: Edition Salabert.

Nikolajev, A. 1999. *Sviranje na klaviru*. Beograd: Izdavačka kuća KIZ centar.

Petrović, M., L. 1995. *Školica za klavir, nivo A*. Drugo izdanje. Knjaževac: Muzičko izdavačko preduzeće Nota.

Šobajić, D. 1996. *Temelji savremenog pijanizma*. Novi Sad: Svetovi.

Šćapov, A. 1963. *Metodika nastave klavira*. Beograd: Muzička akademija.

Van de Velde, E. 1960. *Méthode Rose*. Tours: Édition Van de Velde.

CONTEMPORARY PIANO PEDAGOGY THROUGH THE LENS OF METHODOLOGICAL APPROACHES IN THE WORK WITH THE BEGINNERS

Summary

This paper deals with an overview of characteristic methodical approaches in piano pedagogy concerning the initial stage of teaching. By exploring expressive possibilities of instruments and emphasizing the freedom of movement and the child's creativity, contemporary authors offer methods which, from the very first piano lesson, build an intensive interaction between a pupil and an instrument. Cluster and the use of pedaling, playing melodies by black keys, exercises of coordination through various registers, represent several of numerous possible methodic approaches, which introduce novelties in the curriculum. This concept can be described as ontogenetic too, starting with Liszt's classification of piano technique, which stresses a gradual development from great movements of the whole hand to an individual move of a finger, contributing to maintenance of natural flexibility and gradual development of piano technique. Such technique helps to prevent stiffness of arms, too. The pupil's attention is focused on listening to the piano tone and raising the awareness on expressive potentials of piano from the first encounter with the instrument. The advantage of these methods lies also in the absence of insisting on pupil's basic musical literacy, by enabling instrument playing by ear, improvisation, and a greater degree of freedom, unrestrained

by notes reading. Besides pupils' active participation, these methods require an active and creative teacher, who is prepared to elaborate a music accompaniment for a certain melody, stimulate pupils' freedom at instruments playing, and be inventive during lessons, surpassing, if necessary, conventional models of teaching and using all advantages of individual lessons. This paper also presents a comparative analysis of three methods as defined by authors B. Kreader, F. Kern, F. Keveeren, F. Aramburu and A-L. Gastaldi combined with the B. Koniam method.

Key words: piano pedagogy, method, beginner's level method, movement, tone, expressivity, exercise for beginners.

НЕКА ПИТАЊА МЕТОДСКЕ ПОСТАВКЕ МУЗИЧКОГ ИЗВОЂЕЊА И СЛУШАЊА МУЗИКЕ У НАСТАВИ МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У ОСНОВНОЈ ШКОЛИ

Миомира М. Ђурђановић*

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

Сажетак

У раду се дискутују нека питања везана за музичко извођење и слушање музике као наставне области предмета Музичка култура у основној школи које се, ослањајући се на стечена знања из Методике наставе музичке културе, користе у музичкој настави. Указује се да подобласт *музичко извођење* има за циљ да у процесу извођења музичке наставе не инсистира на „чистом“ певању/свирању, већ да ученицима обезбеди могућност упознавања критеријума за адекватно извођење, али и упознавање са критеријумима којим ће се ученици усмеравати ка самосталном раду. Истовремено, подобласт *слушање музике* којој припада значајно место у процесу музичке наставе, треба да омогући развој аудитивних способности, упознавање музике и музичког укуса, ослањајући се на веома важан методички задатак којим се првенствено подстиче пажња ученика како би слушање музике представљало активан наставни процес. Циљ је да се дају препоруке за будући развој методике општег музичког образовања артикулисањем основних области кроз које се може тежити побољшањима.

Кључне речи: певање, свирање, слушање музике, музичка настава, основна школа.

УВОД

Музичко извођење и слушање музике представљају наставне области предмета Музичка култура у основној школи које се, ослањајући се на стечена знања из Методике наставе музичке културе, користе у музичкој настави. Методички осмишљене музичке активности у оквиру организованог образовног процеса – певање, свирање на различитим ритмичким и мелодијским инструментима, као и слушање музике, од најранијег узраста, значајно доприносе укупном развоју дечијих способности, запажања, закључивања. Дејство музичког извођења и слушања музике позитивно се испољава на механизме социјалне интеракције, а доприноси и унапређује интерперсоналну комуникацију између ученика и наставника. Певање, свирање и слушање музике представљају наставне области које се, уз поштовање методичко-дидактичких принципа, користе и за развој музичке

* miomira.djurdjanovic@gmail.com

креативности, а значајније резултате у раду реално је могуће очекивати само квалитетним и дуготрајним залагањем наставника.

Основни принцип у остваривању циљева и задатака наставе музике је активно учешће ученика на часу. У том процесу неопходно је на једном часу обухватити различита подручја из програма предвиђеног за тај разред и комбиновати различите методе и облике рада у настави. Час посвећен само једном подручју и извођен само једном методом (применом само једне методе) није дидактички и методички осмишљен, делује демотивационо и монотono и незанимљив је за ученике.

У општеобразовним школама Србије, предмет Музичка култура, који као циљеве поставља елементарно знање, музичко извођење певањем и свирањем на једноставним ритмичким и мелодијским инструментима, обухвата и слушање музике. Предмет се обрађује у оквиру једног часа недељно у свим разредима основне школе, изузев у петом разреду у коме је настава заступљена са два часа недељне норме. (Правилник о наставном плану и програму основног образовања и васпитања „Сл. гласник РС – Просветни гласник“ бр. 6/2007). Циљ васпитно-образовног рада, када је у питању настава музичке културе, јесте да подстиче, развија и негује музичко-стваралачке способности ученика за активно бављење музиком и за што адекватнију примену, доживљавање и разумевање порука музичких дела, развијајући тиме музичке, естетске и психофизичке способности личности.

Да ли ће, и у којој мери, овај циљ процеса образовања – оптималан развој сваког ученика према индивидуалном максимуму – бити реализован, зависи од различитих фактора: система образовања (одређене филозофије образовања, стратегије, курикулума, наставних метода, наставног кадра, устројства школства, итд.), социјалног контекста (са посебним акцентом на породицу), историјских околности, културе и тако даље (Ивановић, 2007: 34). Преношење знања и умења преко одређених методских поступака, као и приступ наставним садржајима усмерен је пре свега на непосредан доживљај наставне материје и ка разумевању које претходи усвајању знања.

1. МУЗИЧКО ИЗВОЂЕЊЕ

Процес музичког извођења, који подразумева извођење певањем у разреду, може проузроковати одређене тешкоће због различитих вокалних способности ученика, зрелости њихових гласова, опсега и доје гласова. Правилним избором композиција намењених певању потребно је обезбедити примере који, без обзира на чињеницу да нису једнако примерени свим ученицима због мелодијског опсега и ритмичке структуре, могу да допринесу развоју певачких вештина ученика. Основни мотив који подразумева правилну – „чисту“ интонацију треба заменити тежњом наставника да је за постизање лепог певања потребно инсистирати на изражајном певању са јасном артикулацијом и разговетним изговором текста, чиме ће се у одређеној мери остварити

адекватна музичка интерпретација. Посебну пажњу је потребно посветити техничким и уметничким правилима певања, али је неопходно истовремено код ученика инсистирати да у току певања одређеним вежбама дисања опусте и припреме своје тело за потпуно уживање у току процеса певања.

Музичка настава у основним школама обухвата певање песама по слуху и по нотном тексту, а процес учења песама обухвата неколико фаза: стварање атмосфере и одређеног расположења за песму која се обрађује, анализа литерарног (по потреби и нотног текста песме), након чега следи усвајање песме и њена интерпретација. Нова концепција музичке наставе у опште-образовним школама певању одређује другачију улогу од оне коју је имало у претходним системима образовања.

Песма, коју ученик учи по слуху или из нотног текста, има највише удела у развоју његовог слуха и музичких способности уопште. Певањем песама ученик стиче нова сазнања и развија музички укус, а њиховим извођењем ученик савладава и најважније појмове из основа музичке писмености.

При избору песама потребно је да наставник води рачуна о психофизичком развоју ученика и прилагоди свој избор, њима блиским садржајима, ширећи при том њихова интересовања и обогаћујући дотадашња знања новим садржајима. Од наставника се очекује да ће у предложеном репертоару песама бити заступљене уметничке, народне, пригодне песме савремених дечјих композитора, као и композиције са фестивала дечјег музичког стваралаштва које су стварала деца. Наставник може научити ученике да певају и песме које се не налазе међу (у уџбенику предложеним) композицијама, ако то одговара циљу и задацима предмета, и, ако одговара критеријуму васпитне и уметничке вредности.

Детаљном анализом потребно је обрадити текст и утврдити о чему песма говори, али истовремено и одредити припадност тонова заступљених у написаној песми у односу на одговарајућу лествицу. За упознавање народне песме важно је разумети њено етничко и географско порекло, улогу песме у народним обичајима или свакодневном животу.

Посебну пажњу треба посветити изражајности интерпретације: динамици, фразирању и доброј дикцији. За утврђивање почетне интонације песме најбоље је користити краћи инструментални увод. Песма се учи по деловима и фразама уз инструменталну пратњу, а теже ритмичке фигуре и мелодијски скокови се обрађују кроз понављања.

Уџбеничком литературом за сваки разред у основној школи препоручен је одређен број песама које се могу изводити певањем по слуху или из нотног текста. Истовремено су предвиђене и оне композиције које се на часовима музичке наставе могу користити за свирање на ритмичким, односно мелодијским инструментима. У доступним уџбеничким публикацијама могу се наћи српске народне песме, песме из различитих земаља света – уметничке, дечје, народне, као и песме забавног карактера. Све оне по својој различитости могу допринети развоју дечјих гласова, савладавању различитих ритмичких структура, теоријских појмова и осталим музичким специфичностима.

За питања методске поставке музичког извођења посебно су значајни резултати истраживања Јона Лелее. У периоду од три деценије, он је на основу истраживања из ове области, дао једну *йесимистичку* слику везану за реализацију поменутог циља: униформисана настава, традиционални уџбеници „једна песма за све“ и формални број часова музичке културе (Лелеа, 2008). Опште је познато да „једна песма за све“ не може да задовољи и стимулише музички даровите ученике и оне који похађају, паралелно, ниже музичке школе, јер ови траже више и теже музичке примере, као ни оне који су били занемарени у развоју музичких диспозиција и способности; за ове је песма за одређен узраст тешка, па они траже једноставније музичке садржаје. Анализирајући садржаје традиционалних уџбеника из области музичке културе, штампаних код нас последњих двадесет пет, тридесет година, Лелеа закључује да они не задовољавају индивидуалне и реалне потребе ученика (Лелеа, 2010: 260). Богатство музичких примера из алтернативних уџбеника, као и разноврсност тематике и садржаја, дозвољава, али и сугерише, интердисциплинарно коришћење ових уџбеника ради стимулације креативности код ученика из других предмета. На овај начин повећава се, такође, и број минута за активно и свакодневно извођење и слушање музике што представља примарни услов развоја музикалности (Лелеа, 2010: 263).

2. СЛУШАЊЕ МУЗИКЕ

У општеобразовним школама, слушање музике је једна од најмлађих, али поред музичког извођења једна од најважнијих области у процесу музичке наставе.

Перцепција уметничког дела (као најзначајнији феномен свести) слојевит је и комплексан психолошки процес, приликом кога се, у циљу његовог свестраног сагледавања и разумевања, образовањем и васпитањем, могу изградити ставови, навике и уверења о вредностима уметничког дела (Ђорђевић, 2011). Задаци слушања могу се представити на следећи начин: слушањем се развија музичка меморија, упознају се музичка дела уметничке и народне музике, а обезбеђује се и искуство у слушаном разликовању звуковних боја. У нади да ће се слушањем музичких дела успешно реализовати сви планом предвиђени задаци, посебно је важно да слушање буде активно. То значи да је пре слушања музичких примера одређеним задацима, који су примерени перцептивним способностима ученика, потребно подстакнути не већ усвојена теоријска знања, већ искључиво чуло слуха. Примарни значај постављених задатака је да, слушајући музичко дело, ученици квалитетније перципирају и разумеју музичко-изражајне делове примера. Није реткост да се због потешкоћа у разумевању поједини педагози још увек везују за примере програмске музике. Имајући у виду чињеницу да је ученике потребно мотивисати и заинтересовати за слушање, програмски садржај може бити занимљив, али не треба да преузме читав ток наставног часа.

Процес слушања садржаја музичког дела везан је за посебности које су условљене природом музике као временске уметности. За слушање музичког дела потребно је време за излагање његовог садржаја. Процеси усвајања музичког дела и вербалног садржаја имају низ сличности. Предуслови за оба процеса су: време, звук и утврђен редослед излагања садржаја (Шобајић, 2010).

Сегмент часа *слушање музике* чине два дела: демонстрација и аналитичка обрада централног звучног примера (Ивановић, 2007: 54). Кроз одређену, *демонстрациону композицију*, ученици се могу припремити за аналитичко слушање наредне композиције или више њих. Демонстрацијом на конкретном музичком примеру, наставник у првој фази одговара на питања и постепено, користећи одговарајућа објашњења ученике уводи у следећу фазу у којој се од ученика очекује самосталност у пружању могућих одговара на постављена питања у вези са слушаним музичким примером. Кључни момент у процесу аналитичког слушања музике, по мишљењу Наде Ивановић, јесте када су ученици прошли кроз више димензија музичког медијума, кроз његову структуру, изражајне елементе, композициони поступак, а све је пропраћено промишљањем и о естетском домену, што је стицање сложеног, вишеструког искуства о музичком изражајном медијуму човека (Ивановић, 2007: 57).

Пре часова слушања музике потребно је методички тако организовати наставу да се прво обнове знања из области музичких изражајних средстава, која се стављају у функцију изабраног примера. Треба избегавати утврђене методске поступке и трагати за новим приступом у складу са делом које се обрађује.

Уз настојање да се ученикова знања из различитих области повежу и ставе у функцију разумевања слушаног дела, личност ствараоца се представља у складу са његовим уметничким портретом и са основним хронолошким подацима.

Елементи музичког облика могу се усвајати графичким представљањем, али је неопходно инсистирати на звучној представи сваког облика као основи разумевања. Музички облици се усвајају у оквиру историјског контекста у којем су се појавили. Пожељно је користити паралеле са савременим стваралаштвом у корелацији са осталим сродним наставним предметима.

3. ОРГАНИЗАЦИЈА И ЦИЉЕВИ МУЗИЧКЕ НАСТАВЕ

Настава музичке културе постаје релаксирајуће и терапеутско-педагошко средство у инхибирању социјално непожељног понашања (Јеремић, 2012)

Настава у току студија на факултетима за музичку уметност, може проширити знања, променити ставове, мишљења и навике студената. Али, то се неће догодити само на основу реформе студија већ је за то потребно време које ће уважити логику струке и квалитетно оспособити предаваче у посредовању између музичке уметности и деце у подстицајном и развојном окружењу.

Препоручени садржаји овог наставног предмета ученицима треба да пруже знања и информације како би разумели, пратили, разликовали, доживљавали и што боље процењивали музичке вредности. За успешну реализацију наставе музичке културе, неопходно је остварити основни предуслов: кабинет са наставним и очигледним средствима. Наставна средства су: клавир, комплет Орфовог инструментарија за све ученике, табла са линијским системима, квалитетни уређај за слушање музике, а пожељни су и компјутер, уређај за емитовање DVD-а са пратећом опремом. Очигледна средства укључују: слике појединачних инструмената, гудачког и симфонијског оркестра, слике страних и домаћих композитора и извођача, квалитетне снимке примера.

Садржаји музичке културе треба да пруже ученицима довољно знања и обавештеност који ће им омогућити да разликују стварне вредности и квалитет у свету музике која их окружује у свакодневном животу од оних садржаја који не развијају њихов укус и не доприносе њиховом естетском васпитању.

Усвајање знања ученика зависи од организације часа, који мора бити добро планиран, осмишљен и занимљив. Ученик треба да буде активан на часу, а час музичке културе треба да буде доживљај за ученике. Разним облицима рада, техникама и очигледним средствима ученицима се преносе знања и комбинују разне методе у настави. Наставник је равноправни учесник у свим активностима.

Наставник треба да се ослободи *шаблона* по коме се израђују тзв. писане припреме за час, која је до те мере формализована да, када је област слушања музике у питању, више може представљати сметњу у слободном креирању идеја. Писану припрему, која више подсећа на *сценарио* за час, не треба везивати за наставно градиво које се обрађује на само једном часу, већ она може представљати заједнички сценарио за комплетно градиво које је јединствено по својој природи. Пожељно је да наставник и самосталним увидом, у већ написане припреме, процени који од понуђених *сценарија* највише наликује на активну наставу, чиме би се створиле нове могућности и покренуо читав ланац идеја за оваквим видом реализације наставе. Важно је само не избегавати нове идеје, ма колико оне у почетку изгледале бескорисне, већ стално подстицати њихово активно проналажење и креирање. Уметност квалитетне припреме и реализације наставе уз употребу одговарајућих поступака, метода, техника, једном речју – технологије, најзначајнија је карактеристика савремене школе. Ипак, успешност наставног процеса битно зависи од професионалних компетенција наставника и његовог познавања савремене наставне технологије.

Коначан резултат школовања наставног кадра треба бити постизање високог степена психо-педагошких знања и дидактичко-методичких компетенција који су неопходни за рад у школи и изван ње.

Будући развој методике општег музичког образовања у Србији (Ђурђановић, 2014, 158) могао би се даље одвијати на начин који ће ученицима дати могућност да прошире своја знања – врста диференцијалне наставе, у којој би ученици различитих нивоа способности из ове области имали

услова да изабере тип наставе који је прилагођен њиховим природним предиспозицијама и интересовањима. У том смислу препоруке за будући развој методике општег музичког образовања могу бити артикулисане кроз следеће области:

3.1 Усавршавање уџбеника и наставних средстава

Могућност усавршавања и осавремењивања наставних средстава, чему ће свакако допринети и развој компјутерске технологије, од великог је значаја за реализацију плана и програма нашег предмета. Први корак могао би представљати проналажење начина да се школе опреме, пре свега, традиционалним наставним средствима која недостају, чиме би се створила могућност даљег увођења у процес наставе најсавременијих достигнућа из ове области. У Центру за развој програма и уџбеника (који је у саставу Завода за унапређивање образовања и васпитања) обављају се студијско–аналитички послови који се односе на: припрему, развој и остваривање програма образовања; обезбеђивање и развој квалитета уџбеника и наставних средстава, као и поступака за њихово одобравање. Ради што квалитетнијег обезбеђивања најсавременијих услова за рад овог Центра, важно је повезати све циљне групе које су биле укључене у професионално усавршавање, јер ће се само на тај начин обезбедити адекватни услови којима се уџбеници и наставна средства стално могу усавршавати.

3.2. Размена искустава и стручњака

Као један од корака у овом сегменту је и упознавање са добрим праксама у свету, чиме би се створила могућност да нека дотадашња пракса и искуства – која су већ прошла дугогодишњу проверу кроз практичан живот образовног система (поседно у земљама у транзицији), могу да послуже као идеје за будући развој на нашем простору. То наравно не значи пресликавање у потпуности њихове наставне праксе, већ само селекцијом издвојити оно што је могуће и добро за коришћење у нашем школском систему. Повезаност и сарадња стручњака, музичких педагога, али и професионалаца који су укључени у програм рада методике општег музичког образовања, са истим тим циљним групама код нас, представљао би могућност, да време које је утрошено за нешто што се у међувремену показало као лоше у наставној пракси, као такво не буде коришћено код нас.

Важно је указати и на значај и потребу за организованим посетама европским и светским сајмовима наставних средстава и учила. Најсавременија наставна средства треба схватити искључиво као допуну настави, која никада неће заменити традиционалне вредности као и реч наставника.

Овим се, пре свега, истиче неопходност подизања стручног усавршавања наставника на један виши ниво у односу на досадашњи и отварају нове могућности којима ће се пробудити интересовање задужених за обезбеђивање услова ка побољшању квалитета наставе.

Литература

Ђорђевић, Б. (2011). Музика и корелација у разредној настави. *Норма* 16(1), (43–56). Сомбор: Универзитет у Новом Саду, Педагошки факултет у Сомбору.

Ђурђановић, М. (2014). *Настава музике у Србији у 19. и 20. веку*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности

Ивановић, Н. (2007). *Методика ојшњее музичкој образовања за основну школу*. Београд: Завод за уџбенике.

Јеремић, Б. (2012). Педагошка подршка ученицима са хиперактивним понашањем у оквиру наставе музичке културе. *Социјална мисао* 19(2), (103–112). Београд: Издавачко предузеће „Социјална мисао“.

Лелеа, Ј. (2008). Практични аспекти савремених схватања музичке даровитости у уџбеницима музичке културе у: *Окруили сјео (ХИИ) Практични аспекти савремених схватања даровитости*, (318–327). Вршац: Виша школа за образовање васпитача.

Лелеа, Ј. (2010). Откривање и стимулација музички даровитих на почетку ХХИ века – уџбеник у функцији подстицања музичког талента. *Педагошка стварност*, 56(3–4), (257–269). Нови Сад: Педагошко друштво Војводине.

Наставни планови и програми за први и други циклус основног образовања и васпитања, *Центар за развој програма и уџбеника*, Завод за унапређивање образовања и васпитања <http://www.zuov.gov.rs/novisajt2012/dokumenta/CRPU/Osnovne%20skole%20PDF/Drugi%20ciklus%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja/2%20Nastavni%20program%20za%20reti%20razred%20osnovnog%20obrazovanja%20i%20vaspitanja.pdf>

Шобајић, Д. (2010). Менталне технике слушања тона. *Иновације у настави* – часопис за савремену наставу, 23(3), (62–72). Београд: Универзитет у Београду, Учитељски факултет.

SOME ISSUES ON METHODOLOGICAL PROCEDURES RELATED TO MUSICAL PERFORMANCE AND LISTENING TO MUSIC IN MUSICAL EDUCATION IN PRIMARY SCHOOLS

Abstract

In this study we will discuss some issues related to musical performance and listening to music as a teaching module in musical education in primary schools, which, relying on the knowledge gained from the Methodology of teaching music, is actually used in teaching music. It is indicated that the subarea of *musical performance*, during the process of teaching music, does not insist on “pure” singing / playing, but on providing students the opportunity to meet criteria for adequate performance, and also getting to know the criteria by which students will be directed to individual work. At the same time, the subarea *listening to music* which occupies an important place in the process of musical education, should enable the development of auditory skills, learning about music and musical tastes, relying on a very important methodological problem that primarily stimulates the attention of students so that listening to music represents an active learning process. The aim is to make recommendations for the future development of musical education methodology by articulating the core areas through which they can strive to improve.

Key words: singing, music playing, music listening, music education, primary school.

МОДЕРНИЗАЦИЈА НАСТАВНОГ ПРОГРАМА И НАСТАВЕ ЗА ПРЕДМЕТ МУЗИЧКА КУЛТУРА У РЕПУБЛИЦИ СРПСКОЈ (први разред гимназије)

Саша Павловић*

Универзитет у Бањој Луци
Академија умјетности

Сажетак

Како се Република Српска стратешки определила за укључивање у савремене европске и светске токове и када је у питању средњошколско образовање, Министарство просвјете и културе Републике Српске је 2011. године покренуло реформу гимназијског образовања. На основу истраживања наставног процеса и резултата добијених анкетањем наставника, показало се да су главни недостаци гимназијског образовања застарели наставни планови и програми, доминација традиционалне наставе и репродуктивног учења. У овом раду биће приказане етапе израде наставних програма, као и новине и недостаци у модернизованим наставним садржајима за предмет Музичка култура за први разред гимназије у Републици Српској.

Кључне речи: модернизација наставних садржаја, гимназија, музичка култура, Република Српска, исходи учења.

Модернизација има стратегијски карактер, и као термин се употребљава када се жели подвући разлика између застарелог и савременог, између онога што јесте и што би могло да буде боље, и што очекујемо да ће да буде боље. Модернизација се као стратешко опредељење и задатак остварује у низу иновација које значе намерно уношење промена у наставу са циљем да се повећа њена ефикасност у целини и у појединим наставним областима. Под модернизацијом и иновацијама у настави мисли се на глобално и перманентно усавршавање система васпитања и образовања или његових „подсистема“, на модернизацију кадрова, наставних средстава (коришћење савремених ИКТ као дидактичких наставних средстава смештених у кабинете за наставу музичке културе), облика, начина и организације рада (дидактичке иновације, егземпларна, проблемска, програмирана индивидуализована и тимска настава), методских поступака (методичке иновације) и модернизацију наставних планова и програма (Ђорђевић, Ничковић 1991: 322).

На основу спроведене анкете у гимназијама широм Републике Српске, за полазну активност у оквиру реформе гимназијског образовања одабрана је модернизација наставних садржаја. Наставни садржаји представљају, поред ученика, наставника и наставне технологије, један од четири основна фак-

* sasa.pavlovic@aubl.org

тора савремене наставе и они директно утичу на организацију и извођење наставног процеса, тј. утичу на избор метода, облика рада (фронтални, групни, индивидуални) и наставних средстава. Наставним садржајем треба утицати на самообразовање, самоучење и самоваспитање, тежећи да настава и наставник постају што мање неопходни.

Како је мењање наставног плана и програма комплексан и одговоран посао, он захтева већи број етапа и ангажовање великог броја стручних и компетентних људи. Сходно томе, Министарство просвјете и културе РС је 2011. године формирало комисије за израду нових наставних програма, по три члана за сваки предмет. За предмет Музичка култура изабрани су по један представник Републичког педагошког завода, актива наставника музичке културе у гимназији и наставника Универзитета у Бањој Луци. На овом месту треба напоменути да су у радне групе морали бити укључени и аутори актуелних уџбеника, стручни сарадници, представници Института за унапређење и иновације у настави, па чак и програмери из других земаља. Нажалост, као и обично на нашим просторима, недостатак времена и финансијских средстава били су од пресудног значаја за додатно (не)ангажовање стручњака.

Штуро мишљење и предлози актива наставника за конкретне промене у наставном садржају предмета Музичка култура, као и оскудно образложене оцене уџбеника представљали су недовољан квантитативан и квалитативан полазни материјал за чланове Комисије, који су имали рок само три месеца за израду овако сложених докумената. Поред наведеног материјала, Комисија је добила НПП из 1993. и 2008. године и образац за писање наставног програма.

Пример бр.1

ОБРАЗАЦ ЗА ПИСАЊЕ НАСТАВНОГ ПРОГРАМА

НАСТАВНИ ПРОГРАМ ЗА ПРЕДМЕТ: _____;
СМЈЕР: _____;

РАЗРЕД: _____;
СЕДМИЧНИ БРОЈ ЧАСОВА (_____)
ГОДИШЊИ БРОЈ ЧАСОВА (_____)

ОПШТИ И ПОСЕБНИ ЦИЉЕВИ ПРОГРАМА:

САДРЖАЈИ И ОПЕРАТИВНИ ЦИЉЕВИ (ИСХОДИ) ПРОГРАМА
Теме: _____ (_____) оквирни број часова

Тема _____ (_____)
оквирни број часова

Оперативни циљеви / Исходи	Садржаји програма / Појмови	Корелација са другим наставним предметима
Ученик треба да:		

На самом почетку рада кренуло се од дефинисања циљева, исхода учења, уз уважавање одређених мишљења и предлога актива наставника за предмет Музичка култура.

1. ОПШТИ И ПОСЕБНИ ЦИЉЕВИ ПРОГРАМА

Приликом дефинисања циљева и задатака предмета Музичка култура, водило се рачуна о њиховом доприносу општем, когнитивном, социјалном и емоционалном развоју ученика, али и развоју креативних потенцијала. У нове наставне програме поново је уврштено извођење музике, као један од елемената савременог концепта наставе предмета Музичка култура, који подразумева повезаност: знања, аперцепције (слушање музике са разумевањем), репродукције и стваралаштва

У процесу утврђивања програмског садржаја првенствено се морају имати у виду постављени васпитно-образовни циљеви и задаци. Циљеви и задаци програма морају бити јасни и ученицима и наставницима. Приликом израде и формирања наставних циљева програма требало је уважавати: **друштвене, научне, психолошке и педагошке критеријуме.**

Уз уважавање свих наведених критеријума дефинисан је и општи циљ наставе предмета музичка култура који говори да *„пoдcтпuцaњeм, cтвapaњeм и дaљим њeгoвaњeм интepecoвaњa, нaвuкa и пoпpедe зa cлyшaњeм и рeпpодyкцијoм вpијeдних музичких ocтвaрeњa рaзвuјa, нa пpвoм мјecтy, кoг ученика лyдaв пpema музuци, музичкoј умјeйнocтu и умјeйнocтu уoпштu. Нaдaљe, дa рaзвuјa крeатuвнe и интeлeктуaлнe cтoсoбнocтu, дa пpавилним њeгoвaњeм музичкoј укyсa дoпpинocи њихoвoм eстетuчком и хyмaнoм рaзвoју кaо и пoдuзaњу нuвoа њихoвoј музичкoј oбpaзoвaњa и oпштe културe“.*

Интенционално и институционално васпитање укључује и васпитање у оквиру предмета Музичка култура. Васпитање је дефинисано у оквиру самих циљева наставе и огледа се у стварању и развијању навика код ученика да слуша вредна музичка дела, изграђује позитиван став према музичкој уметности (естетско васпитање), прати музички живот и формира сопствене дискотеке(фонотеке).

Поред општих и васпитних циљева наставе, на овом месту презентоваће се само неколико посебних циљева и задатака наставе који указују да настава: обogaђује и оплемењује емоционални живот ученика; *вacтпuцaвa ученика у њeгoвaњу пaпuрuиoпuзaмa, хyмaнизma и интeрнaциoнaлизma; пpавилним њeгoвaњeм музичкoј укyсa рaзвuјa кoд ученика cтoсoбнocт зa пpocтyрeнy умјeйнuчкe вpијeднocтu, пuј. дa кpоз уcтoпcтaвљaњe и уcвajaњe вpијeднocних мјepилa зa кpитичкo и eстетuчкo пpocтyрeњивaњe музикe cтвopи кoмпeтeнтнoј кoрисникa музичкe културe; упoзнa ученика, кpоз cлyшaњe и aктивнo музuциpaњe (пjeвaњe/cвuрaњe), cа нaјвpијeднuјим дјeлимa, пe нaјзнaчaјнuјим кoмпoзициoрuмa и извoђачимa рaзличитих eпoхa и жанрoвa; пpидближи саврeмeнe извoђачe умјeйнuчкe музикe и укaжe нa саврeмeнe oбpaдe класичних музичких дјeлa, ...*

ПРВА КОЛОНА: ОПЕРАТИВНИ ЦИЉЕВИ / ИСХОДИ УЧЕЊА

Оперативна знања представљају виши квалитет образовања. Поред владања наставним садржајем, ученик може да доказује и образлаже наставне јединице служећи се новим (својим) подацима и примерима (илустрацијама). Функционалност и практична употребљивост знања, навика и способности требало би да буду основна смерница приликом дефинисања циљева и исхода учења.

Најважније је да таква знања и практично примењује у школи и ван ње, што је један од фундаменталних захтева савремене дидактике. Код нас је присутна слаба операционализација наставе и учења на свим ступњевима школовања, што директно утиче и на трајност знања. **Очекивани исходи** учења су често дефинисани као „стандарди знања“ и на тај начин, директно стављени више у функцију „обавезујућих циљева“, резултата и исхода педагошке делатности која се може очекивати. „Стандарди знања подразумевају израду ‘еталона’ са којим би се школска постигнућа ученика упоређивала – враћање пракси ‘упросечавања’ уместо неговања диференцираних активности и могућем развоју ученика“ (Симеуновић, Спасојевић 2009). Дакле, исходи учења се не постављају изван могућег утицаја услова и свих фактора васпитно-образованог процеса и од њих би требало почети приликом реформе наставних програма. Такође, приликом формирања циљева и вредновања знања и навика, требало би размишљати о ученицима који са собом носе основна знања и навике које су у вези са уметничком, али и другим врстама музике.

Након изнешених општих ставовова и закључака о функцији и значају дефинисања исхода учења, на овом месту биће презентовано неколико конкретних примера из колоне *Оперативни задаци/исходи учења*:

- ученик има свијест о значају музике у живој и појединачној учења о музици и музицирања кроз чистијав животи и развој интереса и жеље за давањем музиком која треба да постане трајна појединачна,
- умије да стечена стваралачка искуства и искуства у слушању музике користи за пројекцију својих и других музичких дјела,
- умије да испољи одређене естетске и емоционалне осјетљивости на квалитет музике,
- ученик умије да активно учествује у заједничкој репродукцији музичких примјера,
- ученик зна да прекозна и разликује одређена изражајна средства и елементе музичке умјетности (тонски род, темпо, мјеру),
- зна да користи информационо-комуникационе технологије за стварање социјалне дискоотеке,
- Зна да репродукује и прекозна химну Босне и Херцеговине и Републике Српске - Моја Република;
- Зна да наведе и прекозна аудиовизуелно и визуелно инструментне ренесансе,

- Зна да прекозна слушане примјере инструменталне музике В.А.Моцарта и наведе његова најпознатија инструментална дјела,
- Зна да прекозна слушане примјере и наведе одређен број композиција цез, поп и рок музике са домаће и стране музичке сцене, ...

ДРУГА КОЛОНА: САДРЖАЈИ ПРОГРАМА / ПОЈМОВИ

Комисија је за полазни материјал добила већ дефинисане наставне планове за сва четири смера. Како је заједнички наставни програм школски документ који је у јединству са наставним планом и који зависи од истог, тако од дефинисаног броја часова на годишњем нивоу зависи и екстензитет и интензитет наставног програма. Уколико се узме да је за Музичку културу планиран један час недељно, односно тридесет шест годишње, одређивање дубине и ширине наставних садржаја захтевало је изузетне напоре. Ако се томе дода да је период изучавања предмета Музичка култура различит за сва три смера, што је имплицирало да ће екстензитет и интензитет наставних садржаја бити различити за сва три смера, очигледно је са колико озбиљности и студиозности је требало приступити изради наставних садржаја.

Дакле, у зависности од саме дефиниције функције коју желимо да доделимо Музичкој култури у курикулуму, зависиће и да ли ће се садржаји више фокусирати и у ком правцу музичког поља: **теоријског** (аналитичног), **практичног** или **историјског погледа на развој музике**. Поред садржаја који спадају под окриље музикологије, теорије музике и извођаштва, наставни садржаји обухватили су и теме из домена етномузикологије, естетике, социологије и психологије музике.

Још су стари Грци знали за ширу улогу и значај предмета музичка култура, због чега је она била присутна још у првим курикулумима. Предмет музичка култура поред своје васпитно-образовне улоге, побољшава интелектуалне (*маирирање ума*), психичке, кинестатичке и афективне способности, а има и музикотерапеутска својства. Нажалост, креатори наставних планова, очигледно не познају какву улогу и функцију има музичка култура у развоју једног *Ното sapiens-a*.

Non multa, sed multum – Боље мање, али боље!

С обзиром на то да се **наставним програмом** утврђује екстензитет, квалитет и редослед наставних садржаја кренуло се од формулисања наставних тема и оквира за сваки смер појединачно. “У свакој наставној теми или јединици која се обрађује треба доћи до оне границе, до оног нивоа (у квантитету и квалитету) који омогућује даље самостално учење (проширивање и продубљивање) према конкретним потребама како у школи тако и ван ње“ (Ђорђевић, Ничковић 1991: 222). Из структуре наставног програма проистиче и редослед обраде појединих програмских садржаја у сваком разреду. Програми се требају структурисати на

три начина: линеарно, моделом концентричних кругова и комбиновано. Такође, у фази програмирања требало би обезбедити да сваки тематски заокружен блок представља: хомогену, логичку, доживљајну, временску и дидактичку целину.

Знања ученика се продубљују и проширују у складу са њиховим узрастом и психофизичким особинама. Због тога је радна група имала задатак, да пре дефинисања садржаја, анализира градиво на претходном, основношколском нивоу образовања. Наставни програм треба градуирати по обиму, тако да репрезентативан узорак научних, уметничких и културних знања и интелектуалних вештина, обухвата основна знања која требају да добију примарни значај, при чему треба водити рачуна да се не изгуби и академски ниво. Приликом димензионарања знања у свакој наставној теми и јединици треба се ићи до оног нивоа у квантитету и квалитету који омогућује даље – самостално учење према потребама како у школи тако и ван ње.

Са становишта структуре наставног програма, тежило се ка комбинацији концентричног и сукцесивног распореда наставних јединица. Такође, приликом формулисања наставних садржаја водило се рачуна о **практичности програма**, што подразумева богатство примера из реалног (музичког) живота, како би ученик лакше повезао системе научених појмова са својим свакодневним искуствима (Симеуновић, Спасојевић 2009: 105).

Ипак, најсуптилнија и најсложенија питања за Комисију била су како, шта и колико модернизовати, иновирати, дидактичко-методички логично структурирати и на који начин обликовати наставне садржаје? Поред наведених, отвара се стално и нова потпитања типа: Који су то садржаји који ће побудити радозналост ученика? Како изабрати рационална језгра знања? Како имплементирати (дифузија иновације)? Како и на који начин вредновати?... Одговори на сва постављена питања захтевају комплекснији и конкретнији полазни материјал, те дуже временске рокове за израду него што је ова радна група имала на располагању.

2. МОДЕРНИЗАЦИЈА НАСТАВНИХ САДРЖАЈА

Дакле, после утврђивања и одговора на сва питања која поставља савремена педагогија, психологија, дидактика и методика наставе музичке културе, наставне садржаје требало је: изабрати, систематизовати и дидактички трансформисати. При избору садржаја водило се рачуна о два основна захтева: да се у што сажетијем виду презентује одговарајући садржај, и да нагласак не буде на количини знања, већ на функционалности и применљивости.

Иновација у погледу наставних садржаја може укључивати нове садржаје или редукovati постојеће – у смислу повећања продуктивности у поучавању и учењу. Међутим, у вези са садржајима, боље је фокусирати се на **нове начине рада** који условљавају коришћење **модерних наставних средстава**, на другачије облике наставе (егземпларна), који захтевају другачије приступе, организацију и структуру приликом реализације одређене наставне јединице.

Наставни садржаји и уџбеници за предмет Музичка култура намењени су ученицима гимназије, за које разумевање музике и познавање историјата музичке културе представља неопходан део општег образовања. Селективно одабрани и систематизовани садржаји базирају се на научним сазнањима и провереним чињеницама из области музикологије. Анализирајући наставне програме, као и уџбенике за предмет музичка култура, који су били у употреби последњих неколико деценија, може се констатовати да су садржаји предмета музичке културе највише одговарали предмету историје музике тј. музикологије у ужем смислу (која проучава живот и дела музичара, стилске особености епоха и стваралаштва појединаца, развој великих раздобља и облика) те се предмет могао звати и „Увод у историју музике.“ Иако се сазнања из области историје музике непрекидно обогаћују, ипак, резултати добијени научно-истраживачким радом у овој области, немају још толики значај за мењање ширине и дубине наставног програма на нивоу гимназијског узраста, као и на мењање хронологије наставних тема које су у вези са редоследом стилских епоха. Дакле, обогаћивање и актуелизација наставних садржаја може да се повезује само са новим жанровима и дешавањима у савременом музичком свету. Свакако, на овом месту се поставља питање да ли у фокусу наставног садржаја за гимназије и даље треба да остане историја музике и упознавање ученика са музиком као „делом свеукупне духовне историје човечанства“ (Маринковић 2010: 3), или се треба фокусирати на „живу“ музику, тј. певање, свирање, компоновање и плесање.

Следећи корак при изради наставних програма огледао се у формирању оквира и наставних тема за скоро сваки смер појединачно. Сложеност ове етапе је у томе што је за сваки смер предвиђен различит број година проучавања, али исти број часова у једној школској години. Такав наставни план је подразумевао планирање и програмирање **три наставна програма** тј. посебне програме за друштвено-језички смер (четири године), општи и природно-математички (две године) и рачунарско-информатички (једна година). Свакако, и овде се може поставити питање, с обзиром на улогу музике у развоју интелектуалних вештина (која је перманентна у развоју ученика), да ли су наставни планови могли да буду другачије структурирани. Да би се извршио избор садржаја морала су се израдити три посебна програма и оквири градива за први разред гимназије, али истовремено и за све остале разреде (на смеровима на којима се музичка култура проучава више године) како би се правилно распоредиле теме.

Посматрајући „старе“ наставне програме може се приметити да се више радило о линеарном програмирању, него о настави по принципу концентричних кругова. Дакле, имајући у виду досадашњу праксу и наставне планове и програме, распоред наставних тема је великим делом остао непромењен.

У погледу систематизација наставних садржаја тј. преструктурирања наставних садржаја и реорганизације појединих делова из „старих“ НПП, планирано је да се први разред (општи и природно-математички смер) заврши животом и делом Лудвига ван Бетовена. С обзиром на то да је

наставни програм за рачунарско-информатички смер планиран да се реализује за једну годину, овај смер је обухватио музику од Старе Грчке до савремене музике, како уметничке тако и осталих жанрова и врста музике, али са редукованим садржајем и са издвојеним битним питањима око којих се коцентришу важнији подаци и чињенице. За друштвено-језички смер планирано је највише година (четири), те се градиво првог разреда завршава са барокним стилем.

Поред реструктурирања наставних садржаја по смероваима, Комисија је уважила мишљење стручних актива за предмет Музичка култура и из садржаја су избачене музика првобитног друштва и старих цивилизација (осим за друштвено-језички смер), тако да се почело од музичке уметности Античке Грчке.

На самом почетку, за све смерове је предвиђено упознавање са основним софтверима и рад са њима ради могућности стварања и обраде фонотека и видеотека уметничке музике (Sound Forge, Sound Hound), као и коришћење интернета уз примену интерактивне табле, при чему се омогућава „гледање“ музике (извођење дела, или филмова у целини, или само инсерата) и побољшава пажња, интересовање, памћење али и убрзава настава. За разлику од претходних НП у наставне садржаје је предвиђено да се у већој мери врати репродукција музике и музичко стваралаштво, као важан елемент у психофизичком развоју једне младе особе. Даље, предвиђено је приближавање композиција из уметничке музике, преко обрада и извођења оригиналних дела у другим жанровима (слушање музике: *Adagio*: Yngwie Malmsteen / Т. Албиниони). Поред наведеног, кроз модернизоване наставне садржаје планирано је да се ученици упознају и са улогом музике у животу индивидуе и развоју друштва, са могућностима прилагођавања музике другим уметностима и медијима, са основним задацима психологије музике и психоакустике, са музичком меморијом, музичким способностима, са примењеном музиком и музикотерапијом, развијањем патриотизма,... Ученици се упознају, или утврђују своја знања о основним карактеристикама музичког система са смером од звука ка тумачењу, кроз рад на препознавању музичких компоненти (мере, динамике, темпа, облика) активним учешћем (тактирањем, компарацијом слушаних примера, тестовима,...). Такође, вредно је напоменути да је српска православна духовна и народна музика добила много већи простор, него што је била присутна у претходним наставним програмима уз поштовање и других националних заједница и вероисповести, те њихове духовне и народне музике. С обзиром на то да овакви садржаји предвиђају и интерактивну наставу, планирани су у оквиру фонда часова и одласци на концерте и посете културно-уметничким друштвима.

ТРЕЋА КОЛОНА:

КОРЕЛАЦИЈА СА ДРУГИМ НАСТАВНИМ ПРЕДМЕТИМА

Када говоримо о актуелном наставном плану важно је истаћи да се кроз њега формулисао симултани распоред предмета – што даје посебну улогу

предмету Музичке културе, како у васпитно-образовном процесу тако и приликом формирања психофизичких особина ученика. Вертикална¹ и хоризонтална² структурисаност програма (Симеуновић, Спасојевић 2009: 102) у оквиру једног разреда и између разреда иницирала је и формирање треће колоне у обрасцу у коме се сугеришу корелације са другим предметима. Овакве сугестије указују наставницима да је „потребно заинтересовати ученике за холистички приступ образовању који подразумева међузависност знања у различитим областима.“ Да би се створила и успоставила стварна *концентрација наставе*, која означава успостављање стварних веза између различитих предмета (Музичка култура, Ликовна култура, Историја, Српски језик,...), потребно је да се успостави тзв. методичка концентрација, тј. „концентрација коју предмети истог разреда реализују тако да се на седници разредних већа стално и често договарају о начину повезивања садржаја различитих предмета, као и облицима рада и о методским поступцима (Симеуновић, Спасојевић 2009:30).

„ЧЕТВРТА КОЛОНА“ ДИДАКТИЧКА УПУТСТВА И МЕТОДЕ УЧЕЊА

Још у Античкој Грчкој тежиште је било на избору садржаја рада (у чему децу поучавати), а много мање на томе, како би требало радити (поучавати).

С обзиром на стање у самој „живој“ настави предмета Музичка култура, на довољну (не)обученост наставног кадра за извођење оваквог значајног предмета, образац за писање НП требало је да садржи и четврту колону, која би представљала методска упутства за наставнике. Како Комисија није могла да мења форму табеларног приказа НП, као додаток документу нашла су се дидактичка упутства и препоруке за наставнике. Дакле, без рада на усавршавању и промоцији редукованих и модернизованих садржаја у облику семинара за наставнике, нема ни реалне имплементације истих у наставни процес. Ево и неколико примера из самог документа:

- *Настава музичке културе мора се реализовати на основним дидактичким принципима и требало би да представља активност која ничим не оштећује ученике.*
- *Приликом обраде тема обавезно користити очигледна наставна средства (дидактичке илустрације, образовну технологију и информационо-комуникационе технологије) и увијек их повезивати са слушним примерима и извођачком праксом*
- *Активно учешће ученика у репродукцији музике, код ученика развија и одређене музичке али и опште когнитивне способности, појачава сензибилност за музику и требало би да има и рекреативан утицај. У оваквим активностима важнији је сам процес од исхода учења.*

¹ Вертикална целовитост наставног програма – градиво које се учи на једном узрасном нивоу проширује се и дограђује, а не замењује се новим градивом на следећем нивоу.

² Хоризонтална повезаност програма обезбеђује да се појмови усвајају један у односу на други

- Групним и појединачним ијевањем или свирањем развија се интересовање ученика за активно учествовање у музичком животију своје средине.
- Знање ученика провјеравају уз уредбу музичких примјера, вербално или кроз одређене квизове, тестове као и писане радове у виду кооперативног учења. Активно учествовање у репродукцији музике не треба оцјењивати.

Поред наведеног, у *Додатак наставној програма*, Комисија је унела и следећа поглавља: *Педагошки стандарди и нормативи* и *Профил и стручна спрема наставника и стручних сарадника*.

Да би се остварила реална, а не само формална реформа и модернизација НПП, наведене промене у образовно-васпитном процесу требале су да обухвате и **етапе вредновања НП** кроз друштвено и дидактичко вредновање, кроз педагошке експерименте, као и **етапу имплементације** истог, која захтева заједнички и координирани рад свих субјеката образовно-васпитног процеса, од школе до републичких институција организовањем семинара за наставнике, израду нових уџбеника и приручника, те наставку неопходних наставних средстава за реализовање оваквих садржаја на начин који је предложен наставницима у *Додатку*.

Неоспорна је потреба да се наставни планови и програму с времена на време модификују. Ипак, полазна тачка за доношење одлука о покретању реформи не би требала да буде политичка одлука са циљем укључивање у савремене европске и светске токове, већ стварна жеља и потреба да се васпитно-образовни процеси у гимназијама осавремене. Основна идеја и циљ Министарства просвете и културе РС, изложена у виду „Стратегије развоја образовања за период 2010–2014“, је добра али су, нажалост, методи њеног остварења били недовољно припремљени.

За следећу успешну реформу и модернизацију, те корениту промену наставних планова и програма, потребно је на самом почетку реформе јасно дефинисати етапе рада, као и садржај сваке од њих. Дакле, реформа би требала да се одвија кроз **пет етапа: припрему** (прикупљање грађе, анализирање постојећег стања, компарација са НП из других земаља, формирање компетентних и целовитих радних група), **израду, проверу, вредновање** (педагошки експерименти) и **имплементирање** модернизованих НПП (семинари, публикације, уџбеници). Према томе, потребно је знати ко, како, када и за које време треба обавити одређени задатак, те које су то промене неопходне, шта и колико редукovati као мање значајно и застарело, а шта и колико унети као ново, модернизовано и актуелно.

Коначно, модернизација је један комплексан, свеобухватан и сложен процес, који код промене једног елемента наставног процеса захтева модернизацију и свих осталих сегмената васпитно-образовног рада. Стога, овакве корекције и модернизација само једног сегмента наставног процеса не представља целовиту и суштинску реформу.

И на крају, почнимо одмах са реформом!

Литература

- Ђорђевић, Милутин и Радисав Ничковић. 1991. Педагогија. Ниш: Просвета.
- Маринковић, Соња. 2010. Музичка култура за гимназије. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Павловић, Саша и Милка Мандић. 2011. Музичка култура: Наставни план и програм за први разред гимназије. Бања Лука: Министарство просвјете и културе Републике Српске, 223-254.
- Симеуновић, Владо и Перо Спасојевић. 2009. Савремене дидактичке теме. Бијељина: Педагошки факултет.

MODERNIZATION OF THE CURRICULUM AND LECTURING FOR THE MUSICAL CULTURE COURSE IN THE REPUBLIC OF SRPSKA (the first year of grammar school)

Summary

In light of the Republic of Srpska's commitment to following the contemporary European and world trends with respect to secondary education, the Ministry of Education initiated a reform of general (grammar school) education in 2011. However, the starting point for making such a decision should not lie in a solely political decision, but rather in a genuine desire to modernize pedagogical and educational processes in grammar schools. Research into the teaching process and the results obtained by surveying teachers have shown that the key deficiencies of grammar school education are found in outdated curricula.

Modernization is a complex and comprehensive process in which changes to a single element of the teaching process imply making improvements to all the other segments of the pedagogical and educational work. Therefore, such one-off corrections and modernization of a single aspect of the process only do not amount to a full and essential reform.

In order to accomplish a real, as opposed to formal reform and modernization of curricula, stages of the work process need to be clearly defined at the very outset. Therefore, the reform should be done in **five stages: preparation** (collecting materials, analyzing the current state, forming competent and rounded working groups, making comparisons with curricula in other countries), **development, testing, evaluation** (social and didactic) and **implementation of modernized curricula** into the teaching process (seminars, new coursebooks and handbooks). Accordingly, it has to be defined who needs to complete a certain task, in what manner and time, then what changes are necessary, what should be reduced as less significant and outdated and what should be introduced as new, modernized and relevant.

And finally, let us start the reform immediately!

Key words: Modernization of curricula, grammar school, Music, the Republic of Srpska

MOGUĆNOSTI ZA KORELACIJU NASTAVE MUZIKE I FIZIČKOG VASPITANJA

Lenče Nasev*

Univerzitet „Goce Delčev“ - Štip
Fakultet za muzičku umetnost

Sažetak

Savremeni pristup nastavnika, u okviru obrazovnog procesa u osnovnom obrazovanju, zasniva se na korišćenju različitih metodoloških postupaka. Među njima važno mesto zauzima korelacija. Cilj ovog rada je da ukaže na mogućnosti korelacije između nastave muzike i fizičkog vaspitanja. Pokret tela, dok učenik sluša muziku, nije dokaz njegove muzikalnosti. Pokret mora biti kontrolisan upotrebom različitih kombinacija pokreta u prostoru. Učenicima je na taj način lakše da izraze muzičko znanje. Preko relevantnih primera potrudimo se da prikazemo značaj i mogućnosti za korelaciju između predmeta – muzičko i fizičko vaspitanje.

Ključne reči: muzičko vaspitanje, fizičko vaspitanje, pokret, korelacija, osnovno obrazovanje

UVOD

Pri usvajanju novih znanja, kao metodološki postupak u oblasti nastavnih planova, predviđena je korelacija između različitih predmetnih područja. Za uspešno povezivanje određenih nastavnih sadržina, počevši od planiranja i smišljanja, pa sve do konkretne realizacije časova, neophodna je stručna, didaktičko-metodološka priprema nastavnika. To podrazumeva da je potrebno da se obezbede uslovi i situacije u kojima će znanje dobiti karakter sistema preko kojeg će ga učenici lakše i brže usvojiti.

U ovom radu fokusiraćemo se na međusobnu povezanost predmeta muzičkog i fizičkog vaspitanja. Preko relevantnih primera potrudimo se da prikazemo deo mogućnosti primene muzike i pokreta u smeru ostvarivanja predviđenih nastavnih ciljeva.

1. NAČIN POVEZIVANJA MUZIKE I POKRETA – ZAJEDNIČKA PLATFORMA

Pokret kao osnovno fizičko sredstvo pripada kategoriji neverbalne komunikacije. Ovaj način komunikacije je najkarakterističniji za decu predškolskog i ranog školskog uzrasta. Često uz pomoć pokreta saznajemo dečje želje, potrebe

* lence.nasev@ugd.edu.mk

i emocije. Uz tu pomoć deca šire svoje horizonte, izražavaju svoja znanja i prezentiraju odnos prema sebi i svetu oko sebe.

Usvajanje muzičkih sadržina u ranom školskom uzrastu je interesantnije i zabavnije ukoliko se primenjuje pokret. Uz pokret se podstiče slušanje, sviranje i stvaranje muzike. Povezivanje muzičkih sadržaja sa pokretom omogućuje učenicima da preko, unapred isplaniranih muzičkih aktivnost, steknu sistematsko muzičko iskustvo. Preko pokreta se učenicima približava i omogućava lakši razvoj i rast u polju muzike. To je most između onoga što učenik „mora“ i „želi“.

Pored postepenog sticanja osnovnih znanja o muzici, učenici u isto vreme usavršavaju preciznost, skladnost, orijentaciju i izraz pokreta. Jedinstvo muzike i pokreta utiče na razvoj fizičkog i mentalnog zdravlja učenika, socijalizaciju ličnosti i izgrađivanje osećaja za lepo.

Povezivanje pokreta sa muzikom daje mogućnost za primenu tela kao sopstvenog instrumenta, pravljenje improviziranih instrumenta ili Orfovog instrumentarija. Tako:

- Sopstveno telo učenici mogu da upotrebe kao instrument preko: zviždanja, ispuštanja zvuka sa jezikom, ritmičkog udaranja dlanovima, trljanjem dlanova, pucketanjem prstima, udaranjem nogama;
- Improvizirani instrumenti mogu da budu izrađeni od materijala koje posedujemo kao što su: zvečke sa pirinčem, štapići sa olovkama, daire od žice i poklopca;
- Učenici mogu da sviraju na svim melodijskim i ritmičkim Orfovim instrumentima.

Pre praktične realizacije učenici treba prvo da vizuelno upoznaju instrumente, da ih slušaju i, na kraju, da se potrude da sviraju na njima. Na ovaj način će im se omogućiti da razviju motorne veštine koje su povezane sa preciznošću, tačnošću i samopouzdanjem, isto tako razvije melodijski i ritmički sluh, a ujedno će se uvesti u grupno muziciranje.

Najčešće učenici ranog školskog uzrasta pri slušanju muzike spontano pokreću telo i na taj način muziku doživljavaju motorno. Na tom uzrastu učenici poseduju osećaj za jedinstvo muzike i pokreta. Preko pokreta učenici se trude da izraze njen karakter i sadržinu, dinamiku, tempo i ritam.

Dok slušaju muziku, učenici mogu da upotrebe tri vrste pokreta:

- Lokomotorni (pokret celog tela – hodanje, skakanje)
- Nelokomotorni (kad noge ostaju na jednom mestu, a ostali delovi tela se pokreću)
- Kombinovani (kombinacija lokomotornog i nelokomotornog pokreta)
- Upotrebom različitih načina pokreta učenici mogu da izraze:
 - Raspoloženje u muzici (veselo – tužno)
 - Tempo (preko brzine pokreta)
 - Dinamiku (preko upotrebe različitih energija u pokretima za tiho – hodanje na prstima, za jako – koračanje sa celim stopalom)

- Tonsku visinu (preko položaja tela, za niže tonove – čučanj, za više tonove – ispravljeno)
- Ritam (preko zadržavanja tela u određenoj pozi za duge tonove i naglih poteza pri kratkim tonovima)
- Akcent (preko potenciranih pokreta – taktiranje, odnosno preko konstantnog pokreta tela koji je usaglašen sa muzikom)
- Repeticiju (preko ponavljanja prethodno osmišljenih pokreta tela)
- Promene karaktera muzike (preko različitog intenziteta pokreta).

Pri slušanju muzike sa ritmičnim pokretima kod učenika se razvijaju tri osnovne sposobnosti (Pešek, 1997: 144):

- Sposobnost slušanja gde je pažnja okrenuta ka muzici
- Sposobnost da se doživi muzika, njen izraz i raspoloženje
- Sposobnost pokreta tela u koordinaciji sa muzikom.

2. KORELACIJA IZMEĐU PREDMETA MUZIČKO I FIZIČKO VASPITANJE

Primena pokreta u oblasti predmeta muzičkog vaspitanja, pri realizaciji različitih sadržaja, daje spektar mogućnosti za integraciju sa predmetom fizičko vaspitanje.

U cilju pravilnog razvoja kompletne muzičke percepcije kod učenika ranog školskog uzrasta, u Nastavnim programima muzičkog vaspitanja za I, II i III razred devetogodišnjeg obrazovanja u školama Republike Makedonije predviđena je nastavna tema *Muzika i pokret* (Коларовска-Гмирја и сар., 2007). U ovim programima su obuhvaćeni sledeći muzički sadržaji: muzičko-ritmičko koračanje, muzičke igre, plesanje, elementarne muzičke dramatizacije u kojima se koriste ples i pantomima.

Ples kao aktivnost se realizuje u oba predmeta. Preko njega učenici postepeno upoznaju tradicionalne igre. Ritmički pokreti tela u plesu su sinhronizovani sa muzikom. Oni daju sigurnost u izvođenju koja je povezana sa orijentacijom u prostoru, koordinacijom pokreta pri izvršavanju psihomotoričke aktivnosti. Ples u kombinaciji sa muzikom ujedno razvija i kreativnost učenika.

Pri planiranju muzičko-fizičkog delovanja treba obratiti pažnju da se obezbede uslovi preko kojih će se pravilno realizovati predviđena aktivnost:

- Adekvatan prostor za pokret, spoljašnji ili unutrašnji
- Osnova prostora treba da bude zaštićena
- Kvalitetni nosači zvuka
- Orfov instrumentarijum
- Lopte, krede u boji za obeležavanje prostora

- Strunjače
- Filmovi povezani sa muzikom i pokretom.

Uz pomoć navedenih nastavnih sredstava će se omogućiti i ostvariti kvalitetna i laka korelacija između predmeta muzičko i fizičko vaspitanje, a ujedno će se i uspešno realizovati zamišljene ideje.

Povezivanje pokreta sa muzikom treba da bude pažljivo vođeno od strane nastavnika preko smišljanja različitih kombinacija pokreta u prostoru oko učenika. Odgovarajuće planiranje i priprema će pridoneti da se izbalansirano odredi dinamika nastavnog procesa čime će se obezbediti bolji kvalitet i efikasnost.

U daljem tekstu ćemo dati kratak opis aktivnosti u kojoj su primenjeni jednostavni pokreti preko kojih će se učenici motivisati da usvoje nastavnu jedinicu *Uvođenje u tempo (sporo i brzo)* na času Muzičkog vaspitanja u I razredu (Министерство за образование и наука, 2007). Povezivanje pokreta sa muzikom ujedno će omogućiti učenicima da ostvare i ciljeve nastavnog sadržaja *Hodanje po liniji* predmeta fizičko vaspitanje, tačnije: sinhronizovano pokretanje ruku i nogu i razvijanje koordinacije i ravnoteže preko hodanja po smanjenoj površini.

2.1 Opis aktivnosti

Na početku časa se razgovara o sporim i brzim životinjama. Na primer: „Kornjača je mnogo spora. Da pokažemo kako se ona pokreće. Zec je brz. Da vidimo koliko je brz. Žaba sporo skače. Hajde da skačemo kao žaba. Bubamara može da se kreće sporo, no može i brzo da leti. Hajde da pokažemo kakvo je njeno sporo hodanje. A sad da zamislimo kako je ona brzo odletela“. Nastavnik preko slika zajedno sa učenicima opisuje bubamaru.

Na kraju razgovora obrađuju pesmu *Bubamara*. Pesa se prvo obrađuje tekstualno. Tekst se čita jasno sa jasnom dikcijom i adekvatnim tempom da bi učenici mogli da dožive sadržinu pesme. Pre nego što se počne sa obradom melodije, učenici izvode vežbe za disanje i zauzimaju pravilan pevački stav. Pesmu prvo peva nastavnik. Učenici slušaju i memorišu pesmu sa ponavljanjem muzičkih rečenica. Rečenice se pevaju sve dok se ne nauči tekst.

Učenici su poređani u kolonu, jedan iza drugog. Na podu su nacrtane dve linije. Jedna je prava, a druga kriva (zmijolika) linija. Na kraju linije su nacrtani cvetovi. Učenici se kreću jedan po jedan. Na prvoj liniji pesmu pevaju u brzom tempu, dok na krivoj liniji pevaju u sporom tempu. Sa imitacijom pokreta bubamare paze da ne izađu sa linije.

БУБА МАРА

Andante ♩ = 92

Лет, лет, Бу-ба Ма-ро до-не-си ми гос-ти 1. Ле-тај, ле-тај Бу-ба Ма-ро
 2. Мно-гу са-кам да ги гле-дам
 3. ис-пол-ни-ми ед-на жел-ба:

на пр-сте ми сле-тај! по-чи-ни си, па по-то-а низ длан-ка-ва ше-тај.
 твој-те кри-лца лич-ни цр-ве-ни со цр-ни точ-ки на фус-тан-че слич-ни.
 лет-ни ши-ри кри-ла од да-ле-ку да ми дој-дат де-до, ба-ба ми-ла!

1.
 низ длан-ка-ва ше-тај.
 на фус-тан-че слич-ни.
 де-до, ба-ба ми-ла!

2.
 D.C. 2x al
 лет, лет, лет, Бу-ба Ма-ро лет!

Primer 1. Pesma Buba Mara (Мишченко-Вогед, 2005: 36.)

ZAKLJUČAK

Pokret kao komunikacijska pojava predstavlja osnovu za korelaciju između predmeta muzičko i fizičko vaspitanje. U nastavnom procesu pri usvajanju određene muzičke sadržine u korelaciji sa pokretima ruku, nogu kao i korišćenjem celog tela, preko osmišljenih didaktičkih igara i plesova ostvaruju se ciljevi oba predmeta: razvijanje osećaja za ritam, tempo, dinamika muzike, orijentacija u prostoru, koordinacija i ravnoteža.

Literatura

Васиљевић Зорислава. 2000. Методика музичке писмености. Београд: Завод за уџбенике.

Ивановић, Мирјана. 1981. Методика наставе музичког васпитања у основној школи. Књажевац: Нота.

Којов-Буквић, Ирена. 1989. Методика наставе музичког васпитања. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Коларовска-Гмирја, Викторија и сар. 2007. Прирачник по музичко образование за наставниците кои изведуваат настава во I одделение во деветгодишното основно образование. Скопје: Биро за развој на образованието.

Коларовска-Гмирја, Викторија и сар. 2007. Прирачник по музичко образование за наставниците кои изведуваат настава во II одделение во деветгодишното основно образование. Скопје: Биро за развој на образованието.

Коларовска-Гмирија, Викторија и сар. 2007. Прирачник по музичко образование за наставниците кои изведуваат настава во III одделение во деветгодишното основно образование. Скопје: Биро за развој на образованието.

Министерство за образование и наука, 2007. Концепција за деветгодишно основно образование и воспитание. Скопје: Биро за развој на образованието.

Мишченко-Водеџ, Надежда. 2005. Први чекори. Скопје: Диги Принт, 36.

Наставни програми, основно образование. 2007. Скопје: Биро за развој на образованието.

Pešek, Albnica. 1997. Otroci v svetu glasbe (izbrana poglavja iz glasbene psihologije in pedagogike). Ljubljana: Mladinska knjiga, 144.

Požgaj, Jože. 1950. Metodika muzičke nastave. Zagreb: Nakladni Zavod Hrvatske.

Požgaj, Jože. 1975. Metodika glazbenog odgoja u osnovnoj školi. Zagreb: Prosvjetni sabor Hrvatske.

Požgaj, Jože. 1988. Metodika nastave glazbene kulture u osnovnoj školi. Zagreb: Školska knjiga.

Трнавац, Недељко и Ђорђевић, Јован. 1995. Педагогија, Београд: Научна књига.

CORRELATION POSSIBILITIES BETWEEN TEACHING MUSIC AND PHYSICAL EDUCATION

Abstract

Modern approach of a teacher within the educational process in primary education is based on the use of different teaching methods. Among them an important place is occupied by the correlation between different teaching subjects, fields and contents as well. The purpose of this paper is to highlight the possibilities of correlation between the teaching subjects Music Education and Physical Education. Movement of the body itself while listening to music does not prove that the student has some musical ability. It is necessary to be directed and controlled by using different combinations of movements within the space. In this way the student can easily express his musical knowledge. The relevant examples will serve to underline the full importance of the correlation between the two subjects.

Key words: music education, physical education, movement, correlation, primary education

МУЗИЧКЕ АКТИВНОСТИ КАО РЕЛЕВАНТНА ПОДЛОГА ЗА ИНТЕГРАТИВНО УЧЕЊЕ У РАЗРЕДНОЈ НАСТАВИ

Весна Здравковић*

Јелена Вучковски**

Универзитет у Нишу

Учитељски факултет у Врању

Сажетак

Намера је да овај рад допринесе бољем разумевању потребе за иновацијама у васпитно-образовном систему, односно интегративном наставом и њеном што већом употребом у основној школи на часовима свих предмета у разредној настави, у периоду формирања будућих поштовалаца и љубитеља музичке уметности, а да се увиди улога свих музичких активности као релевантне подлоге за интегративно учење.

Дескриптивном методом и компаративном анализом мишљења учитеља који су у настави и оних који се припремају за тај позив, обухваћено је 200 испитаника у узорку.

Сагледавање добијених резултата овако постављеног проблема доприноси и решавању неких питања везаних, не само за реализацију музичке наставе у млађим разредима основне школе, већ и на учитељским факултетима.

Кључне речи: разредна настава, музичка настава, интегративно учење, учитељ.

У развијеном свету интегративни приступ је одавно престао бити иновација, а код нас је још увек реткост за коју су заслужни амбициозни појединци и то углавном у разредној настави, док је предметна настава још увек затворена за овакве изазове. У савременој настави акценат се ставља на неговање креативности и стваралаштва. Креативност значи да дете бира, прерађује и на свој начин уобличава своја искуства у нову целину. Подржавањем, храбрењем помажемо му да се лакше сналази у свету. Реформа образовања довела је ученика у центар наставног процеса, али није успела да промени и свест просветних радника, односно, да и они виде ученика као центар образовног система. Наш образовни систем ће неминовно претрпети наставак прекинуте реформе образовања. Под притиском технолошког напретка школа је изгубила привилегију да буде највећи извор знања и нових информација, тако да у овом времену морамо бити свесни чињенице да садашњи ученици уче путем интернета, филма, путовања. Из тих разлога што пре морамо учинити школу савременом, употребљавајући тренутно примењиве облике

* vesszdravkovic@gmail.com

** vuckovskij@yahoo.com

и методе како би настава постала ефикаснија, креативнија, рационалнија и како би ученици из ње носили функционална знања и умења.

Интегративна настава је један од иновативних модела којим се врши међусобно повезивање наставних садржаја из више наставних предмета. Овај модел наставе пружа већу динамичност и интердисциплинарни приступ одређеној проблематици и ако се примењује умерено у току наставне године доноси квалитетне помаке у наставном процесу. Посебно треба нагласити да је интеграција неопходна јер знатно доприноси доживљавању и схватању света као целине, стварању систематичних знања, вештина и умења, стицању искустава, подстицању креативних активности и формирању вредносних ставова према стварности.

Интегративни начин сазнавања, који у себи спаја искуство, системско мишљење и оригинални приступ проблему, тешко је остварити применом традиционалних наставних програма у којима је спроведена строга предметна диференцијација. Овај проблем се може, у великој мери, решити интегративним програмима усмереним на општа питања данашњице, на комплексне области. Окосница за интеграцију је увек одређени проблем који се тешко може сместити у уске оквире неког појединачног предмета. Мултидисциплинарна знања, којима се тежи у савременом образовању, интегришу се на основу међудисциплинарних веза и по хоризонтално и по вертикално што би требало да допринесе целовитој визији и гледању на проблеме и појаве у окружењу са више аспеката.

У садашњем концепту наставе постоје предмети у оквиру којих су већ интегрисани поједини елементи, тако да ученици већ стичу целовита знања. Интеграцијом садржаја различитих предмета избегава се непотребно понављање, штеди време и енергија, а истовремено се стичу продубљенија и систематизованија знања, применљивија у животној свакодневници. Појаве се не посматрају изоловано, него у њиховој комплексности. Настава постаје разноврснија, емоционално богатија и интелектуално вреднија. У пракси се најчешће примењује интеграција сродних садржаја из различитих наставних предмета. Наставне јединице се укрупњавају и приређују већи блокови (интегративни двочаси или дани) који се савлађују у континуитету, процес наставе се контролише целим његовим током и, уколико има одступања од постављених циљева, предузимају се корективне мере, или се коригују циљеви ако су нереално постављени.

Када је реч о интегративном приступу садржајима предмета у млађим разредима основне школе, никако не може да се заобиђе *интегративност* која постоји:

- међу садржајима саме наставе предмета
- у начину њене реализације и спони између елементарног тројства ученик - учитељ - садржај
- у циљу и задацима наставе који воде ка развијању способности ученика и стицању знања, у потреби за комплексним и стручним способностима за извођење такве наставе.

Све ово захтева да се интегративност посматра и у ширем смислу - у свим поменутиим сферама, јер једино тако сагледана може пружити решења за иновације у целокупном наставном процесу. У ужем смислу, интегративни приступ садржајима предмета у разредној настави подразумева повезивање наставних садржаја из којих се јасно могу издвојити одговарајуће наставне јединице погодне за конструисање *могела* интегративног часа (разредно или међуразредно повезивање).

Функционалност разредне наставе треба схватити као скуп специјализованих сазнања, знања способности, вештина, посебних склоности и интереса што је усмерено ка реализацији наставног процеса сваког конкретног наставног предмета. Основношколски наставни процес представља први, најважнији корак у формирању односа према општој култури једне средине, према музици и уметности уопште. Основна школа није место где се стварају уметници - професионалци, већ будући поштоваоци - љубитељи уметности, изграђених естетских и етичких ставова, а као слушаоци или извођачи - аматери, активни учесници културно-уметничког живота своје средине. У формирању овакве личности од посебног значаја је рано и правилно усмеравање младих према музици.

Да би ученик могао да разуме музичку уметност, није довољно да поседује само одређене музичке способности, већ мора да добије основна сазнања из области музичке писмености, која морају да се базирају на традиционалној музици, односно на народном певању. Сваки крај наше земље посебан је по специфичним певачким, ритмичким и мелодијским карактеристикама. Богатство наслеђено народном музичком традицијом треба упознати и сачувати, али и надоградити га оним елементима који се не испољавају у одређеном крају.

Организованим деловањем у оквиру музичке наставе, учитељ код ученика треба да развија интересовање и љубав према музици и ствара навики за активно слушање музике, да их подстиче на музички доживљај и систематски наводи на опажање естетских квалитета у уметничком делу. Музички доживљај и свесно естетско обликовање могуће је остварити само кроз активан однос према музици, а то је поред слушања и извођење музике (певање и свирање). Вештина складног музицирања претпоставља развијање музичких способности (слух, ритам, меморија) и њихово рано идентификовање. Стицање одговарајућих музичких знања омогућава боље разумевање дела. Све то води постепеном развијању способности самосталног процењивања - стварање сопственог суда. Са искуством самосталног стваралаштва, креативног активирања музичких способности и знања, продубљује се интересовање за музику и постепено открива и тајна стваралачког чина у уметничком делу.

Предмет целокупне наставе Музичке културе је перцепција и аперцепција, опажање и схватање музичког дела. „Музика се учи музиком“ (Кучукалић, 1980: 31), односно сви наставни садржаји остварују се интегрисано у непосредном контакту са музиком, у активностима које су и основни облици човековог односа према музици:

- извођење музике (певање и свирање)
- слушање музике
- музичко изражавање и стварање.

Примарни разлог за интегративни приступ музичкој настави је спој рационалног и емоционалног, научног и уметничког у процесу учења. Интегративни процес сазнавања и учења оспособљава ученике за стицање социјалног искуства, духовног и емоционалног богаћења и омогућава целовити развој личности. Основу било каквог интегративног планирања подразумева унутарпредметна интеграција у којој се садржаји интегративно повезују у активностима чинећи нераскидиве делове једне целине, нарочито у предмету Музичка култура. Учитељ је у повољном положају да врши интеграцију јер организује комплетну наставу у своме разреду. Програм је дат по предметима, али њему не мора да буде обавеза да се стриктно држи распореда часова диктираног наставним планом. Ако одређена наставна ситуација то захтева, учитељ може спајати часове, правити блокове, дво-часове да би заокружио грађу у једну логичку целину. Градиво тако неће бити разбијено у ситне делове, деловаће целовито, а самим тим биће ближе ученицима. Модел часа интегративне наставе изискује више времена за израду у односу на модел часа традиционалне наставе који се, наравно, не може сматрати неуспешним јер је у дугогодишњој пракси пружао и погодна решења, али су потребе за иновацијама у новије доба постале неопходне и у васпитно-образовном процесу и у настави.

РАЗМАТРАЊЕ ЗАКЉУЧНОГ ИЗВЕШТАЈА СПРОВЕДЕНОГ ИСПИТИВАЊА

Дескриптивним пресеком и компаративном анализом мишљења 100 учитеља који су већ у разредној настави (три основне школе у Врању) и 100 оних који се припремају за тај позив (студенти 4. године УФ у Врању) дошло се до следећих закључних разматрања:

- појам интегративне наставе је недовољно разјашњен испитаницима;
- о начину извођења такве наставе постоји велика дилема, било да су у питању учитељи или студенти;
- сагледавајући постојећи наставни Програм, мишљења су да он пружа довољно могућности за интеграцију наставних садржаја предмета у разредној настави;
- нису уједначени нити сложни у одговорима на питање које одређује разред у коме интеграција наставних садржаја предмета у разредној настави може да кулминира;
- претпостављају да би организовање додатних семинара и прилив доступне литературе и приручника, интензивирали употребу интегративне наставе;

- мишљења су да је мотивисаност ученика већа на часовима који се реализују путем интегративне наставе, те се тиме подстиче развој мишљења, активности и креативности ученика;
- сматрају да би интегративна настава допринела унапређењу наставног процеса и практичне примене стечених знања;
- када је у питању предмет Музичка култура, по њима је интеграција садржаја на највишем нивоу са предметом Ликовна култура (највероватније полазећи од примарне заједничке тачке да припадају уметностима);
- слушање музике је наставна област која може најуспешније да се реализује интегративном наставом (забринути смо изјавом, а надамо се да то није и једина музичка активност којој учитељи прибегавају у данашњој школи);
- испитаници сматрају да интегративно учење доприноси развоју елементарних музичких способности ученика и омогућава свесност и трајност усвојених музичких знања и вештина.

Анализирајући важећи Наставни програм и пратећи двогодишњу реализацију интегративних часова у разредној настави, стекли смо мишљење да учитељи нису довољно оспособљени за извођење интегративне наставе, а у великом броју нити за реализацију часова Музичке културе. Велики је број наставних садржаја предмета у разредној настави који могу интегрисано да се усвајају; почевши од оног са процентуално највећом могућношћу – Свет око нас/Природа и друштво, Српски језик, Ликовна култура, Народна традиција, Физичко васпитање, Математика (чак 37%), а занемарујући могућност међуразредне интеграције садржаја. Проверена усвојеност, валидност и трајност знања из осталих предмета стечена интегративним учењем, збирно превазилази 60% успешности, што истиче повратно дејство у интегрисаном учењу уз певање и свирање песама, бројалица и музичких игара, слушање вредних музичких дела, усвајање елементарних појмова музичке теорије и подстицање дечјег стваралаштва. Највећи степен интеграције изражен је на самом почетку, у 1. разреду основне школе.

Познато је да је учитељ основни чинилац успешности целокупног васпитно-образовног рада. Од његове личности, педагошко-психолошке и дидактичко-методичке оспособљености, мотивисаности, креативности и етичности у највећој мери зависе квалитет педагошког процеса и ефикасност васпитно-образовног рада. Успех реформских циљева у образовању и уопште у остваривању педагошког рада, у великој мери, зависи и од тога како учитељи разумеју и прихватају педагошко-друштвене основе, циљеве и захтеве промена у образовању. Значајан чинилац њихове успешности, као стручњака који се баве изузетно одговорним и сложеним радом, јесте педагошко-методолошка култура.

Опште основе педагошко-методолошке културе требало би да се развију већ током школовања за учитељски позив, да се даље развијају у непосредној пракси васпитно-образовног рада, као и различитим облицима

стручно-педагошког усавршавања учитеља. Од учитеља се захтева да ради стручно, професионално, свесно, креативно, да буде пример марљивости и моралности својим ученицима и у средини, да се непрекидно усавршава у својој струци, да брине о интересима ученика и школе. У савременој основној школи учитељ има низ нових функција и улога. Тежиште његових активности све значајније се помера према активностима осмишљавања, припремања, програмирања, евалуирања, дијагностификовања, истраживања и васпитања (Лазаревић, 1993: 68). Тако учитељ, поред тога што је предавач, преносилац знања, истовремено постаје стратег и водитељ наставног процеса, програмер, организатор, дијагностичар, мотиватор, партнер у педагошкој и социјалној комуникацији, васпитач, евалуатор, терапеут, истраживач, креатор и стваралац.

Значи, данашњем учитељу се мора омогућити стално стручно усавршавање, темељно припремање за рад и свакодневно праћење достигнућа педагошке науке.

У савременом концепту образовања и васпитања интегративна настава постаје све значајнија. То, првенствено, због тога што она доприноси оспособљавању за целовито доживљавање и схватање света, доприноси развоју различитих ученикових потенцијала - интелектуалних, уметничких, социјалних, телесних, што знатно доприноси интелектуалном развоју ученика, формирању умећа за конструктивно решавање проблема различитог нивоа сложености. Ученик сагледава свет као јединствену целину сачињену од међусобно чврсто повезаних елемената. Да би се интегративна настава практично реализовала, неопходно је одговарајуће планирање које представља озбиљан и сложен посао - детаљно проучавање материјала који се интегрише и врло пажљив избор наставних метода, средстава и облика рада ученика. Свака компонента садржаја мора добро да се проучи. Учитељ, који је стручно и дидактичко-методички добро припремљен, може сам да оцени који су садржаји сродни и логички повезани како би се успешно заједно обрадили. Свака комбинација садржаја различитих дисциплина не означава интегративну наставу. Учитељи то морају имати у виду како не би обједињавали садржаје и предмете који нису повезани заједничком темом.

У вези са претходном дискусијом, често смо у дилеми - *музичку наставу ипрејусијити учитељима или музичким ипедагозима*. Свесни чињенице да су учитељи недовољно стручно оспособљени (из безброј разлога), а музички педагози занешени у приближавању лепоте и снаге музичке уметности СВИМА, најпрецизније могуће решење које може да доведе до сигурног успеха је *да наставу у млађим разредима основне школе изводе учитељи који већ имају одговарајуће музичко образовање и који ће се даље усавршавајући на свом матичном факултету*. Најквалификованији методичари за разредну наставу били би они који су стекли солидно педагошко и факултетско образовање, завршили последипломске студије (специјалистичке, магистарске) уз наглашено изучавање једне области разредне наставе и уз виши ниво изучавања одређених питања из области педагогије, психологије и методике области за коју се определе.

Шта је било и шта треба да буде, увек везујемо за садашњост - интеграција времена у сврху успешног реализовања појединих претпоставки за успешан циљ. Задаци се реализују у садашњости, произашли су из прошлости, а омогућавају напредак у будућности.

Литература

Банђур, В. 2001. *Педагошко-методолошко ушемељење методике разредне наставе*. Београд: Учитељски факултет.

Банђур, В. и Поткоњак, Н. 1999. *Методологија педагогије*. Београд: Савез педагошких друштава Србије.

Братић, Т. и Филиповић, Љ. 2001. *Музичка култура у разредној настави*. Јагодина – Приштина: Учитељски факултет у Јагодина / Факултет уметности у Приштини.

Васиљевић, З. 2000. *Методика музичке писмености*. Београд: Универзитет уметности.

Вилотијевић, М. и Вилотијевић, Н. 2008. *Иновације у настави*. Врање: Учитељски факултет.

Круљ, С. Р., Стојановић, С. и Круљ-Драшковић, Ј. 2007. *Увод у методологију педагошких истраживања са статистичком*. Врање: Учитељски факултет - Центар за научно истраживачки рад.

Кучукалић, З. 1980. *Музика и школа*. Сарајево: Свјетлост.

Лазаревић, Ж. 1993. *Будућност основне школе и оспособљавање учитеља за остваривање њихове улоге. Настава и васпитање 1-2*. Београд: Педагошко друштво Србије.

Лекић, Ђ. 1991. *Методика разредне наставе*. Београд: Нова просвета.

Стојановић, Г. 1996. *Настава музичке културе од I до IV разреда основне школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

MUSICAL ACTIVITIES AS A RELEVANT LAYER FOR INTEGRATIVE LEARNING IN CLASSROOM TEACHING

Abstract

Intention is that this work contributes to better understanding of needs for innovation in educational system, i.e. to contributes to integrative teaching and its larger usage in primary schools, in all classroom teaching classes, within the period of forming future admirers and lovers of musical art, and to realize the role of all musical activities as relevant layer to integrative teaching.

By descriptive method and comparative analysis of teachers' opinions involved in teaching process as well as of those trained to be teachers, 200 examiners are covered in the sample.

The overview of the obtained results of the problem set in such a way contributes to solving some issues related not only to the realization of musical teaching in younger classes of primary school, but to the Universities for teachers, too.

Key words: classroom teaching, musical teaching, integrative learning, teacher.

КРИТИЧКА АНАЛИЗА ПРОБЛЕМА САВРЕМЕНЕ НАСТАВЕ

Невена О. Теклић*

Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале

Сажетак

Актуелна констелација у образовном систему, обојена тежњом ка европској конвергенцији, намеће неизбјежне промјене традиционалним обрасцима наставе. Брз начин живота, уз све захтјевније обавезе, тражи ефикасније праћење, усклађивање и организовање наставе. У условима рапидне експанзије медија, а посебно интернета, неопходно је преуске устаљене обрасце наставе проширити и прилагодити савременој ситуацији.

У постојећем систему образовања преовладава фронтални начин наставе који је базиран на репродукцији обимних садржаја преоптерећених чињеницама. На овај начин ученик се ставља у позицију објекта. Маргинализацијом креативног и критичког мишљења о задатим садржајима, без уступања простора доношењу логичких утисака и закључака, ученици су принуђени да парафразирају мноштво устаљених ставова и карактеризација. Учење, базирано на акцентованој стимулацији меморије, одвлачи пажњу од суштине и брзо се заборавља. У контексту наставног предмета Музичка култура, који је заступљен у оквиру основног и средњег образовања, евидентне су посљедице организације наставе базиране на репродуктивном знању. Ријеч је о недовољно развијеним изражајним и музичким способностима, као и о оскудном знању о музичкој умјетности и култури уопште.

Трагање за ефикаснијом наставом са тежњом да се иде у корак са европским токовима, ни у ком случају не значи девалвирање и поништавање свега што је раније практиковано и постигнуто.

На путу према европским модусима потребно је, у оквиру постојећих могућности, из налазити одговарајућа рјешења у сврху осавремењавања постојећег система наставе и образовања.

Кључне ријечи: настава, репродуктивно учење, конвергенција, осавремењавање.

УВОД

Савремена друштвена констелација прожета је нихилизмом, грудим хедонизмом и наглашеним егоизмом у погледу вриједносних орјентација. Велики удио у поремећеном систему вриједности сноси погубна политика деведесетих година прошлог вијека, у којој су доминирали карикирани па-

* nevena.ceklik@gmail.com

триотизам и националистички романтизам који су резултирали изгубљеним ратовима, сиромаштвом, те духовним посрнућем.

СТИЦАЈЕМ ОКОЛНОСТИ, савремени васпитно-образовни систем као темељ друштва, нашао се у врло незавидном положају: с једне стране оптерећен нагомиланим бременом наслијеђеним из прошлости, а са друге стране нарастајућом свјетском технолошком експанзијом.

Доминантна култура данашњице проистекла је из високоразвијене технологије која је у континуираној и рапидној прогресији. Упитно је колико савремена констелација, која обухвата и образовни систем, може да је прати. Брза култура почива на лако доступним информацијама које пружају друштвене мреже. Претраживачи све више постају најефикаснији и најпоузданији извори у трагању по мору информација. Њихове бескрајне могућности чине да се стечене информације и садржаји усвајају уз минималан ментални напор. Тако постоји тенденција да култура површности постане синоним за културу данашњице. Млади људи као активни конзументи, којим се све сервира на готово, на овај начин постају пасивни, чиме се озбиљно успорава развој критичког мишљења.

Брз темпо савременог живота, уз све захтјевније обавезе и садржаје, намеће да се васпитно-образовни рад садржински, методолошки, и организационо усклади са цивилизацијским изазовима, кроз стратегије које иду у корак са европским токовима. Проблематика везана за преобликовање традиционалне наставе не значи њено потискивање или замјену неким новим моделом наставе. Идентификовање слабих тачака традиционалне наставе има за циљ изналажење конкретних модуса и рјешења који ће савремену наставу учинити флексибилнијом без обзира на сву тежину друштвено-политичке констелације и објективне лимите.

1. МЈЕСТО МУЗИЧКЕ КУЛТУРЕ У САВРЕМЕНОЈ НАСТАВИ

У процесу општег образовања у Републици Српској евидентна је континуирана заступљеност наставног предмета Музичка култура од првог до последњег разреда деветљетке, а затим у мањој или већој мјери и у гимназијама и средњим стручним школама.

Идејни смисао овог наставног предмета је хуманистичко васпитање које полази од чињенице да је развој музичке умјетности општељудско настојање и залагање како у прошлости, тако и данас, посредством музичких тонова, као једним од могућих начина људског изражавања. Систематично вођење ученика ка разумијевању музике полази од чињенице у коликој мјери музика оплемењује човјека и обогаћује његов емотивни живот.

У склопу општег образовања настава музичке културе подстиче и његује интересовање према музичкој умјетности, јер музика је присутна у сваком сегменту савременог живота. Овом врстом образовања стимулишу се интелектуалне и креативне способности младе личности, као и музички укус

који се испољава у виду изоштреног смисла за препознавање карактеристика тонске формације. Трасирањем музичког укуса отвара се пут естетском и хуманом развоју личности.

Осмишљен начин приближавања љепоте и чари музичке умјетности младим људима, требало би да допринесе формирању позитивног става, јер разумијевање музике претпоставља обраћање овој умјетности са истинском естетском потребом. Образовање младих у домену културе развија свијест о идентитету, припадности и осјећају заједништва у оквиру европског стремљења и нашег друштва. Надахнуће васпитног карактера културе, а унутар ње и музике, представља моћно средство за мир и просперитет. Наиме, упознавање и отвореност према другим народима и њиховој култури, доприноси узајамном разумијевању и поштовању, као и зближавању људи.

2. СЛАБЕ ТАЧКЕ ТРАДИЦИОНАЛНЕ НАСТАВЕ

Када је ријеч о музичкој култури која је у васпитно-образовном процесу континуирано заступљена кроз наставни предмет Музичка култура, ова настава је предвиђена и усмјерена у сврху разумијевања и доживљавања музике. Музичко образовање у склопу општег образовања требало би да омогући стицање елементарног знања из формално-језичке грађе музике, њене традиције, као и основе о националној музици српског народа. Међу наставним областима у склопу овог предмета налазе се музички стилови и њихова достигнућа у оквиру свјетске културе. Музика из протеклих епоха у сваком моменту је валидан параметар у критеријуму вредновања и стваралачких покушаја савремених музичких токова. Оспособљавање ученика да са савремене тачке гледишта прихватају и сагледавају музичку умјетност и њене бесконачне домете, платформа је за разумијевање многих савремених феномена које узрокује музика као средство комуникације или израз савременог живота. С обзиром да музика својим изражајним средствима снажно дјелује на осјећања, тако на неки начин одређује и однос човјека према стварности. Како музика представља један од извора животног задовољства и позитивних осјећања, умијеће слушања умјетничке музике не удаљава од живота, већ доприноси његовом квалитету.

Пренаглашен репродуктивни карактер традиционалне наставе представља озбиљан недостатак у њеној организацији. Доминира фронтални начин који ученика поставља у позицију објекта, без стимулације индивидуалности. Овакав модел наставе је дуго времена потврђиван и устаљен. Фундаментални извор усвајања знања су искључиво наставничково излагање и уџбеничка литература. Инсистирањем на репродуковању сервираних садржаја стиче се утисак да је највећи циљ и степен реализације памћење што већег броја чињеница и дословно понављање изреченог. Тиме се маргинализује креативно и самостално размишљање о задатим садржајима. Без уступања простора

доношењу логичких закључака и утисака, као и заузимању личног става, ученици су принуђени да парафразирају обиман садржај у виду устаљених ставова и карактеризација, као и да до максимума оптерећују меморију, што их у принципу, одваја од суштине.

Преопширни наставни планови и програми уз оптерећење ученика многобројним обавезама и захтјевним предметима, намећу преобимне уџбенике. У покушају да их прати ученик се изгуби у мору неважног и непознатог, удаљавајући се од потребне основе. Овакви уџбеници не остављају могућност упоређивања или надоградње стеченог знања. Пасивно и наметнуто усвајање градива успорава и запоставља стимулацију креативних способности. Ученичке навике и начин размишљања претварају се у рутину.

У контексту специфичности наставног предмета Музичка култура, овакве мањкавости традиционалне наставе намећу и трку са временом. Мноштво чињеница, у оквиру лимитираног фонда часова Музичке културе, оспорава и онемогућује неопходну координацију наставног садржаја са конкретном илустрацијом аудитивним путем. Музику као временску умјетност, која нам је доступна искључиво путем чула слуха, могуће је упознати искључиво и само слушањем. Највећи дио умјетничке музике обухваћене планом и програмом, ученици у данашње вријеме имају прилике да упознају само на часовима музичке културе. Музичко дјело тече у времену, а за његово сагледавање у цјелини потребно је вријеме. Да би се изазвао доживљај и стекао неки став о звучној слици неког умјетничког дјела, неопходно је вишеструко понављање слушања музичког дјела праћено стручном вербалном интерпретацијом дјела. У појединим случајевима неопходно је издвојити поједине сегменте звучног спектра у сврху приближавања и усвајања градива. Једино на тај начин могуће је уочити мелодију, хармонију, ритам и друге особитости музичке форме. Нажалост, у ситуацији када је ученик принуђен првенствено на теоретско репродуковање садржаја, начело да се музика учи музиком губи сваку практичну примјену. Посљедице организације наставе из музичке културе, у којој је акцентирано репродуктивно учење које се брзо заборавља, јесу и неразвијене изражајне способности ученика, као и оскудно знање о музичкој умјетности и култури уопште.

Познавање домаће музичке културе и традиције развија свијест о властитом културном идентитету. Изградња националног идентитета и његово локализовање отвара могућност упознавања и поштовања културних идентитета других народа. Интеркултурално васпитана личност која је прошла кроз образовни систем, лакше ће разумјети и прихватити људе из других култура. Са таквим образовањем могуће је лакше пронаћи своје мјесто у европским и ширим свјетским оквирима.

У настојању да прикажемо реалан статус посједовања (непосједовања) елементарног знања о српској музичкој традицији, спровели смо истраживање на студијском програму Разредна настава Филозофског факултета Универзитета у Источном Сарајеву. Узорак истраживања је шест гене-

рација студената разредне наставе у Источном Сарајеву (431 испитаник). Истраживање је започето са наставном годином 2006–2007, а завршено са наставном годином 2011–2012.

Подаци неопходни за истраживање прикупљани су тестирањем студената прве године разредне наставе. Тестирање је реализовано сваке године (2006–2012) на уводном часу наставног предмета *Вокално-инструментална настава*. Десет постављених питања односи се на знање о српској историји музике (питање бр. 1), познавање српских композитора (питања бр. 2, 3, 4 и 5), српску традиционалну музику (питање бр.7) и српску химну (питања бр. 8, 9 и 10). Свих десет питања извучено је из контекста уџбеничке литературе намјењене наставном предмету Музичка култура у основној школи и гимназији.

Испитаници су требали да изаберу један од три понуђена одговора на свако од наведених питања.

Питања	Број студената који су тачно одговорили					
	2006-2007. N=83	2007-2008. N=91	2008-2009. N=90	2009-2010. N=93	2010-2011. N=69	2011-2012. N=5
1. Који је први писани документ српске средњовјековне музике?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	0% 5
2. Која је прва српска национална опера?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	0% 5
3. Шта значи руковет?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	100% 5
4. Који је познати балет Стевана Христића?	10% 8,3	15% 13, 65	12% 10,8	12% 11,16	10% 6,9	3% 1,5
5. Ко је аутор композиције <i>Марш на Дрину</i> ?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	0% 5
6. Шта значи севдалинка?	50% 41,5	43% 39,13	47% 42,3	52% 48,36	40% 27,6	100% 5
7. Српска традиционална пјесма	23% 19,09	27% 24,57	20% 18	22% 20,46	20% 13,8	100% 5
8. Која је најстарија српска химна?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	0% 5
9. Ко је аутор химне <i>Боже љавге</i> ?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	0% 5
10. Који композитор је музички уобличио <i>Светиосавску химну</i> ?	0% 83	0% 91	0% 90	0% 93	0% 69	0% 5

Табела 1

Оно што се у табели 1. одмах може запазити је минорно знање студената разредне наставе о домаћој музичкој култури и традицији. Непознавање је посебно евидентно у питањима која се односе на познавање српске музичке историје и националне химне (питања бр.1, 2, 3, 8, 9, 10). Мали број студената показао је знање о српској традиционалној музици (питање бр. 7). Већи

постотак знања показан је у одговорима на четврто и шесто питање која се односе на познавање српских композитора и њихових дјела.

Можемо констатовати да резултати до којих смо дошли не иду у прилог претпоставци да студенти разредне наставе посједују минимално знање о српској музичкој традицији које су требали стећи у процесу наставе из музичке културе у досадашњем школовању. Процентуални резултати одговора нису показали евидентну осцилацију унутар шест сукцесивних генерација.

С обзиром да су подаци о систематском праћењу нивоа знања о српској музичкој традицији и култури, а посебно кад је ријеч о будућим професорима разредне наставе, у музичко-психолошкој и музичко-педагошкој литератури Републике Српске малобројни, на овај начин смо покушали приказати евиденцију и резултате до којих смо дошли у истраживачком раду.

3. ПОТРЕБА ЗА ПРЕОБЛИКОВАЊЕМ САВРЕМЕНЕ НАСТАВЕ

Експанзија медија, а посебно интернета, Болоњска декларација и проевропско стремљење нашег друштва, намећу потребу за преобликовањем постојеће физиономије савремене наставе.

Континуирано похађање наставе музичке културе у току школовања омогућује стицање увида у развој музичке умјетности од њених почетака до данашњег времена. Потребно је учинити да се обимно градиво, које одвлачи пажњу од суштине, прилагоди могућностима ученика. Превише захтјевни садржаји, обухваћени многобројним наставним предметима, дјелују на ученике одбојно и лимитирајуће.

Стога је савременој методици музичке наставе неопходна стваралачка динамика која ће код ученика подстаћи прије свега интересовање, а с тим и систематско и логичко размишљање о понуђеним садржајима. Свакако, немогуће је укинути репродуктивни карактер традиционалне наставе, али је неопходно учинити да репродуктивна настава постане флексибилнија и отворенија. Приликом незаобилазне репродукције потребна је стручна и континуирана стимулација радног, мисаоног, емоционалног и креативног ангажовања ученичких потенцијала. Полази се од чињенице да сваки ученик мање или више има способност да доживљава, вреднује или креира.

Савремени час музичке културе требао би да представља наставникову креативну и стручну вербалну интерпретацију координирану са незаобилазним илустративним аудитивним фрагментима. Стручно подстакнуто слушање музике оспособљава ученике за уочавање карактера и особености умјетничког дјела, као и разумијевање његовог израза. Наставник треба да створи такву стимулативну климу у којој ће максимално ангажовати ученички одзив на естетске вриједности. На тај начин се омогућује квалитетно опажање и вредновање музичке структуре. Овако створена естетска клима требала би да буде илустративан модел и за друге доживљаје.

У процесу упознавања ученика са новим музичким садржајима потребно их је вјешто навести да доживљај дотичног дјела изразе ријечима. Превод музичког језика на поетски језик није нимало једноставан, и никако не може бити достојан оригиналу. Самоизражавање уз мисаоно изналажење аргументације усмјерено је у правцу потраге за додирним тачкама музичког дјела са поезијом, књижевношћу, сликарством или историјом. Суштина стваралачке активности је мисаони напор употпуњен стимулацијом маште, радозналости и отворености духа. Примјена стваралачког приступа обради наставног садржаја захтијева успостављање атмосфере толеранције и слободе изражавања уз међусобно уважавање саговорника.

Методички механизми савремене наставе требају практиковати аналитичка питања која допиру у бит изложених садржаја. Постављена питања никако не би смјела да наводе на понављање и утврђивање које наводи на репродукцију. Стручно формулисана фундаментална питања подстичу мисаони напор, освјежавају и маркирају постојеће знање, дајући му трајан карактер.

Уступањем времена и простора изрицању личних ставова и запажања формира се музичка преференција проистекла из доживљаја изазваних умјетничким вриједностима самог музичког дјела. Са оваквом планском и стручно усмјереном стимулацијом, могуће је код ученика развити свијест да знање из музичке умјетности треба стицати због личног образовања и усавшавања, а не као терет и принуду.

ЗАКЉУЧАК

Савремена технологија (You Tube, iPhon, iPod, Facebook) нуди бескрајан избор разноврсне музике. Није тешко претпоставити да ће електронски читачи у скорој будућности потиснути уџбеничку литературу и музичке партитуре у данашњем облику. У интеракцији са наставом музичке културе, овакве могућности представљају велики прогрес. Међутим стручан наставник је и даље назамјелив и пресудан модератор у процесу стицања музичког образовања.

Савремени часови музичке културе требало би да уприличе сусрет са квалитетном музиком, без обзира ком жанру припада. Тако ће се редуковати озбиљан раскорак у афинитету младих према популарној музици, коју слушају на сваком кораку посредством медија, и озбиљне музике коју имају прилику чути само у процесу музичке наставе. Увођењем у основе музичког језика и утемељењем личних естетских критеријума за вредновање музике у оквиру музичког образовања, млад човјек ће бити у могућности да разликује квалитет од неквалитета. У условима инвазије кича и некуса као посљедица пада стандарда, овакав атрибут образовања веома је потребан и пожељан.

Литература

- Arnheim, R. (2008) *Novi eseji o psihologiji umjetnosti*. Zagreb: Matica Hrvatska.
- Barrows, J. (2005) *Classical music*. London: Dorling Kinderslay.
- Безданов, С. (1983) *Естетски квалитет и естетски доживљај у процесу настава и учења*. Нови Сад: Педагошка стварност.
- Берк, П. (2010) *Основи културне историје*. Београд: Клио.
- Богуновић, Б. (1988) *Мотивација постојиниућа као чинилац успеа у учењу музике*. Ниш: Културни центар.
- Ингарден, Р. (1977) *Доживљај, уметничко дело, вредност*. Београд: Нолит.
- Лакета, Н. (1993) *Вредност савременој уџбеника*, Београд: Учитељски факултет
- Маринковић, С. (2003) *Методика креативне настава српској језика*. Београд: Креативни центар.
- Рожко, Р. (2004) *Методика настава гласбе: теоријско-тематски аспекти*. Осijek: Pedagoški fakultet.
- Сузић, Н. (2000) *Инијерактивно учење*. Бања Лука: Министарство просвете и Уницеф.
- Сузић, Н. (1998) *Како мотивисати ученике*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Сузић, Н. (2001) *Социологија образовања*. Српско Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Сузић, Н. (1998) *Стратегија и концепција промјена у систему образовања и васпитања у Републици Српској*. Бања Лука: Министарство просвете.
- Сузић, Н. (1996) *Учење учења*. Бања Лука: Глас.

CRITICAL ANALYSIS OF CONTEMPORARY EDUCATION PROBLEMS

Summary

Current constellation within the educational system, colored with the aspiration towards convergence with Europe, imposes inevitable changes to the traditional teaching models. Fast pace of life with more demanding obligations require more efficient monitoring, adjustment and organization of teaching classes. Under the conditions of rapid media expansion, especially the Internet, it is more than necessary to expand too narrow conventional teaching models and adjust them to modern times.

Frontal teaching model, based on reproduction of content and overburdened with facts, prevails in the existing educational system. In this way, the pupil is put into the position of an object. Through marginalization of creative and critical thinking about the given tasks, without any concession to achieving logical impressions and conclusions, the pupils are coerced to paraphrase abundance of routine attitudes and characterizations. Learning based on emphasized memory stimulation draws the attention away from the essence and is rapidly forgotten. In the context of the subject *Music Education* which takes part in the overall primary and secondary education, the consequences of education based on reproductive knowledge are evident: insufficiently developed expressive and musical skills, as well as deficient knowledge about music art and culture in general.

The search for more efficient teaching models and ambition to keep the pace with Europe do not in any way devalue and nullify whatever was earlier practiced and achieved. On the road to European models, but under existing conditions, it is necessary to find adequate solutions with the final aim of modernizing current educational and teaching systems.

Key words: teaching, reproductive learning, convergence, modernization.

УМЕТНОСТ И МЕДИЈИ
(Art and Media)

**ESTETIZACIJA MEDIJSKE REALNOSTI
– MEDIJI I PUBLIKA
KROZ PRIZMU
KRISA HEDŽISA,
SOFI BISONET I ROBIN ARČER
Vesna Milenković***

Sažetak

Moderan doživljaj realnosti u današnje vreme mnogostruko se izmenio. Svet masovnih i novih medija počiva na estetizaciji stvarnosti, jer novi doživljaj realnosti u osnovi karakteriše estetika i privid. Kombinovanje sveta realnosti i fantazije stvara naročit vid konstruisanja realnosti u kojoj se stvarnost prepliće sa medijskom i virtuelnom kulturom. Mediji kao simboličko *okruženje* vrše konstantan *uticaj* na navike i način *života svoje publike* što dovodi do gubljenja osećaja za realnost. Kris Hedžis, Sofi Bisonet i Robin Arčer sagledavali su uticaj medija na publiku u želji da prikažu kako masovni i novi mediji utiču na svakodnevni život i ponašanje ljudi, naročito mladih.

Ključne reči: estetizacija, medijska realnost, komunikacija, mediji, publika.

1. MEDIJI I VIRTUELNA REALNOST

Ekspanzija elektronskih medija promenila je generalni pristup kulturi, pretvarajući je u gigantsku industriju zabave. Celokupni koncept kulture zasnovan na mišljenju, ponašanju, jeziku, običajima, identitetu jednog društva pod uticajem medija prerasta u novi komunikacijski, virtuelni model. Pol Virilio (*Paul Virilio*) objašnjava da televizija nije samo prostor za zabavu ili kulturno uzdizanje, već ona stvara virtuelnu viziju „koja istiskuje viziju realnog sveta koji nas okružuje“ (Virilio, 2000: 20). Fenomen virtuelne realnosti Virilio izjednačava sa pojmom „metafizičkog dvojnika“ koji podrazumeva stvarnost iz sfere privida. Mediji utiču na organizovanje društvenog života u svim fazama svoga razvoja i u svakoj prostorno i vremenski sagledanoj kulturi. Moderan doživljaj realnosti u današnje vreme mnogostruko se izmenio. Svet masovnih i novih medija počiva na estetizaciji stvarnosti, jer novi doživljaj realnosti u osnovi karakteriše estetika i privid. U društvu spektakala stvarni događaji se neprimetno pretvaraju u proizvedene, medijske. Pod dejstvom masovnih medija, Interneta i drugih komunikacionih tehnologija, transformisalo se poimanje stvarnosti tako što je medijski isposredovano, pa se estetski privid (nova medijska realnost) doživljava drugačije od tradicionalnog pojma realnosti. Kombinovanje sveta realnosti i fantazije stvara

* vesna_milenkovic1@yahoo.com

naročito vid konstruisanja realnosti u kojoj se stvarnost prepliće sa medijskom i virtuelnom kulturom. Mediji kao simboličko *okruženje* vrše konstantan *uticaj* na navike i način *života svoje publike* što dovodi do gubljenja osećaja za realnost. Kris Hedžis (*Chris Hedges*) u knjizi „Imperija iluzije: Kraj pismenosti i trijumf spektakla“ (*The Empire of Illusions: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*)¹ i Robin Arčer (*Robyn Archer*) u tekstu „Radoznaliji i znatiželjniji“ (*Curiouser and curiouser*)² sagledavali su uticaj medija na publiku, stvaranje poželjne slike koju nameću masovni i društveni mediji, kao i nove tehnologije i druge moćne industrije. U radu se razmatra i kanadski dokumentarni film „Naša deca su pod uticajem“ (*Sexy Inc. Our Children Under Influence*)³ rediteljke Sofi Bissonette (*Sophie Bissonnette*) u kome ona prikazuje uticaj vizuelnog okruženja na život mladih.

Sve je veći jaz između stvarnosti i virtuelnog sveta. Kada govori o simulaciji, Žan Bodrijar (*Jean Baudrillard*) je određuje kao proizvodnju pomoću modela nečeg nestvarnog. Novu stvarnost moguće je reprodukovati u nedogled i ta nova kombinacija postaje nadstvarno. Slika se razvija od odraza realnosti do simulakruma, slika koja nije u vezi sa realnim i gradirana je kroz tri faze: znaci imitiraju realne objekte (jezik nauke u usponu), znak izvrće realnost (ideologija sprečava ljude da uvide svoju otuđenost i eksploataciju), znak maskira odsustvo bazične realnosti (vreme borbe protiv ikona iza kojih ne stoji božanstvo). Simulakrum tako ukida vezu između realnosti i reprezentacije i postaje hiperrealan (Bodrijar, 1991: 10). Primer simulakruma je televizija koja ima mogućnost da kao realno prikazuje ono što ne postoji, a postaje realnije od same realnosti. Na Makluanovu (*Marshall McLuhan*) konstataciju da je medijum poruka, Bodrijar se nadovezuje određenjem da medijum u eri simulacije predstavlja sam događaj, pa tako istina jednog televizijskog programa postaje manipulatorska istina tog medijskog sadržaja.

U potrošačkom društvu stvaraju se stereotipi (nacionalnost, pol, rasa, klasa, starosno doba, zanimanje, seksualna opredeljenost) po kojima postoje poželjna i nepoželjna ponašanja i stilovi života. Stereotipi kao generalizovanje osobina ljudi koji se baziraju na pripadnosti određenoj grupi, svim članovima pripisuju iste kvalitete. Najčešće, oni nisu proizvod direktnog iskustva, već se preuzimaju od drugih ljudi ili posredstvom medija. Istraživanja Danijela Kaca (*Danijel Katz*) i Keneta Brelija (*Kenneth Braly*) pokazala su na određenim grupama ljudi (Jevreji, Irci, Turci) da je više od osamdeset posto anketiranih imalo identično mišljenje o karakteristikama ovih društvenih grupa (*Prajs /Vinsent Price/, 1992: 148*). Iako deskriptivne studije stereotipizacije, koje su ispitivale rod i rasu stereotipa (ljude iz raznih profesija, slavne ličnosti prema običnim ljudima), nisu u stanju da razumeju suštinu procesa, ipak

¹ Hedges, Chris 2009. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York, NY: Nation Books.

² Archer, Robin. 2005. *Curiouser and curiouser*. Currency Press. Dostupno na <http://lamarmita.blogspot.com/2005/05/curiouser-and-curiouser-by-robin.html> [5.5.2013].

³ Bissonnette, Sophie. 2007. *Sexy Inc. Our Children Under Influence*. Dostupno na http://www.nfb.ca/film/sexy_inc/ [5.5.2013].

su prikazale stereotipe koje ljudi imaju u određenim društvenim grupama. Poznavanje stereotipa pomaže u formiranju stavova o ličnim vrednostima, predstavljaju društvenu snagu, jer utiču na ponašanje među ljudima i na formiranje javnog mnjenja. U društvu snova, svetu fantazije, moderne bajke, u XXI veku, nabavka u hipermarketima jeste „kupovina sopstvenih fantazija koje su publici prezentovane putem medija kao poželjno ponašanje i stil života. Informatički svet danas je prerastao u *infotainment*, pa je tako upakovan u emisije koje pripadaju žanru *talk show*-a, postao izuzetno popularan u čitavom svetu“ (Milenković, Stamenković, 2013: 327). Tako se prelazi iz realnog, svakodnevnog života u bolji, zabavniji i zanimljiviji svet kpi je konstruisan kao svaki drugi scenski doživljaj.

2. PUBLIKA U ZAČARANOM KRUGU MEDIJSKE REALNOSTI

Prisustvo vizuelnih medija, njihova dostupnost i pritisak koji vrše na svoju publiku, čine da se izgubi osećaj za realnost, da se formira prividni svet u kome ljudi žive ne shvatajući da su u začaranom krugu. Medijski sadržaji kao i svaka druga roba, ponašaju se po zakonima tržišta robe i ideja. Zarad ekonomske i političke propagande, sredstva javnog informisanja i oglašavanja trude se da pridobiju što više potrošača i sledbenika. U medijatizovanom društvu, spektakl kao estetska forma za proizvodnju vizuelnih predstava i formiranje sistema vrednosti, prodire u sve domene umetnosti i kulture popularišući ih i uvodeći u tržišne tokove. Namećući sliku života koju treba slediti, mediji promovišu život satkan od različitih medijski posredovanih prizora. Informisanje prelazi u sferu zabave, publika je uskraćena za objektivno prikazane informacije, a mediji koji nikada do sada nisu istovremeno imali moć učestvovanja, kreiranja i širenja informacija (društveni mediji), senzacionalistički se odnose prema stvarnim događajima.

Estetička teorija modernog društva pratila je brzi tehnološki razvoj masovnih medija, oblast umetničkog stvaralaštva dovela je u vezu sa novim tehnologijama i povelu kulturu i umetnost ka sferi multimedije. Isti proces „odigravao se na planu tzv. medijskih konvergencija, koje su naposljetku dovele do karakterističnog ‘mešanja žanrova’ umetnosti i medija...“ (Vuksanović, 2011: 303). Dok se, zahvaljujući brzom razvoju masovnih medija sredinom prošlog veka, relativizuju razlike između umetnosti i medija, dotle digitalna revolucija menja načine komunikacije, produkcije, čuvanja i distribucije informacija i umetničkih dela radi povezivanja elektronskih i digitalnih medijskih sadržaja, što im daje upotrebnu vrednost na globalnom nivou. Želja za razumevanjem estetskog u medijima stvorila je potrebu za kretanjem u susret estetici medija kao novoj disciplini koja bi sagledavala pojam „estetskog u medijskim svetovima, u smeru pronalazačenja načina da se uspostavi precizna distinkcija između lepog u medijskim svetovima i svih onih zavodljivih odjeka koji unoseći šum sprečavaju da se lepo prepozna ili pak navode na pomisao da se ono u svemu može naći“ (Čalović, 2011: 50).

Digitalizacijom, publika se deli na segmente i gubi zajedničke osnove informisanja, odnosno dolazi do 'razmasovljavanja publike' kada postaje važan svaki pojedinac koji ima slobodu izbora i izvora informacija u obliku i vremenu koji mu odgovara. Uz veće slobode izbora, digitalizacija se odražava i na formiranje identiteta korisnika Interneta. „Oblikovanje vlastitog identiteta realizuje se danas naporedo s uključivanjem u mrežnu komunikaciju. Poruke koje proističu iz samog čina pisanja (*e-mail* ili *chat*) konstruišu kako identitet samog korisnika Mreže, tako i prostor u kome se formiraju najrazličitije virtualne *on-line* zajednice, koje sačinjavaju posebne mrežne svetove (*networlds*)“ (Vuksanović, 2007: 27). Medijske predstave od čoveka stvaraju robnu marku koja, po rečima Divne Vuksanović, utiče na formiranje identiteta u otuđenom obliku. „Ovo je proces u kome savremeni čovek iščezava kao suština, a njegov identitet se pretvara u puku, tržišno osmišljenu, pojavnost“ (Stamenković, Milenković, 2012: 261).

Uz pomoć televizijskih prijemnika, slike i zvuci neposredno učestvuju u formiranju sadržaja svakodnevnog i sociokulturnog života nudeći građu za stvaranje sopstvenog identiteta. „Medijska kultura stvara izrazito snažne slike i prizore identifikacije, koji mogu direktno da utiču na publiku, stvarajući modele ponašanja, odevanja i stila“ (Kelner, 2004: 182). Zatrpani obiljem informacija, gledaoci bez razmišljanja registruju medijske sadržaje, ne prilazeći im sa razumevanjem. „U trendu je ono do čega se lako dolazi, brzo konzumira, a podleže zakonima ponude i tražnje. Takva roba je zamišljena da se brzo dopadne i ostvari predvidljivu komunikaciju sa ciljnom grupom“ (Milenković, 2011: 111). Takođe, pomera se prag izdržljivosti i saosećanja, pa skoro ravnodušno iz svojih fotelja publika posmatra slike rata uživo bez saosećanja, osećaja za pravdu, želje za očuvanjem svog identiteta. „Mogućnost beskrajnog biranja kanala i programa koje nudi svetska mreža, pokazuje se kao Ali-Babina pećina neograničenog asortimana slika, stavova, shvatanja, ponašanja. Hvaleći se demokratskošću i otvorenošću, mediji stvaraju sopstvenu realnost i proglašavaju je jedino važećom na svakom polju: od socijalnog do intimnog, od spiritualnog do čulnog“ (Vasić, 1998: 16). Moć slike stvara zamenu za ljudska čula. Gledaoci su tako uvereni da je to što se prikazuje istina, jer vide vlastitim očima. Naročito su u takvim situacijama ugrožena deca. U okviru medijske sfere, izjednačena je stvarnost sa prividom, „ukida se sentimentalna ljudskost efikasnošću video i kompjuterskih igrica, gube se moralne dileme u zabavi koja traži brze reflekse i poslovno rezonovanje, iščezava strah na bezbednoj daljini od svakodnevnih rizika i opasnosti...“ (Vasić, 1998: 16). Brzi rezovi, intenzivan ritam, obilje pokreta i boja televizijske slike, elektronskim medijima omogućava da kao simboličko *okruženje* vrše konstantan *uticaj* na navike i način *života svoje publike*. *Dok su istraživanja efekata medija iz sedamdesetih i osamdesetih godina prošlog veka svrstavala mlade ljude u pasivne primaocce poruka, najnovija istraživanja pokazuju da pažnja kojom oni prate televizijski program nije automatska reakcija, već svesna aktivnost koja je prvenstveno u službi razumevanja.*

Sa izvanrednim smislom za medijsku realnost i razumevanje medija (televizije) Kris Hedžis, dobitnik Pulicerove nagrade, ratni dopisnik, Sofi Bisonet,

rediteljka i Robin Arčer, spisateljica, rediteljka i pevačica, svako sa svog staništa, sagledavali su uticaj medija na publiku u smislu razvoja mašte kod mladih, pod pritiskom audiovizuelnog okruženja. U svetu globalnog spektakla i teatralizacije stvarnosti usmerava se pažnja na one aspekte koji medijski prikaz mogu da učine šokantnim, spektakularnim, zabavnim za publiku svrstanu u grupe koje „oštro i netolerantno razdvajaju ono što obožavaju od onoga prema čemu nemaju takav stav“ (Fisk, /John Fiske/ 2001: 169). Ova ih naklonost čini produktivnijim u proizvodnji vlastitih tekstova: „zidovi tinejdžerskih soba, način odevanja, frizure i šminka kojima sebe pretvaraju u pokretne pokazatelje vlastitih društvenih i kulturnih pripadnosti, učestvujući aktivno i produktivno u društvenom prenošenju značenja“ (Fisk, 2001: 169). Takođe, raste i broj emisija koje obiluju estetizovanim nasiljem, politikom, seks aferama, prikazima katastrofa, ispovestima poznatih ličnosti. Svet i stvarnost posmatraju se kroz estetizaciju spektakularnog, a *reality* emisije kao svojevrсни *show* programi, postaju medijski teatar. „Eksploatacija erotike u medijima se pokazalo kao visokoprotabilno. Štaviše, ... ovde nije reč o prikazivanju erotskih fenomena, već o pornografiji, odnosno otvorenim ili prikrivenim pornografskim oblicima komuniciranja s tržištem (reklame i advertajzing) tj. s publikom – misli se na ono ‘estetsko’, tj. ‘erotsko’ izazivanje gledalaca...“⁴

Dramatizovana, medijski posredovana realnost ima za cilj zadržavanje pažnje publike i pasivno prihvatanje sadržaja, a ne aktivnost povodom viđenog događaja. Dok se uspeh programa meri ostvarenom gledanošću, estetizovana realnost ostaje strogo odvojena od publike koja posmatra taj događaj. Identifikujući se sa specifičnom medijskom estetikom masovnih spektakala koji su postali delovi pop-kulture, publika učestvuje u svečanostima savremenog globalnog društva menjajući svoje poimanje „lepog“, formirajući ga po uzoru na medijske i tržišne standarde. Tako „lepo“ ostaje lišeno sadržaja, samo prazna forma koju publika, nesvesna te činjenice, teži da dostigne.

3. UTICAJ TELEVIZIJE KROZ PRIZMU KRISA HEDŽISA, SOFI BISONET I ROBIN ARČER

Polazeći od toga da je televizija omogućila fenomen popularnosti i identifikovanja publike sa likovima koji su otelotvorenje njihove sopstvene fantazije, a kompjuter stvorio preduslove za interaktivnost i povezanost svojih korisnika, nastale su nove mogućnosti za uspostavljanje nadnacionalne pop-kulture što je uzdiglo do tada marginalizovane umetnosti i kulture malih naroda. Objašnjavajući način na koji publika određuje značenje medijskih poruka, Hol (*Stuard Hall*) zaključuje da ona aktivno učestvuje u diskurzivnom procesu stvaranja značenja medijskih sadržaja. Uticaj koji globalna kultura vrši na publiku ne može

⁴ <http://www.pobjeda.me/2013/10/07/intervju-divna-vuksanovic-mediji-ne-koriste-moc-da-dobro-uticu-na-ljude/#.UIPLU9K8Cah> - Intervju: *Mediji ne koriste moć da dobro utiču na ljude* – Divna Vuksanović, nađeno 9.11.2013.

se neposredno istraživati, jer je veza između određenih diskursa i društvene stvarnosti nesaglediva (Hol, 2007: par. 3). Promocija imidža, slanje poruka, postavljanje standarda i formiranje novih simboličkih vrednosti, ukazalo je na svojevrsni uticaj medija na recipijente. Zbog nagle komercijalizacije i globalizacije, smatra Dafna Lemiš (*Dafna Lemish*, 2008), iako ima nesumnjivih vrednosti, televizija se poslednjih decenija sagledava kao needukativna i opasna naročito ako se posmatra kroz *reality* programe, kao i sadržaje pune scena nasilja i seksa. Redovno gledajući televiziju, mladi kao deo globalne publike, usvajaju modele socijalnog ponašanja, stvaraju svoja značenja i vrednosti, sopstvena iskustva i želje. Pod uticajem medijskih sadržaja formiraju stereotipe, polni identitet, stavove o odnosima među ljudima, razvijaju medijsku pismenost i odnos prema svom slobodnom vremenu. Naraštaj odrastao uz elektronske medije i Internet, „povezan u *on-line* društvenu mrežu, bilo da je reč o virtuelnim mrežama kao što su internetski forumi i *Facebook*, ili onima u fizičkom svetu, praktični su, vešti s tehnologijom i društveno svesni“ (Milenković, 2011: 117), ali i, često, nedovoljno prilagođeni stvarnom svetu koji ih okružuje, jer im se svest „usmerava i ograničava na delovanje u sferi simuliranih zakonitosti i odrednica prividnog sveta“ (Vasić, 1998: 15).

Film kanadske produkcije „Naša deca su pod uticajem“ Sofi Bissonet, autorke koja je angažovana i na planu socijalne solidarnosti, analizira hiperseksualizam koji ima štetne posledice na mlade. Psiholozi, nastavnici u školama, kritikuju uticaje medija, marketinga i reklamiranja koji mladu publiku zasipaju seksualnim i seksističkim slikama. Predlažući različite načine suprotstavljanja eroticizaciji detinjstva kroz film, autorka poziva gledaoce da dignu svoj glas protiv zabrinjavajućeg fenomena. Ovaj film „istražuje neprijatnu realnost ove generacije mališana koji se direktno kreću ka periodu odraslog čoveka preskačući dragocene tinejdžerske godine. To je veoma zbunjujuće za roditelje koji žele da njihova deca ispravno odrastu.“⁵ Stalno izloženi lascivnim slikama, slušajući nepristojne reči, tinejdžeri formiraju svoje mišljenje i listu vrednosti. Imitirajući ono što vide na malim ekranima, oni se više ne igraju dečijih igara, već sve ranije počinju da se ponašaju kao njihovi idoli iz muzičkog ili filmskog sveta. Publika uživa identifikujući se sa likovima koji su „otelotvorenje njihove sopstvene fantazije čak i kada imaju izvesnu negativnu društvenu konotaciju.“ Tako formirana kultura „počiva na ideji ostvarenja sreće, imitaciji stila, odeće i načina života slavnih ličnosti, iluziji bogatstva, lepote koja je dostupna svima uz poštovanje marketinških i medijskih poruka“ (Milenković, 2011: 117). Nažalost, kriterijumi tinejdžera za odabir uzora diskutabilni su, jer su formirani pod uticajem medija, Interneta i moćne *sexy* industrije. „Seks prodaje. Vizuelni mediji previše opterećuju našu omladinu seksualnim sadržajima... Internet je slobodno more seksa u koje svi lako uranjaju.“⁶ Mnogo novca zarađuje se na pornografiji, pa se seks infiltrirao u sve pore života. On prodaje televizijske emisije, filmove, proizvode široke

⁵ Bissonnette, Sophie. 2007. *Sexy Inc. Our Children Under Influence*. Dostupno na <http://www.nfb.ca/film/sexyminc/> [5.5.2013].

⁶ Isto...

potrošnje. Posmatrajući slike na Internetu, deca su pomešala seksualne odnose sa pornografijom, devojčice svih uzrasta posmatraju se kao seksualni objekti, pa tako prerano ulaze u zrelo doba, u svet odraslih, bez zaštite i razumevanja. Tinejdžerkama se ukazuje na to da one treba da budu 'vruće' ukoliko žele popularnost. Ovaj model favorizuju mediji u kojima su devojke predstavljene kao objekti u spotovima ili, kako peva Britni Spirs (*Britney Spears*): 'Ja sam tvoja robinja'. Stanje u modi je alarmantno, jer je odeća provokativna – posebno za devojčice... Reč 'sexy' ili logo Plejbojevih zečica pojavljuje se na odeći za decu".⁷ „Devojčice nose cipele sa 'vrtoglavo' visokim potpeticama, suknje pripijene uz telo i ponašaju se slobodnije nego odrasle, zrele devojke. Autorka u filmu otvara mnoga pitanja kao što su: Kakvu budućnost želimo za svoju decu? Da li smo toliko sebični da im činimo rđavu uslugu?"⁸

Novе medijske tehnologije donose nezaustavljive promene na medijskoj sceni i suštinski menjaju način na koji publika doživljava medije i odnosi se prema njihovom sadržaju (Herman, Mekčesni, /*Edward S. Herman, Robert V. MekCesni*, 2004: 157). Iako je doprinos novih informacionih i komunikativnih tehnologija nesumnjiv, relativna nezavisnost Interneta od komercijalnih i političkih pritisa donosi otuđenost, izolaciju sa ekranom kao sagovornikom. Jedan članak u časopisu *Time*⁹ iz jula 1995. upozoravao je na postojanje pojedinih mreža koje se koriste za širenje pornografije najekstremnije vrste deci i tinejdžerima. Istraživanja dalje pokazuju da bi fenomen *cyberporno* „pre samo jedne decenije *main stream* Amerika definisala kao 'perverzno' ili 'devijantno' ” (Brigs, Kobli, 2005: 291–292) što navodi na zaključak da kompjuteri redefinišu pornografsko okruženje. Otežavajuća okolnost jeste činjenica da je Internet novi medij na koji se konvencionalna sredstva kontrole teško primenjuju.

Novinar Kris Hedžis se u poglavlju svoje knjige *Imperija iluzije: Kraj pismenosti i trijumf spektakla* bavi realnošću televizije, odnosno mogućnošću da se razdvoji iluzija od istine. Fantaziju i iluziju krivi za eroziju američke kulture. Nekada su se ljudi klanjali pred bogom u crkvi, a danas na televiziji, filmu, Internetu, vladaju bogati i slavni i svi žele da budu kao oni. „Hedonizam i bogatstvo se otvoreno promovisu u *show* programima kao što su *Tračara, Seks i grad, Moje slatke 16-e...* Pojedinci kojima zavidimo i koje gledamo na televiziji žive u kućama na plaži vrednim više miliona dolara i skupocenim savremenim stanovima. Stupaju u brak sa profesionalnim sportistima, voze ih u dugačkim limuzinama na spa tretmane. Žure sa modne revije na filmsku premijeru, paradiraju svojim hirurški unapređenim, savršenim telima u odeći visoke mode. Njihovi tinejdžeri se šepure na zabavama od dvesta hiljada i venčanjima od million dolara... Ovakav život, o kome nam se govori, je najpoželjniji...“¹⁰ Širom sveta poznati su i veoma gledani *show* i *reality* programi, emisije koje pomažu ženama da dostignu ideal *main*

⁷ Isto...

⁸ Isto...

⁹ Na naslovnoj strani štampana je slika dečaka čije je lice bilo zeleno od kompjuterskih zraka, sa očima raširenim od ushićenja (Brigs, Kobli, 2005: 291).

¹⁰ Hedges, Chris. 2009. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York, NY: Nation Books.

stream lepote, *Veliki brat* koji se igra životima ljudi i usmerava njihovo ponašanje i reakcije, dok to iz svojih fotelja posmatra publika koja se svakodnevno bori da preživi. Njima se šalje poruka da mogu imati sve što požele ako dovoljno veruju u sebe. „Dnevno nam se servira bezbroj neistina, lažna obećanja po kojima ako potrošimo više para, ako kupimo ovaj brend ili onaj proizvod, ako glasamo za ovog kandidata, bićemo poštovani, zavideće nam, bićemo moćni, voljeni i zaštićeni. Nude nam se blistavi životi poznatih i nečuvani likovi na televiziji, filmu ... sa obećanjem da ćemo popuniti praznine u svojim životima.“¹¹

Televizijska publika „ne može da napravi jasnu razliku između informacije i zabave, fikcije i stvarnosti“ (Hil, /*Annette Hill*/ 2005: 2). Deca su, često, izložena uticaju *reality* sadržaja i kada nisu njihovi stalni gledaoci, jer upijaju medijske poruke boraveći u prostoriji u kojoj se prati program ili se o njemu diskutuje. Kroz mnogobrojna takmičenja, oni postaju i učesnici u *reality* emisijama koje za njih nisu obična igra, već ih prihvataju kao svojevrsne poruke: pobjeda je najvažnija, pa je zato u redu lagati i varati; u redu je nedeljama ništa ne raditi ako to vodi do novca; eksplicitne scene nasilja, tuča, svađa, deo su svakodnevnog života; špijuniranje i voajerske sklonosti bezazleni su i nisu ništa drugo do zavirivanje u tuđu intimu, a to je tako zabavno. Kao što se često dešava, linija između javne i izmišljene ličnosti tanka je i zamagljena. Sve se čini da emisija bude što gledanija i uspešnija, sve zarad iluzije: glumi se i sreća i tuga, jer u popularnoj kulturi ljudi postaju roba. „Oni su objekti, kao proizvodi. Nemaju suštinsku vrednost. Moraju da izgledaju sjajno i tako da žive. Oni koji se ne pridržavaju ovih ideala bivaju omalovaženi i ismevani. Prijatelje i saveznike treba iskoristiti i izdati na putu ka slavi, moći i bogatstvu. I kada više ne budu korisni, treba ih odbaciti.“¹² Društvo u kome su moralne vrednosti *out*, a fizički izgled i novac *in*, društvo puno predrasuda i klišeja predstavlja izgled današnjeg američkog društva, smatra Kris Hedžis. „Kultura poznatih uranja nas u ovakvu moralnu prazninu. Niko ne poseduje bilo kakvu vrednost osim njenog ili njegovog izgleda, korisnosti ili sposobnosti da ‘uspeju’. Najveća dostignuća kulture poznatih jesu bogatstvo, seksualno osvajanje i slava. Nije bitno kako se to dobija. Ove vrednosti, po mišljenju Sigmunda Frojda (*Sigmund Freud*) jesu prividne, šuplje, ostavljaju nas da jurimo kroz maglu, podstiču nas na život narcisoidne samozauzetosti. Govore nam da postojanje treba da bude koncentrisano radije na sopstvene navike i želje, nego na opšte dobro. Sposobnost da se laže i manipuliše ostalima, etika kapitalizma, postavljena je kao najviše dobro.“¹³ Televizija u *reality show* programu podstiče najniže ljudske strasti, voajerizam, ispoljavanje vulgarnosti, izdaju. To su slike koje se šalju u etar mladima i njihovim roditeljima. „*Reality show* ukazuje da je život brutalan svet čiste konkurencije. Život se sastoji u poniženju ličnosti onih koji nam se suprotstavljaju. Najbolji su oni koji pobjede, a poraženi zaslužuju da budu obrisani. Saosećanje, sposobnost, inteligencija i solidarnost sa drugima

¹¹ Isto...

¹² Hedges, Chris. 2009. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York, NY: Nation Books.

¹³ Isto...

jesu oblici slabosti. I oni koji ne dostignu status poznatih, koji ne osvoje novac od nagrade ili ne naprave milione u firmama na Volstritu (*Wall Street*), zaslužuju da izgube.“¹⁴

Dok je, ranije, umetnost iskazivala stanovišta autora umetničkog dela, njegova viđenja i stvarne doživljaje, stalno rastući broj slika u informatičkom, globalnom društvu zaokupio je medijski prostor i pažnju publike, pa je umetničko likovno delo kao prenosnik poruke izgubilo svoju specifičnost i ekskluzivnost neponovljivog trenutka, jer je svaki korisnik novih tehnologija dobio šansu da stvori slike u stvarnosti u kojoj je sve postalo opsena i privid. „Umetnost se ogleda u reciklaži postojećih slika, estetizaciji estetizovanog. Ipak, iako tek privid privida, umetnost nastavlja da postoji“ (Vasić, 1998: 19). U svom tekstu „Radoznaliji i znatiželjniji“ Robin Arčer govori o radoznalosti kao o jednoj od najboljih vrlina čovečanstva. Bez radoznalosti nema umetničkog stvaranja, otkrića, razvoja i usavršavanja. Svako otkriće ili novo umetničko delo donosilo je neverovatnu radost i stvaraocu/izumitelju i publici/čovečanstvu. *Za autorku je faktor radoznalosti postao moćna metafora kojom se služi analizirajući ponašanje ljudi koji su nekada bili primer radoznalosti. Ono što često karakteriše ljude kada se boje da im se nešto neće svideti ili odbacuju nešto što nisu probali jeste trenutak kada gube svoju radoznalost. Za takvo stanje autorka optužuje marketing i navodi da je on možda sasvim slučajan krivac. „Jedan od najmoćnijih, a možda slučajan protivnik očuvanja i stimulacije znatiželje jeste sveprožimajući faktor savremenog života – marketing. Kažem ‘slučajan’, jer početkom XX veka, na različitom nivou popularnosti tokom vremena, kada su talasi društvenih reformi uticali na povećanje broja građana ... koji su se suočili sa fenomenom u tom trenutku poznatim kao bogatstvo, što predstavlja slobodno vreme i štednja gotovine, marketing, sam po sebi, bio je nov i uzbudljiv instrument koji je postojao isključivo zbog stimulacije radoznalosti.“*¹⁵ Ustanove kulture i umetnosti okreću se marketinškoj orijentaciji, da bi postale nezavisne od donatora i državnog budžeta, odnosno da bi zadovoljile svoj ekonomski cilj, kao i da bi ispunile svoju funkciju širenja i unapređivanja kulture i umetničkog ukusa građana. Teško je istovremeno težiti promovisanju oba cilja, jer su u obrnutoj srazmeri. Tvrđnja autorke da je marketing kao sveprožimajući faktor savremenog života često jedan od najmoćnijih protivnika očuvanja i podsticanja radoznalosti može biti i preterana, jer bez razvijenog umetničkog ukusa publike nema težnje za umetničkim delima, a bez marketinga i menadžmenta nemoguće je obezbediti sredstva za bavljenje ovom delatnošću. Promovisanje umetničkih dela, kulturnih vrednosti i određenog stila života nisu samo ciljevi ustanova kulture, već i deo kulturne i obrazovne politike jedne države. Kao pevačica, pisac i umetnički direktor, Robin Arčer nema reči hvale za marketing na televiziji, jer smatra da destruktivno utiče na publiku i njen umetnički doživljaj. *Iako je na početku XX veka marketing bio novo i uzbudljivo sredstvo koje je postojalo upravo zato da podstakne radoznalost, samo nekoliko decenija kasnije*

¹⁴ Isto...

¹⁵ Archer R. (2005). *Curiouser and curiouser*. Currency Press. Dostupno na [http:// lamarmita.blogspot.Com/2005/05/curiouser-and-curiouser-by-robin.html](http://lamarmita.blogspot.Com/2005/05/curiouser-and-curiouser-by-robin.html) [5.5.2013].

pokazao se u pravom svetlu – njegova osnova je trgovina. Umesto proizvođača, potrošač dobija središnje mesto u poslovnim delatnostima. Da li to znači da se mora povlašćivati ukusu publike ili je to samo potreba za stalnim promenama? „Marketing, kada je primenjen u umetnosti, u najboljem slučaju je sirov, a u najgorem destruktivan. Uzbuđenje može da dovede vašu publiku do treperavih voda umetnosti, ali publika neće obavezno da je popije.“¹⁶ Umetnici, prezenteri i svi oni koji promovišu umetnost, treba da se obrate potencijalnoj publici koja se plaši umetnosti, jer je *vođena* lažnim idealima, predmetima i ikonama koje je sam marketing stvorio. Zato, *zaključuje* *autorka, posao umetnika jeste da se obrati publici i zamoli je da ponovo pokuša da uživa u umetničkim delima ne razmišljajući o marketinškim porukama. Ipak, samo stalnim prisustvom na tržištu i radoznalim izvirivanjem van granica, umetnički i kulturni stvaraoci moći će da uhvate korak i budu spremni na promene, ne poništavajući, pri tom, sebe i svoje umetničke težnje. Jer, nije uvek loše ono što se naziva *main stream* kulturom.*

ZA KRAJ

Reklamna industrija u velikoj meri zavisi od medija, a mediji žive od prihoda koje donosi oglašavanje. Razvoj komunikacionih tehnologija, nova organizacija i upotreba medija, globalizacija, promene na kulturnom planu, omogućile su nove domete advertajzinga upućujući ga na šire marketinško okruženje. Intenzivnije kampanje velikih korporacija dovele su do povećanja troškova za oglašavanje, reklamne aktivnosti su se intenzivirale, a najpoznatija deviza postala je: prodati više, prodati sve. Prema rečima profesorke Vuksanović, „mediji danas deluju u tržišnom ambijentu i predstavljaju deo industrije koncentrisane na ostvarivanje profita. Samo retki, bilo da ih zovemo specijalističkim (za kulturu i umetnost, npr.) alternativnim, piratskim ili gerilskim, svojim delovanjem skreću pažnju na neke druge, izuzev tržišnih, vrednosti. Mediji retko deluju u funkciji javnog dobra, a ne s pozicije moći, čak i kada navodno ostvaruju funkciju javnog servisa.“¹⁷ Pošto samo mediji mogu da se obrate velikom broju građana i tako utiču na javno mnjenje, njihova društvena odgovornost je velika. Oni su uzrok brojnih promena na ličnom, porodičnom i društvenom planu i zato su obavezni da smanje svoj negativni uticaj na publiku.

Mladi su pod uticajem različitih medijskih poruka sumnjive vrednosti, nejasnih slika i vizija života. Neskrivena želja za profitom, čini medije zavisnim od kapitala, pa se time rukovode kod izbora emisija koje će emitovati. Ukoliko nisu ekonomski opravdane, ne nalaze put do gledalaca. Pornografski sadržaji, scene nasilja sve su češće slike koje nam mediji prenose. Jedno od istraživanja na *Yale* univerzitetu *Mediji i zdravlje dece i adolescenata*¹⁸ pokazalo je da izloženost tele-

¹⁶ Isto...

¹⁷ <http://www.pobjeda.me/2013/10/07/intervju-divna-vuksanovic-mediji-ne-koriste-moc-da-dobro-uticu-na-ljude/#>. UIPLU9K8Cah - Intervju: *Mediji ne koriste moć da dobro utiču na ljude* – Divna Vuksanović, nađeno 9.11.2013.

¹⁸ Izvor: AFP, Common Sense Media, <http://www.cra.ba/sr/broadcast/cactvts/?cid=5406>. [18.10.2010].

viziji, filmovima, muzici, Internetu, dugoročno negativno utiče na zdravlje dece i adolescenata. Predmet analize bio je slab uspeh u školi, rana seksualna aktivnost, pušenje, upotreba droga i alkohola i pojava poremećaja pažnje i hiperaktivnosti. Najjača veza pronađena je između vremena provedenog pred ekranom, koju potvrđuje osamdeset šest posto studija. Od dvadeset četiri studije, osamdeset osam procenata, koje su proučavale povezanost medija i pojave pušenja kod mladih, našlo je statistički značajnu vezu, dok je povezanost korištenja droga i izloženosti medijima od osam studija potvrdilo njih sedamdeset pet odsto. Istraživači su roditeljima i edukatorima preporučili da ograniče izloženost dece medijima, da osiguraju programe prikladne godinama deteta i da ih podstaknu da više vremena provode napolju u igri. Ovogodišnja istraživanja pokazuju da mladi i dalje više od polovine svog vremena provode ispred ekrana elektronskih i novih medija.¹⁹ Pristup dece mobilnim uređajima u poslednje dve godine povećao se od pedeset dva posto na sedamdeset pet odsto, a njihovo vreme provedeno uz ove uređaje se utrostručilo. Pomama za smart i tablet telefonima širi se među najmlađima. To može umnogome uticati na njihovo učenje, socijalni razvoj i ponašanje.

Literatura

- Archer, R. 2005. *Curiouser and curiouser*. Currency Press. Dostupno na [http:// lamarmita.blogspot.com/2005/05/curiouser-and-curiouser-by-robin.html](http://lamarmita.blogspot.com/2005/05/curiouser-and-curiouser-by-robin.html) [5.5.2013].
- Brigs, Adam i Pol Kobli. 2005. *Uvod u studije medija*. Beograd: Clio.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi.
- Hedges, Chris. 2009. *Empire of Illusion: The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York, NY: Nation Books.
- Čalović, Dragan. 2011. U potrazi za estetikom medija. *Kultura* (133). Beograd, 42–55.
- Fisk, Džon. 2001. *Popularna kultura*. Beograd: Clio.
- Hol, S. 2007. *Kodiranje / dekodiranje*. Dostupno na <http://fmk-animeimange.blogspot.com/2007/12/stjuart-hol-encoding-decoding-stjuar.htm> [1.4.2010].
- Bissonnette, S. 2007. *Sexy Inc. Our Children Under Influence*. Dostupno na http://www.nfb.ca/film/sexy_inc/ [5.5.2013].
- Milenković, Vesna. 2011. Uticaj MTV-a na popularnu kulturu. *Znakovi i poruke, međunarodni naučni časopis iz komunikologije*, 4 (1). Banja Luka, 109–118.
- Milenković, Vesna i Slađana Stamenković. 2013. *Performans mas medija: Eurosong između spektakla i umjetnosti u: Sead Alić, Divna Vuksanović i Marin Milković (ured), Međunarodni znanstveni simpozij „Filozofija medija (Umetnost i mediji), zbornik radova. Opatija: Medijsko sveučilište i Centar za filozofiju medija i mediološka istraživanja, 325–343.*
- Herman, Edvard i Robert Mekčesni. 2004. *Globalni mediji*. Beograd: Clio.
- Hill, Annette. 2005. *Reality TV: Audiences and Popular Factual Television*. London: Routledge.
- Stamenković, Slađana i Vesna Milenković. (2012). *Moć istine ili istina moći u novoj medijskoj realnosti u: Zorka Grandov, Marko Laketa i Sanel Jakupović (ured), Međunarodni naučni skup o razvoju komunikacija „Moć komunikacija 2012“, zbornik radova. Beograd: Panevropski univerzitet Apeiron, 258–272.*
- Kotler, Filip i Kevin Lejn Keler. 2006. *Marketing menadžment*. Beograd: Data Status.
- Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura*. Beograd: Clio.

¹⁹ Izvor: AFP, Common Sense Media , googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=sr&prev=/search%3Fq%3DAFP,%2BCommon%2BSense%2BMedia%26biw%3D1024%26, [11.12.2013].

Vasić, Čedomir. 1998. Umetnost stvarne prividnosti, (13–28): Umetnost na kraju veka, priredila Irina Subotić. Beograd: Clio.

Virilio, Pol. 2000. Informatička bomba. Novi Sad: Svetovi.

Vuksanović, Divna. 2007. Filozofija medija: ontologija, estetika, kritika. Beograd: Čigoja štampa.

Vuksanović, Divna. 2011. Estetika, kultura i savremena umetnička praksa. Zbornik FDU Beograd, 297-309, Dostupno na http://www.komunikacija.org.rs/komunikacija/casopisi/zbornik_fdu/17/21/download_ser_lat. [20.4.2012].

Price, Vinsent. 1992. Public Opinion – Sociological Perspectives, Sage Publications Vol. 4 / Edition 1. University of Pennsylvania, USA T.Ch, The Guilford Press, 105–118.

Lemiš, Dafna. 2008. Deca i televizija. Beograd: Clio.

Intervju: Mediji ne koriste moć da dobro utiču na ljude – Divna Vuksanović, dostupno na <http://www.pobjeda.me/2013/10/07/intervju-divna-vuksanovic-mediji-ne-koriste-m-oc-da-do-bro-uticu-na-ljude/#.UIPLU9K8Cah> [9.11.2013].

Izvor: AFP, Common Sense Media, <http://www.cra.ba/sr/broadcast/cactvts/?cid=5406>. [18.10.2010].

Izvor: AFP, Common Sense Media, googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=sr&prev=/search%3Fq%3DAFP%2BCommon%2BSense%2BMedia%26biw%3D124%26, [11.12.2013].

AESTHETISATION OF MEDIA REALITY - THE MEDIA AND THE PUBLIC THROUGH THE PRISM OF CHRIS HEDGES, SOPHIE BISSONNETTE AND ROBIN ARCHER

Abstract

Nowadays, the modern experience of reality has changed many times. The world of mass and new media is resting on the aestheticization of reality, because the new experience of reality is essentially characterized by the aesthetics and illusion. Under the influence of the mass media, the Internet and other communication technologies, perception of reality was transformed by media, so aesthetic illusion or new media reality is experienced differently from the traditional concept of reality. Combining of the world of reality and imagination creates a special kind of constructing reality in which reality intertwines with both media and virtual culture. Media as a symbolic environment make constant effect on the habits and lifestyle of their audience, which leads to loss of sense of reality. Chris Hedges, Sophie Bissonnette and Robin Archer have looked at the impact of the media on the audience. The idea of this paper is to show how the new mass media influence on daily life and behavior of people, especially youth.

Key words: aesthetisation, media reality, communication, media, audience.

ДЕМОКРАТИЗАЦИЈА УМЕТНОСТИ – УМЕТНОСТ И АДВЕРТАЈЗИНГ

Миомир Петровић

Ивана Ерцеговац*

Мегатренд универзитет

Факултет за културу и медије, Београд

Сажетак

Захваљујући савременим променама у друштвеним системима и тзв. демократизацији мишљења, уметност се све више своди на тржишни производ, а индустријска уметност је израз који се у пракси, али и у теорији може чути све чешће. Идејна и идеолошка ангажованост као и етика савременог уметничког дела, чини се да данас мора да одговори само једној, конзумерској, перцепцији стварности. Нова врста „отворене форме“ савремене уметности, не дели више читаоце, односно реципијенте поруке на, како Еко дефинише, семантичке и критичке, већ оставља потпуно отворен и слободан простор конзументу културе и њених производа у којем сам реципијент постаје важнији од самог дела и његовог творца.

Чланак проблематизује такозвану демократизацију уметности у маркетиншком смислу као начин додворавања циљним групама. Такође, покушава да одговори на питање умерености тржишног сагледавања уметности као и тржишног деловања самог уметника.

Кључне речи: конзумеризам, демократизација уметности, маркетинг, уметнички производ, идејна ангажованост.

Иако Умберто Еко тврди да се једно (уметничко) дело као слободно и непредвидљиво, ауторитарно успоставља наспрам свог тумача (Еко, 2001:20), сведоци смо једне прилично другачије истине у пракси. Социолошке промене створиле су нове, другачије схеме и обрасце према којима уметност, као еклатантно опредмећење културе треба промишљати искључиво кроз актуелни друштвени поредак. Да је термин ангажована уметност својеврсни плеоназам (уколико се инсистира на префиксу „ангажована“) знамо још од антике и својеврсног Хорацијевог манифеста у оквиру дефинисања задатка уметности уопште - *dulce et utile*. Током ренесансе водила се хронична, озбиљна и помало непотребна полемика о томе да ли уметност треба да забави, подучи или обоје, а појава авангарде и револуционарних промена у 20. веку доноси императив друштвене ангажованости дела. Нова, савремена перцепција уметности говори, пак, више о тзв. постполитичком или постисторијском друштву у коме дело настаје, а мање о самом делу. Шта

* ercegovac@yahoo.com

је ново? Ново је инсистирање на постполитичком друштву: како, наводно, више не постоји историјски, већ само контекст профита – нужна је нова улога уметничког дела. „Предузетнички дух нашао је профитабилно тржиште у културним захтевима новопродуђених маса, а технолошки напредак омогућио је јефтину производњу књига, периодике, слика, музике и намештаја која је задовољила то тржиште.“ (Мекдоналд, 2012: 52). Нови приступ уметности ствара сасвим нову, како Мекдоналд каже веома демократичну масовну културу, јер у (уметничким) системима, у којима не постоји нека врста дискриминације о којој говори и Фиск и где је свако дело производ за свога купца, оставља се простор да се у сврху профита подиђе најнижем, масовном укусу, служећи се уметношћу као параваном.

И док је маса матрица из које данас излази препорођен целокупни традиционални однос према уметничким делима (Бењамин, 1974: 145), тзв. елитној уметности, на новоствореном тржишту данас нема превише места. Наиме, захваљујући променама у савременим друштвеним системима и тзв. демократизацији мишљења, уметност и њени артефакти се све чешће свODE на тржишни производ, док се основна начела у уметности заборављају.

Шта је *пошреба* за *духовном еманацијом идеје*? На ово питање се најједноставније може одговорити примером из праксе - када искусан позоришни редитељ током проба, у тренутку (у представи) који је набијен драмским делањем, или чак представља кулминативну тачку читаве представе, даје *индикације* (упутства) глумцу који тумачи одређени драмски лик, он му никада не говори: „Уради (ово или оно)“; већ каже: „Ти (мислећи, заправо, на лик који глумац тумачи) *не можеш а да не урадиш* (ово или оно).“ Дакле, изражавање путем креације чак и није вољна категорија већ пре духовни императив креатора, нешто што у човеку еманира потребу да „пројектује“ своју мисао или емоцију. То је жеља да се кроз изабрани медиј комуницира због идеолошких, филозофских или друштвених идеја, а не тржишних позиција.

Индустријска уметност, као и креативне индустрије су изрази који се у пракси, али и у теорији могу све чешће чути. Како су појавом компјутера, интернета и, у последње време, развојем посебних платформи какве су друштвене мреже и блогови, инструменти комуникације на неки начин персонализовани, данас више него икад човек има осећај да сам бира информације које жели да прими или пошаље. Процес стварања односно писања, поред тога што је далеко олакшан појавом нових технологија, добио је и нове облике захваљујући омогућеној интеракцији, али и мултимедији која пружа могућност обједињавања неколиких израза. Перформанс је врхунац. Информација сама по себи постала је доступна управо сваком и то без (само на изглед) првосвештеника или тумача њене поруке или вредности, дакле без етике и естетике, оформљено је празно онтичко поље по коме уметност више никада, наводно, не може бити *ларјурлајтисћичка*, или неангажована. Идејна и идеолошка ангажованост као и етика савременог уметничког дела, изгледа да и даље мора - упркос прокламованој демократизацији слободног мишљења и чулних афинитета - да испуни одређене

„квалитете” и одговори само једној, конзументској, перцепцији стварности. И мада Еко тврди да дело може и треба да предвиди сопственог читаоца (реципијента), у предвиђању и нагађању отишло се предалеко.

Оно што уметника (по материјалистичкој теорији друштва) разликује од осталих стваралаца јесте, да њега нико не приморава да створи одређено дело већ он сам има потребу да га створи, као и да од квалитета уметничког дела не зависи ништа осим сфере естетике и односа реципијента (читалаца) према аутору. Многи писци говоре да они пишу писања ради и да је објављивање литерарног дела својеврсна егзекуција, „мала сахрана“ текста који, у том тренутку, престаје да буде њихов, постаје *йејрификован* (окамењен), неизменљив и од тог тренутка припада више издавачу и читаоцима него њему самом. Сходно томе, и сама валоризација квалитета уметничког производа у виду признања аутору стиже након што се творац усудио да се од дела одвоји, односно након што је оно изложено јавности.

С друге стране, нови поредак у друштву, па самим тим и у уметности тј. уметничкој делатности, поред у неку руку моралног, подразумева и материјало признање. С појавом капитализма у савременом друштву јавило се, и како га Ведерил назива *културно цепање* (Ведерил, 2005: 90), када појединац престаје да буде основни део заједнице, а све више постаје индивидуалац, односно јединка, сама за себе. У том систему, уметник је занатлија који резултате свога рада вреднује кроз материјално.

Према овој матрици, увек се изнова емпиријски доказује Шопенхауерова тврдња да се уметности наноси штета тиме што се, како он каже, лепе вештине подстичу на рад помоћу новчаних награда јер се на тај начин даје подстрека не онима који воле уметност, већ новац. Идеја да се на уметност гледа као на вид тржишта, поново нас наводи на Шопенхауера и његов закључак да вештачке мере (обећана зарада) „изазива постојање безброј рђавих радова, чија непрегледна гомила отежава да се упозна прави таленат.“ Ипак, питање је да ли се и од једног аутора може очекивати да „своју срећу налази искључиво у таленту“ који поседује, као и да ли Шопенхауерово решење које нуди данас треба одбацити као неизводљиво.

Бењамин је својевремено приметио да историја сваке уметничке форме има критичка времена, када та форма тежи ефектима који се без напора могу постићи тек промењеним техничким стандардом, што значи у новој уметничкој форми, као и да тако постигнуте екстраваганције и сировости уметности, нарочито у такозваним временима декаденције, произлазе, у ствари, из њеног најбогатијег историјског центра сила (Бењамин, 1974: 142). Међутим, историја такође показује и да неке уметничке форме нису доживеле бесмртност, већ су напоротив, пале у заборав брже него што им је било потребно да се оваплоте као трајне у свету уметности. Између осталих, један од разлога је управо покушај комерцијализације уметничког рада. Тежња за новим, „по сваку цену“ другачијим изразом који ће уметника, а не идеју избацили у први план, готово се увек завршио пропашћу израза, а неретко и уметника.

Сасвим је могуће да модерном друштву уметничко тржиште није потребно, али у одређеној мери уметност ипак треба да се послужи њиме. Због тога, разумевање позиције и понашања уметности у економској сфери захтева интердисциплинарни приступ, односно синтезу културолошког, социолошког, економског и естетског аспекта. Уколико је равнотежа међу овим категоријама нарушена, добија се тржишно стање уметничких дела којем смо сведоци, а они који тај баланс нарушавају, управо су сами аутори.

Нова врста „отворене форме“ савремене уметности, не дели више читаоце, односно рецепијенте поруке на, како Еко дефинише, семантичке и критичке (Еко, 2001: 29), већ оставља потпуно отворен и слободан простор конзументу културе и њених производа у којем делује да сам рецепијент постаје важнији од самог дела и његовог творца. Тако данас уметник или „уметник“ угађа својој публици, бавећи се истраживањем оног сегмента тржишта на којем „послује“, генеришући креативна „решења“ која ће „његова“ публика одобравати и „конзумирати.“

Проблем можда, између осталог, лежи и у томе што је данас разлика између уметничког и креативног готово невидљива, те мали број рецепијената може да разлучи да, када је рецимо, у питању књижевност, сваки литерарни покушај представља донекле задирање у вештину креативног писања и овладавање њоме, али, да с друге стране сваки покушај те врсте нужно не рађа уметничко дело.

Сваки савременик, читалац и рецепијент, односно, како се то често колквијално каже „човек свог доба“ схвата да квалитет једног уметничког дела првенствено и, можда, превасходно зависи од креативних способности уметника, тј. од „моћи“ самог аутора.

Од тренутка о којем говори Граскамп, у којем је уметник својом промишљеношћу поводом презентовања својих дела публици остваривао једну нову, циничну димензију, постижући ефекат препознавања, истовремено сугеришући маркантне промене које сугеришу веома брз развој у раду уметника (Граскамп, 2003: 75), до тренутка у којем промишљено презентује себе као аутора на тржишту, није прошло много времена.

Никодијевић истиче тврдњу Исака Адижеса која гласи да, „ако се уметност прилагоди комерцијалном друштву оријентисаном на тржиште она губи способност да обавља своју битну друштвену функцију, то јест да дела против токова популарног и најчешће ниског укуса, да друштву пружи критички поглед на његова постигнућа и да публици саопштава нове перспективе и нове перцепције стварности.“ Критички поглед о којем говори Адижес представља извесну интелектуалну дијалектику, јер интелектуалац чак и данас, у модерним временима, жели да сагледа аргументе супротстављених страна како би дошао до свог мишљења. Међутим, савремена уметност се ређе обраћа интелектуалцу.

У конзумерском друштву, како наводи и Дивна Вуксановић, „креативност“, подржана „логиком“ функционисања тржишних односа, постаје робно стандардизовани производ, те економска и друштвена вредност

првог реда (Вуксановић, 2012: 174). Производ одевен у промотивно рухо, добија свој уметнички придев, и политички и друштвено коректан, спреман је за пласман.

Када је ангажована уметност у питању, естетске поруке са прагматском поентом, какве су се, рецимо, пласирале у социјалистичкој култури, данас се вешто избегавају. „Нова“ уметност је до те мере заводљива и барата маркетиншком и пропагандном вештином, да је просечном примаоцу такве поруке веома тешко открити скривене облике убеђивања.

Слобода уметничког стваралаштва, дакако укључује и постојање одређене политичке и друштвене ангажованости, међутим она (ангажованост) је подразумевана у случају дијалектичког промишљања и запитаности, док се глорификовање и пропагирање не признаје. Међутим, савремена уметност у том смислу све више подсећа на „Љубазни есеј“, производ који се води логиком профита и која доводи до ситуације о којој говори Мол – распродаје идеала по сниженим ценама. Данас, у доба *йолиџичке коректности* може се констатовати да је аутоцензура много перфиднији и присутнији метод од цензуре, метод у коме писац сам себе ограничава на одређене фабуле, констатације, изношење ставова.

Уколико нема слободе, можемо рећи да нема ни уметности, јер је она у својој бити слободна. Ипак, и особа која је задовољна светом у коме живи, цивилизацијским или техничко-технолошким прогресом, својом улогом у историји, сопственим свакодневним животом, ретко када постаје стваралац. Једна посебна врста „побуне“ појединца против колектива, против историје, цивилизације или, напослетку, *космоџоније* – то је оно што најчешће (не и увек), нагони ствараоца да ствара.

Модерни уметник је махом свом производу доделио практичну сврху, а своју креативност задржао на комерцијалном нивоу. Без реалне дубинске анализе, изгледа да се савремена културологија дави „првосвештеничком“ мисијом у само једном – потрошачком домену. Публика на нивоу рецепијената, порука које прима путем масовних медија, пожељна је у „успаваном“ стању у којем се налази. Важност примаоца поруке огледа се само у платежној моћи и нивоу зависности од куповине. Естетика, па чак и етика у односу аутора и његовог дела је, изгледа, остављена по страни као рецидив нечег *анималног*. Нечег што је потенцијално опасно.

Тековине демократије и либерализма, можда потребне друштвеном систему, на уметничком пољу створиле су шум гласнији од чистог звука, јер право да се искаже користи свако, а понајмање онај који треба да проговори. У дигиталној ери, простор за представљање мења своје агрегатно стање у којем старе вредности губе трку. Недовољно су „динамичне“ и публика губи стрпљење. Време потребно да се проникне у срж поруке, драгоцено је модерном човеку и он прихвата само оне које су довољно разумљиве и не превише слојевите. Тако смо се нашли у периоду информационог друштва и систему „креативних индустрија“ у којем купац купује рекламу, а не производ.

На крају, мора се рећи да је више него очигледно да је маркетинг у уметности потребан. Међутим, симбиоза ових делатности (уметности и маркетинга), неопходна је како би одређени уметнички артефакт, како је већ речено, у времену када је просечан реципијент преплављен хиљадама информација, добио своју јавност којој треба да буде изложен и која треба да га валоризује, а не да би поменути јавност, односно публику вештачки створио. Према уметничком делу, још једном се вратимо Шопенхауеру, треба се понашати као према великом господину: пред њега треба стати и чекати да нам оно нешто каже.

Литература

- Арнолд, Метју. 2012. Култура и анархија у: Јелена Ђорђевић (уред.), Студије културе - зборник, Београд: Службени гласник 37-42
- Бењамин, Волтер. 1974. Есеји. Београд: Нолит
- Берк, Питер. 2010. Основи културне историје. Београд: Clio
- Ведерил, Роб. 2005. Колапс културе, прев. Љ. Брајер. Београд: Clio
- Вуксановић, Дивна. 2012. Култура, уметност и креативне индустрије у ери спектакла у: Култура и друштвени развој - зборник радова са научног скупа, Београд: Мегатренд универзитет 169-178
- Гир, Чарли. 2011. Дигитална култура, прев. А. Л. Тодоровић. Београд: Clio
- Граскамп, Валтер. 2003. Уметност и новац, прев. М. Љепоја. Београд: Clio
- Еко, Умберто. 1965. Отворено дјело, прев. Н. Милићевић. Сарајево: Веселин Маслеша
- Еко, Умберто. 2001. Границе тумачења, прев. М. Пилетић. Београд: Паидеиа
- Заск, Жоел. 2004. Уметност и демократија, прев. Г. Тодосијевић. Београд: Clio
- Мекдоналд, Двајт. 2012. Теорија масовне културе у: Јелена Ђорђевић (уред.), Студије културе - зборник, Београд: Службени гласник 51-65
- Мол, Абрахам. 1973. Кич-уметност среће, прев. К. Јовановић. Ниш: Градина
- Никодијевић, Драган. 2009. Маркетинг у култури и медијима. Београд: Мегатренд универзитет
- Никодијевић, Драган. 2013. Патологија дуга уметности. Београд: Просвета
- Фиск, Џон. 2012. Популарна дискриминација у: Јелена Ђорђевић (уред.), Студије културе - зборник, Београд: Службени гласник 339-346
- Хартли, Џон. 2007. Креативне индустрије. Београд: Clio
- Шопенхауер, Артур. 2011. Метафизика лепог. Београд: Партедон

DEMOCRATIZATION OF ART - ART AND ADVERTISING

Summary

Due to changes in modern social systems and so-called democratization of opinion, art is being reduced to a marketable product and industrial art is the term that can be heard very often in practice as well as in theory. Conceptual and ideological commitment and the ethics of contemporary art today seem to have to answer only one perception of reality that is consumerism. A new kind of "open form" of contemporary art is not dividing readers or recipients of messages, as Eco defines,

to semantic and critical ones, but leaves completely open and free space to the consumer of culture and its products in which the recipient itself becomes more important than the work itself or its creator. On the other hand, when engaged art is concerned, we are witnessing a time in which so-called aesthetic messages with pragmatic point, like the ones that were placed in a socialist culture, are so skillfully avoided. The “new” art is so much seductive and is handling the marketing and advertising skills, that to the average recipient is almost impossible to recognize the hidden pamphlet or any other form of persuasion.

In the end, it is more than obvious that the dose of marketing is required in art. However, the symbiosis of these activities (arts and marketing) as Nikodijevic calls it a compound, is necessary to make certain artistic artifact to its public, that needs to be exposed to and that needs to be valorized, while it should not artificially create its audience.

This article problematizes so-called democratization of art in marketing terms as a way of cajoling the audience. It also tries to answer the question of moderation of market perception of art as well as market action of the artist himself.

Key words: consumerism, democratization of art, marketing, product art, conceptual engagement

МУЗИКА И МАС-МЕДИЈИ У СРБИЈИ ДАНАС

Марија Ивановић*

Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет у Ужицу

Сажетак

У раду се разматра веза између музике и мас-медија и српског друштва. Ова тема важна је јер мас-медији представљају продукт модерног, савременог друштва и њихов утицај на популацију веома је велики. Музика има велики утицај на друштво и може бити моћно средство у стварању ставова и мишљења. Може бити и значајно средство за комуникацију.

Циљ рада јесте да се дефинише ниво утицаја мас-медија и музике на друштво. У теоријском делу говори се о савременом друштву и његовом производу - мас-медијима. Ту је и осврт на музику и њене карактеристике. У истраживачком делу рада представљени су резултати истраживања које је спроведено путем упитника, а у коме су испитивана мишљења грађана Србије о утицајима мас-медија и музике на друштво.

Кључне речи: савремено друштво, мас-медији, музика, ставови и мишљења.

УВОД

Савремено друштво је друштво у коме ми данас живимо. Могли бисмо рећи да оно егзистира у временском периоду обухваћеном последњом деценијом XX века и годинама XXI, закључно са данашњим тренутком. Карактеришу га одређено друштвено-политичко уређење, култура, специфичан приступ религији, филозофији, моралу, друштвеним (социјалним) односима и човековом стваралаштву. Развија се под утицајем технологије и науке. (Шиљаковић, 2003:46) Развој технологије и науке, као и њихова масовна експлоатација у друштву битно утичу на стварање друштвених вредности и норми понашања. Тај утицај врши се преко ширења научних знања која помажу савременом човеку да се боље сналази и успешније избори са проблемима, како на локалном, тако и на глобалном нивоу, или пак преко велике заступљености средстава масовних комуникација.

*Наука и њена примена, техника, права су револуционарна снага,
која убрзано и из основа мења свеј, њиј. човека,
људско друштво и саму природу.
(Деспот)*

* zmajaaa@gmail.com

Као један од производа савременог друштва и убрзаног развоја технологија, појавили су се мас-медији. Под појмом мас-медији подразумевамо све медије који су дизајнирани тако да их „конзумира” широка публика. У њих убрајамо радио, телевизију, музику и видео-записе, филм, штампане медије и Интернет. Основне карактеристике мас-медија јесу да снажно утичу на формирање „масовног конзументског друштва“ које је углавном у контрасту са самосталним одлучивањем. Средства комуникација, услед своје масовности, изједначавају људе, не само у смислу омогућавања веће приступности култури, него и у смислу униформисаности. Уколико су масовнија, утолико је униформизација већа. А то, опет, доводи до смањења културне или неке друге разноврсности, које су иначе неопходне за стварање аутентичних, богатих и особених, непоновљивих личности. (Лукић, 1974: 587) Јер, искористивши све предности које доноси нова технологија, мас-медији надилазе све до сада познате баријере при транспоновању порука масовном аудиторijуму, и стварају експанзију тзв. „комуникацијских вредности”, како каже Дивна Вуксановић, чији је циљ стварање једнообразног, универзалног друштва. Иза ових вредности, како наводи ова ауторка, а ми се слажемо, у основи стоје једнозначни идеолошки интереси, тј. вулгарна сила капитала моћи и контроле, посредована медијском дифузијом вредности мултинационалних компанија. Уочљиво је да усред тзв. „комуникацијске екстазе”, којој подлежу медији као узрочници овог глобалног феномена, комуникабилност у некадашњем смислу појма опада, што за последицу има ефекат постварања које данас дословно вреба одасвуд. (Вуксановић, 2002:86–87).

Утицај мас-медија, услед велике изложености становништва њиховом деловању, огроман је. Нарочито је значајно њихово деловање на понашање младих (деце и омладине) и на процес њиховог усвајања вредности. Такође, мас-медији модификују социјалне норме и слабе утицај породице и школе у формирању личности грађана будућег света. Ови медији највише утичу на начин понашања, образовања норми и вредности, али и, нпр. на музички (уметнички) укус, јер су модели (поруке) дати телевизијском, или сликом на Интернету, као и тоном, много богатији детаљима, јаснији и конкретнији, па су лакши за подражавање, него што су то поуке и вербална упутства родитеља и наставника.

Музика, будући једна од уметности, представља један је од начина човековог бивствовања, нешто што може одредити, иначе неодредиву, суштину човековог бића (Дамњановић, 1988:312). Постаје његова потреба и заузима посебно место у његовој свести, баш из разлога што се везује за сасвим особиту сферу бића друштвеног човека - за сферу његовог осећања. А, како захвата и подсвесне, нагонске слојеве човекове личности, њена битна улога је у процесу хуманизације човека путем различитих промена које уноси у те подсвесне слојеве. И управо као таква, развија се под великим утицајем морала и других доминантних појава у одређеном друштву. Али, она и те како може помоћи у решавању моралних проблема, као и утицати на формирање ставова, мишљења и судова на себи својствен, специфичан

уметнички начин, или чак може садржати мноштво моралних проблема и њихових разрешења, а да тога најчешће нисмо ни свесни.

„Музика има моћ да обликује карактер.”
(Аристотел)

Музика у савременом друштву представља и значајно средство комуникације, посредством мас-медија.

Уочавајући колико значајан утицај на човека савременог друштва могу имати мас-медији и музика, у овом раду покушаћемо да одредимо њихов положај у српском друштву данас.

1. МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Циљ истраживања био је да се испита мишљење становника Републике Србије о утицају музике и мас-медија на српско друштво.

Формулисали смо следеће задатке истраживања:

1. музика и мас-медији,
2. утицај мас-медија на формирање ставова и вредности,
3. однос мас-медија и социјалних норми које је усвојило српско друштво,
4. музика као значајно средство комуникације,
5. утицај музике на стварање суда и ставова данас.

Популација истраживања, из које је одабран узорак, су испитаници различитог пола, различите старосне доби распоређени у четири групе (21–30, 31–40, 41–50, 51–60 година), образовања (средња школа, виша школа и факултет), из различитих слојева друштва. У узорак су ушла 264 испитаника из 3 српска града: Ужица, Ниша и Београда.

Независну варијаблу чине следеће одлике испитаника:

- старосна доб (21–30, 31–40, 41–50, 51–60 година)
- образовање (средња школа, виша школа и факултет)

Табела 1. Старосна доб испитаника

21-30 година			31-40 година			41-50 година			51-60 година		
м	ж	укупно	м	ж	укупно	м	ж	укупно	м	ж	укупно
45	30	75	48	51	99	27	24	51	24	15	39

Табела 2. Образовање испитаника

Средња школа	Виша школа	Факултет
136	54	72

2. РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

2.1 Музика и мас-медији

Утицај мас-медија у савременом друштву на све сфере човековог живота, па самим тим и на музику значајан је. У вези са тим, као прву појаву која се јавља под утицајем све већег развоја средстава масовних комуникација, споменућемо промену егзистенције музике, њене тематике и циљева. Требало би да нагласимо да тзв. технички свет (свет масовних комуникација) производи низ стимуланаса који битно утичу на реакције, ставове и реаговање људи на њих. А проблеми који се јављају у односу мас-медији – музика нису само чисто техничке природе, већ се тичу културних, социолошких, психолошких и духовних, музичко-естетских нивоа човекове личности (Супичић, 1978: 190). У ствари, музичке поруке пропагиране кроз масовне медије (као што су радио, телевизија, cd-ови, Интернет) делују на неколико нивоа – не само на естетску рецептивност, него и на осећајну, интелектуалну, физичку и моралну сферу савременог човека.

Улога масовних медија не ограничава се само на ширење музике, већ се огледа и у стварању промена у самом њеном положају унутар друштва, па чак и у музичкој пракси (Нешић, 2003: 180). Промене су уочљиве и у обрасцима музичког понашања и односу публице према њој. Стога, имајући у виду могућности масовних медија, није тешко закључити да и они представљају средства којима се успешно спроводе у дело актуелне идеје савременог друштва о све већој универзализацији, стандардизовању и свођењу светске разноликости на једну општу културу, тј. на покушај „смањења“ света. Тако, и поред разноликости садржаја које нуде мас-медији, чини се да ипак у већој мери производе знатно подешавање музичких порука у свету, у смислу усмеравања на одређене, заједнички прихватљиве, стандарде и све већу универзализацију (не)културе. Прихватају и стварају, а затим намећу и шире неке уметничке вредности, успостављајући одређене обрасце, типове и врсте музике више него друге (Нешић, 2003: 182).

У нашој земљи управо су мас-медији ти који имају најзначајнију улогу у формирању музичког укуса друштва. Они одређују шта би народ требало да воли и прати, а шта не. Тај процес не наилази на велики отпор баш због велике присутности у животима становника (на послу, код куће, у ресторану, продавници, на улици) са једне стране, и са друге, јер су дела „праве“, са традиционалним вредностима музике, што због недостатка рекламе или општег незнања и необавештености, скоро недоступна масама, тј. приступачна су веома малом броју људи – њених поштовалаца и љубитеља. А управо у тој новој савременој музици маса долази до превредновања свих традицијом утврђених вредности, до дубоких и коренитих промена које на све могуће начине теже да одбаце већину утврђених, потврђених и прихваћених музичких (уметничких) вредности и принципа. Неретко та музика пропагира вредности и појаве до скоро сматране изразито неморалним, деструктивним, нетолерантним и нечовечним.

Уопште, на то колико ће нека врста музике бити популарна и прихваћена или не, у значајној мери утиче и реклама емитована путем мас-медија. Она је моћан фактор који утиче на опредељење уметничке публике, а тај њен утицај постаје све доминантнији у односу на нека друга средства масовних комуникација или друштвене појаве. Међутим, требало би да знамо да и поред позитивне улоге коју врши у друштву кроз брзо, ефикасно и упадљиво упознавање публике са појавама нових дела, али истовремено и подстицање на интересовање за уметност, често испољава и негативна дејства - нпр. свемоћност, необузданост у смислу испољавања идеје: бити рекламиран значи - постојати (Ранковић, 1996: 235). На тај начин, реклама представља значајно средство за формирање вредности, морала и начина понашања људи, али у великој мери и музичких укуса.

2.2 Утицај мас-медија на формирање ставова и вредности

Интересовало нас је каква су мишљења грађана Републике Србије о томе колико мас-медији могу утицати на стварање ставова и вредности код особа. Чак 225 испитаника или 85,23% сложило се са констатацијом да мас-медији имају велики утицај на стварање ставова и вредности. Само 18 њих или 6,82% било је против. Занимљиво је приметити да су испитаници са нижом стручном спремом углавном били ти који су одговорили негативно.

Утицај мас-медија, услед велике изложености становништва њиховом деловању, огроман је, а нарочито је значајно њихово деловање на понашање младих (деце и омладине) и на процес њиховог усвајања вредности (Нешић, 2003:175).

2.3 Однос мас-медија и социјалних норми

На питање да ли мас-медији мењају традицијом утврђене социјалне норме поново је велики проценат испитаника одговорио потврдно. Њих 210 или 79,55% сматра да мас-медији заиста мењају социјалне норме. Негативно је одговорило 30 испитаника, или 11,35%. Неодлучно је било њих 24 или 9,10%.

Мас-медији модификују социјалне норме и слабе утицај породице и школе у формирању личности грађана будућег света. Ови медији највише утичу на начин понашања, образовања норми и вредности, али и на пример на музички (уметнички) укус, јер су модели (поруке) дати телевизијском, или сликом на Интернету, као и тоном, много богатији детаљима, јаснији и конкретнији, па су лакши за подражавање, него што су то поуке и вербална упутства родитеља и наставника.

2.4 Музика као значајно средство комуникације

На питање да ли музика данас представља средство комуникације, проценат испитаника који се слажу и не слажу приближно је уједначен. Сло-

жило се 117 или 44,32% испитаника, док се 120 или 45,45% испитаника није сложило да музика може бити средство за комуникацију у савременом друштву. Такође, велики проценат оних који се нису сложили, био је са средњом стручном спремом.

2.5 Утицај музике на стварање судова и ставова

Последње питање требало је да испита каква су мишљења грађана о томе да ли музика данас може утицати на стварање судова и ставова. Као и на питање везано за мас-медије, био је већи проценат оних који сматрају да музика може да утиче на стварање судова и ставова. Њих 126 или 47,73% сложило се да музика данас може имати велики утицај на стварање судова и ставова. Међутим, није занемарљив број оних који се нису сложили са питањем. Чак 96 или 36,36% испитаника било је против. Није занемарљив ни проценат оних који су неодлучни по овом питању - 42 или 15,91%.

Данас, могли бисмо рећи, уметност, а музика нарочито, добијају сасвим другачији „третман“ у односу на прошла времена. Постају планетарне, универзалне. Њихова дела постају битно средство друштвеног комуницирања. У питању је нови појам дела и нове уметничке и естетске вредности, настале као последица новостворених моралних и интелектуалних вредности. Појавила се тенденција за све већом универзализацијом и међусобним поистовећењем људи. Овај процес спроводи се управо путем „уметности“ и културних процеса који имају много елемената који угрожавају човекову људскост, целовитост и активност, сводећи га на површно, пасивно биће, које не живи правим, сопственим, истинским животом, већ животом који је стандардизован, тј. одређен споља, наметнут, путем средстава јавног информисања – мас-медија.

ЗАКЉУЧАК

У савременом друштву уочљив је стални процес униформизације целокупног становништва света и њихово повезивање путем наметања истоветних моралних норми, вредности, уметничких укуса или начина понашања. Ту је и појава комерцијализације (пренатрпаности тржишта различитим производима, чије је једино мерило вредности реклама), глобализације (тзв. „смањење света“). Поступак глобализације најлакше и најбрже се спроводи путем једног производа савременог доба, мас-медија (средстава масовних комуникација). Све ове савремене појаве међутим, уместо да учине да друштво иде путем све већег просперитета и хуманизације, нажалост поспешују негативан процес – процес постварања човека, тј. поништавање свих индивидуалних, креативних и јединствених карактеристика човека и његово претварање у „ствар“ – пасивног примаоца понуђених опција, неспособног да сноси одговорност за своје поступке. Требало би још споменути и то да

и музика (кроз теме, жанрове, извођаче – „звезде“ које презентују одређен стил понашања, имица и вредности) битно утиче на постварање човека и стварање универзалног, конформистичког друштва без креативних, индивидуалних појединаца – чланова!

До потврђивања горенаведених чињеница дошли смо и путем упитника којим смо анкетирали одређени број становника Републике Србије. Наиме, највећи број испитаника сложио се да су утицаји музике и мас-медија у данашњем друштву значајни и да мењају традицијом утврђене норме, морал и вредности.

Уколико се споменути процеси и даље наставе у истом смеру, наша будућност биће веома неизвесна. Из тог разлога, морамо покушати да се на све могуће начине одупремо негативним утицајима продуката и нуспојава савременог друштва и избегнемо последице које могу бити погубне за човечанство. Један од начина јесте да се велика пажња посвети промени концепције и самог процеса наставе музике у општеобразовним школама (а нарочито у гимназијама, где ученици донекле већ имају формиран сопствени став о појединим стварима везаним за живот, морал, норме и изборе који свако бира у свом животу). Кроз добро осмишљену наставу и логично довођење у везу чињеница из света музике са чињеницама из осталих области човековог деловања и (само)испољавања, може се постићи значајан напредак у процесу хуманизације младих и стварање правих, креативних личности са својим *ја*, које ће бити основ неког будућег, надамо се – бољег света и друштва! А можда је један од начина да повратимо наше пољуљано *ја* тако што ћемо учинити да уметност (а самим тим и музика) у себи не носи никакве поруке које би подстицале деструктивност, отуђење човека и његову дехуманизацију, већ оне које ће глорификовати позитивне вредности, индивидуализам и хуманост!

Везано за музику рећи ћемо још да би требало да бирамо оне жанрове који ће одговарати нашем сензибилитету, вредностима и моралу који смо усвојили, а који ће надасве неговати наш дух и подстицати нас на креативност и испољавање сопственог, а не наметнутог („квизи“) индивидуализма. Јер само испуњене, само своје личности могу представљати темељ једног здравог и стабилног друштва.

Такође, карактеристике музике и мас-медија данас би требало да препознамо и да њих и њихов утицај усмеримо у правом смеру како бисмо наш живот створили бољим колико је могуће. Јер, цела наша будућност зависи од наших избора. Али не само будућност. У великој мери зависи и наша садашњост.

Литература

- Вуксановић, Дивна. 2002. Синопис о крају културе у: Бранислава Милијић (уред.), Естетика, уметност, морал, зборник радова, уредник, Београд: Естетичко друштво Србије, 86–89.
 Дамњановић, Милан. 1988. Естетика и стваралаштво. Сарајево: Веселин Маслеша
 Лукић, Радомир. 1974. Социологија морала. Београд: Српска академија наука и уметности

- Нешић, Владимир. 2003. Музика, човек и друштво. Социјално-психолошки приступ. Ниш: Филозофски факултет, Просвета: Студентски информативно издавачки центар
- Ранковић, Милан. 1996. Општа социологија уметности. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства
- Супичић, Иван. 1978. Естетика европске гласбе. Повијесно-тематски аспекти. Загреб: Свеучилишна наклада Либер
- Шиљаковић, Иван. 2003. Социологија. Увод у разумевање (пост)модерног друштва. Бања Лука: Економски факултет

MUSIC AND MASS-MEDIA IN SERBIA TODAY

Summary

The paper observes what kind of relation is there between music and mass-media and Serbian society today. This subject is important because mass-media are one of products of modern society and their impact on population is now even bigger. Also, music has great influence on population and can be the powerful mean in creating attitudes and views. It can also be the great communication tool. Therefore, we should define characteristics of music and mass-media and then try to set them and their impact into the right direction to make our life as good as possible, since our whole future depends on our choices. But not only the future. To a large extent, our present also depends on them.

The aim of this paper is to determinate the level of impact of mass-media and music on society. In theoretical part of the paper, the modern society is discussed and its product - mass-media. Also, there is a review on music, on its characteristics and opportunities. In the research part the results will be presented, conducted by one questionnaire which investigated the opinion of Serbian citizens about the influence of mass-media and music on society.

Preliminary results show that in Serbia there is a great impact of mass-media and music, too, on making choices. So, there is hope that we can contribute in using these possibilities of mass-media and music to direct them in the way which can be proven to be the best option for the society and also to keep having them under control.

Key words: modern society, mass-media, music, attitudes and views

LP DUO – USPEŠAN SRPSKI MUZIČKI BREND KAO OTELOTVORENJE MARKETINŠKIH ARHETIPOVA „KREATORA“ I „ISTRAŽIVAČA“¹

Ivana Medić*

Muzikološki institut

Srpska akademija nauka i umetnosti, Beograd

Sažetak

U ovom tekstu analiziram na koji način je moguće kreirati uspešan brend iz domena umetničke muzike. U središtu mog izlaganja nalazi se međunarodno priznat srpski kamerni ansambl, LP Duo, kojeg čine pijanisti Sonja Lončar i Andrija Pavlović. Moja teza jeste da su, putem svoje raznolike i neuobičajene izvođačke i stvaralačke prakse, koja obuhvata premijere novih dela, brisanje granice između muzičkih žanrova, performanse, multimedijalne projekte, komponovanje muzike za teatarske i parateatarske projekte itd, članovi LP Dua otelotvorili marketinške arhetipove „Kreatora“ i „Istraživača“ i na taj način stvorili uspešan i prepoznatljiv brend.

Ključne reči: LP Duo, Sonja Lončar, Andrija Pavlović, arhetip, Karl Gustav Jung, Džon Purkis, Dejvid Rojston-Li, kreator, istraživač, brend.

UVOD

U sve oštrijoj tržišnoj utakmici na tlu umetnosti, u kojoj je novca sve manje a takmaca sve više, muzičkim izvođačima, kako kod nas tako i u svetu, sve je teže da se izdvoje iz mase, da se nametnu i formiraju uspešan i prepoznatljiv brend. Među srpskim muzičarima, retki su oni koji poseduju bilo kakva znanja iz oblasti marketinga i brendiranja, ili, makar, svest o tome zbog čega je kreiranje personalnog brenda važno. Mnogi od njih razmišljaju: „Znam da sviram, to je dovoljno.“ Međutim, nije, i mnogi diplomirani muzičari se vrlo brzo suoče sa činjenicom da ne mogu da privuku publiku, pa vremenom sve manje nastupaju i na kraju odustaju od izvođačke karijere.

Ovim radom želim da pokažem na koji način je moguće kreirati uspešan brend iz domena umetničke muzike. U središtu mog izlaganja nalazi se međunarodno priznat srpski kamerni ansambl, **LP Duo**, kojeg čine pijanisti Sonja Lončar (rođena 1978. godine u Beogradu) i Andrija Pavlović (rođen 1980. godine u Beogradu).

* dr.ivana.medic@gmail.com

¹ U radu je predstavljen deo istraživanja na projektu *Identiteti srpske muzike od lokalnih do globalnih okvira: tradicije, promene, izazovi* (177004) koji finansira Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

Od 2004. nastupaju zajedno kao LP Duo i jedan su od naših najuspešnijih kamer-nih ansambala (svakako najuspešniji klavirski duo). Nakon završenih osnovnih i postdiplomskih studija na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, završili su master i *Konzertexamen* studije, sa najvišim ocenama, na Visokoj školi za muziku i pozorište u Roštoku. Osvojili su više od 30 nagrada na internacionalnim takmičenjima. Između ostalog, kao jedini duo sa Balkana, posle nekoliko rundi kvalifikacija, nastupili su u finalu najvećeg svetskog takmičenja u Majamiju, SAD, nakon čega su 2008. godine održali pet koncerata u dvorani Clarke Recital Hall. Nastupaju širom sveta: na primer, samo tokom novembra i decembra 2013. održali su devet koncerata – od toga, tri u Srbiji, po jedan u Danskoj i Holandiji i četiri u SAD (<http://www.lpduo.com/calendar/> [20.01.2014]). Objavili su tri kompakt diska – jedan u Hrvatskoj, sa delima Iva Josipovića, drugi u Danskoj, sa kompletnim delima za dva klavira danskog kompozitora Kima Helvega (Kim Helweg), i treći, *Belgrade New Classics*, u Srbiji. Sonja Lončar radi i kao docent za kamernu muziku na Fakultetu muzičke umetnosti u Beogradu, dok Andrija Pavlović predaje na Novoj akademiji umetnosti, a oboje su aktivni u okviru nevladine organizacije *New Art Center*.

Kroz primere iz raznolike i neuobičajene izvođačke i stvaralačke prakse LP Dua, pokazaću na koji način su Lončar i Pavlović stvorili prepoznatljiv brend i uspeali da se izdvoje iz mase pijanista koji traže svoje „mesto pod suncem“.



Slika 1. LP Duo – Sonja Lončar i Andrija Pavlović

1. ARHETIP

Reč „brend“ (*brand*) je nordijskog porekla, odakle je ušla u rečnik savremenog engleskog jezika, da bi se zatim raširila po celom svetu kao odrednica za „ime, termin, crtež, simbol ili bilo koju drugu oznaku koja identifikuje proizvod jednog proizvođača/prodavca kao različit od proizvoda drugih“ (American Marketing

Association 1995). Međutim, brend je i više od toga: on je simbol koji garantuje određeni kvalitet proizvoda ili usluga i to u dužem vremenskom periodu. Cilj brendiranja je da istakne da dati proizvod ili usluga poseduju karakteristike koje ih čine jedinstvenim i boljim od drugih. Kako je to slikovito opisao osnivač veb giganta Amazon.com, Džef Bezos (Jeff Bezos), „Brend je ono što drugi govore o vama kada izadete iz sobe“ (citirano prema Purkiss and Royston-Lee 2012: 158). Pored besprekorne reputacije, još jedan ključni činilac brenda jeste njegova vidljivost u željenoj ciljnoj grupi (Hinge 2012: 8).

U nekoliko skorašnjih i veoma inovativnih udžbenika marketinga, kao što su *Heroj i Otpadnik – stvorite izuzetan brend koristeći snagu arhetipova* (*The Hero and the Outlaw – Building Extraordinary Brands through the Power of Archetypes*) autorki Margret Mark i Karol Pirson (Margaret Mark and Carol S. Pearson 2001) i *Vaš brend (Brand You)* autora Džona Purkisa i Dejvida Rojstona-Lija (John Purkiss and David Royston-Lee 2012), ističe se da je jedan od osnovnih načina za kreiranje uspešnog brenda evociranje određenih arhetipova, koji izazivaju željene asocijacije i reakcije kod primalaca marketinške poruke, i time doprinose izgradnji identiteta određenog brenda. Reč *arhetip* je grčkog porekla i znači *prvi, prvobitan, originalno oblikovan*. Psiholog Karl Gustav Jung (Carl Gustav Jung) uveo je ovaj termin u analitičku psihologiju 1919. godine (Samuels 1986: 20); Jung je smatrao da čitava civilizacija poseduje univerzalno zajedničko nesvesno i da su arhetipovi urođene, nasleđene predispozicije (Samuels 1986: 21), odnosno slike/predstave koje svako ljudsko biće instinktivno prepoznaje i koje imaju isto značenje za ljude i narode širom sveta. Svoje učenje o arhetipovima Jung je zasnovao na idejama preuzetim od Platona, Kanta (Immanuel Kant), Šopenhauera (Arthur Schopenhauer) i drugih (Jacobi 1999: 49; Jakovljević 2007: 6-7). Jung je opisao *arhetipske događaje* (rođenje, smrt, odvajanje od roditelja, inicijaciju, brak), *arhetipske figure* (majka, devica, otac, dete, đavo, bog, mudar starac, mudra starica, prevarant, heroj, senka, životinja, mandala/krug) i *arhetipske motive* (stvaranje, apokalipsa, potop) (Jacobi 1999: 31-61, 103-117; Jakovljević 2007: 12-18; Jung 2001).

Za potrebe marketinga i personalnog brendiranja, Margret Mark i Karol Pirson su preuzele i adaptirale Jungovo učenje tako što su izdvojile dvanaest prepoznatljivih marketinških arhetipova (Mark and Pearson 2001: 49-261). Njihovim kombinovanjem i plasiranjem stvara se takozvana „jedinствена prodajna karakteristika“ (*unique selling proposition*) kao i jasan „identitet“ određenog brenda, što povećava njegovu tržišnu prepoznatljivost i probojnost (Purkiss and Royston-Lee 2012: 16). Prema ovim autorima, od profesionalaca koji imaju određeni brend ne očekuje se da se zaista „pretvore“ u određeni arhetip, već samo da ga evociraju u svom radu i profesionalnom nastupu. Naime, način na koji se ponašamo i predstavljamo prizvaće taj arhetip u svesti drugih ljudi, koji će ga prepoznati, dekodirati i primiti jasnu poruku u vezi sa vrednostima koje određeni brend zastupa (Purkiss and Royston-Lee 2012: 71).

Da bih pokazala na koji način se evociranjem određenih arhetipova može doprineti kreiranju ličnog ili grupnog brenda na području klasične/umetničke muzike, navešću

najpre osnovne osobine dvanaest marketinških arhetipova koje su definisale Mark i Pirson. Kratke opise dopunila sam navođenjem po nekoliko domaćih ili inostranih muzičara koji, po mom mišljenju, evociraju ove arhetipove. Pošto se nazivi, koje su ove autorke dodelile pojedinim arhetipovima, donekle razlikuju od Jungovih, u pregledu koji sledi prvi naziv predstavlja doslovan prevod sa engleskog jezika termina koje koriste Mark i Pirson (a koje su od njih preuzeli Purkis i Rojston-Li), dok su u zagradama dati srodni termini koji se sreću u napisima Junga i drugih autora.

Negovatelj/ica (*Otac, Majka, Roditeljska figura, Zaštitnik*)

Arhetip Negovatelja je altruističan – motivisan željom da pomaže drugima i da ih zaštiti. U domenu muzike, ovaj arhetip otelovljuju muzičari koji se bave očuvanjem i zaštitom tradicije, narodne ili duhovne baštine, transkribovanjem starih rukopisa i sl, na primer braća Teofilović, Slobodan Trkulja, Svetlana Stević, ansambl Renesans i drugi.

Nevinašce (*Čista duša, Dete, Devica*)

Arhetip Nevinašceta promoviše dobrotu i čistotu tela i duha. Ovaj arhetip mogu evocirati folklorne grupe koje se bave izvođenjem narodne muzike u izvornom vidu (npr. ansambl Moba), izvođači duhovne muzike (Divna Ljubojević, Pavle Aksentijević), deca–muzičari (hor Kolibri) i sl.

Heroj/Heroina

Ovaj arhetip evocira neko za koga se veruje da je u stanju da spasi druge iz bezizlazne situacije, te da se suoči sa izazovima koje niko drugi ne može da savlada. Heroji se bore za ono u šta veruju i uživaju u uzbuđljivim i izazovnim situacijama. U domenu klasičnog izvođaštva arhetip Heroja mogu evocirati muzičari koji, u znoju lica svog, izvode najteža dela muzičke literature, na primer ruski virtuoz Jevgenij Kisin; zatim, dirigenti koji izvode Vagnerove muzičke drame napamet i sl.

Šaljivdžija (*Dvorska luda, Trikster*)

Arhetip Šaljivdžije otelotvoruju umetnici koji su, naizgled, neozbiljni i željni dobre zabave. Međutim, oni često, na svoj šaljiv način, saopštavaju neprijatne istine koje drugi ne smeju da kažu. Oni neumorno provociraju i raskrinkavaju duboko ukorenjene predrasude. Na svetskoj muzičkoj sceni ovaj arhetip evociraju muzičari poput „klovnova“, dua Igudesman i Džu (Igudesman and Joo). Srpska popularna muzika iznedrila je upečatljiv primer Rokera s Moravu, koji su, putem svojih šaljivih tekstova, često davali lucidnu socijalnu kritiku. Na sličan način možemo sagledati i delatnost crnogorskog muzičara Antonija Pušića, poznatijeg kao Rambo Amadeus.

Buntovnik/ca (*Otpadnik/ca*)

Ovaj arhetip evocira neko ko ustaje protiv okoštalih konvencija i krši pravila. Buntovnik narušava *status quo* i ne pristaje na kompromise; želi da bude

drugačiji i originalan. Dobar primer predstavlja britanski violinista Najdžel Kenedi (Nigel Kennedy), koji je svojevremeno šokirao klasične puritance svojom pank frizurou. Ivan Tasovac, dugogodišnji direktor Beogradske filharmonije, svojim izgledom i ponašanjem dugo je evocirao Buntovnika.

Ljubavnik/ca (Zavodnik/ca)

Ovaj arhetip je veoma čest u svim izvođačkim umetnostima i podrazumeva da izvođač poseduje kvalitete poput lepote, zavodljivosti, šarma. Arhetip Ljubavnika evocira neko ko želi da primi i pruži ljubav, da stvori i iskusi čulno uživanje. Veliki broj operskih „diva“ otelotvoruje ovaj arhetip, na primer Jadranka Jovanović.

Običan momak/Devojka iz komšiluka

Obični momci i devojke žele da se ukllope u društvo i da lako komuniciraju sa masama. Oni se šale na svoj račun i ne shvataju sebe suviše ozbiljno. Primer bi mogao biti violinista Stefan Milenković, nekadašnje čudo od deteta, koji se danas često fotografiše kako vozi skejtbord, ili skače padobranom, a u svom nastupu je nepretenciozan i pristupačan.

Mag (Čarobnjak, Veštica, Čudotvorac)

Arhetip Maga se ne sreće često u izvođačkim umetnostima, jer je njegova uloga da, naizgled volšebno, transformiše stvari. Američki pop superstar Majkl Džekson (Michael Jackson) evocirao je arhetip Maga time što je promenio boju kože (čime je prikrrio činjenicu da je bolovao od vitiliga i lupusa). U prošlosti, Nikolo Paganini (Nicolo Paganini) i Franc List (Franz Liszt) su nazivani „veščima“ zbog svog, za to vreme, čudesnog virtuoziteta i ličnog magnetizma. Danas ovaj arhetip evocira violinista Nemanja Radulović.

Vladar/ka

Arhetip Vladara evocira neko ko drži stvari pod kontrolom i zavodi red. Vladari organizuju stvari i ljude i, kao što im ime kaže, vladaju. Obično nose poslovna odela. Ovaj arhetip se najčešće vezuje za direktore velikih korporacija, političare, bankare. Među muzičarima, očigledni Vladari su dirigenti, koji komanduju čitavim orkestrom – npr. Herbert fon Karajan (Herbert von Karajan) i mnogi drugi „diktatori“.

Mudrac (Starac/Starica, Mudra seda glava)

Arhetip Mudraca predstavljaju stariji muškarac ili žena koji poseduju izuzetno znanje i bogato životno iskustvo, što im daje autoritet. Ovaj arhetip se češće vezuje za naučnike, pisce, filozofe, ali mogu ga evocirati i izvođači kada zađu u poznije godine i, umesto demonstriranja blještećeg virtuoziteta, sviraju npr. Baha (J. S. Bach), na produhovljen i studiozan način. Franc List je započeo karijeru evocirajući arhetipove Ljubavnika i Maga, a završio kao Mudrac.

Kreator/ka (Genije)

Arhetip Kreatora je obično vezan za razne kreativne stvaraoce – slikare, kompozitore, reditelje, pronalazače. To su oni ekscentrici koji izgledaju pomalo „otkačeno“, ali imaju čudesne nalete inspiracije, koje pretvaraju u nova otkrića ili originalna umetnička dela. Danas se retko sreću izvođači iz domena klasične muzike koji otelotvoruju ovaj arhetip, jer on podrazumeva kreativan pristup izvođenju, improvizaciju, originalno stvaralaštvo i sl, te je mnogo zastupljeniji u rok i džez muzici. U prošlosti, Mocart (W. A. Mozart) je u podjednako meri oličavao arhetipove Kreatora i Nevinašceta.

Istraživač/ica (Avanturista)

Istraživač, kao što mu ime kazuje, želi da istražuje, da bude nezavisan i radoznao. Ovaj arhetip se najčešće vezuje za naučnike, arheologe, speleologe, istraživače dalekih i nedostupnih predela. Među izvođačima iz domena umetničke muzike, arhetip Istraživača evociraju muzičari koji povezuju udaljene tradicije i otkrivaju nepoznate muzičke svetove, npr. violončelista Jo-Jo Ma (Yo-Yo Ma) sa svojim projektom *Put svile (Silk Road)*.

2. LP DUO

Razmotrimo sada kako su Sonja Lončar i Andrija Pavlović, odnosno LP Duo, kreirali svoj brend. Na osnovu ranije navedenih definicija može se zaključiti da srž uspešnog brenda predstavlja kombinacija kvaliteta na osnovu kojeg se stiče i neguje odlična reputacija („održano obećanje“) i dobre vidljivosti u ciljnoj potrošačkoj grupi. U slučaju klavirskog dua, kao kriterijumi za procenu kvaliteta merodavni su: odziv publike, ocene kritičara, nagrade i priznanja, pozivi za gostovanja i sl. U svim ovim segmentima LP Duo se visoko kotira. Njihovu reputaciju virtuoza učvršćuju snimci postavljeni na kanal Youtube (<http://www.youtube.com/user/pianoduolp/videos> [20.01.2014]) na kojima se vidi i čuje da oni veliki deo svog repertoara izvode napamet (što je neuobičajeno za bilo koji kamerni sastav); zatim, napisi kritičara, komentari slušalaca i, najзад, preporuke njihovih „klijenata“, odnosno kompozitora čija su dela izvodili, reditelja i koreografa sa kojima su saradivali i sl. Navedimo samo dva odlomka iz kritika:

Na svom drugom nastupu, 8. aprila, beogradski pijanisti LP Duo ponovo su zapalili publiku, ali ovog puta „klasičnijim“ programom sastavljenim od novijih kompozicija za dva klavira... Sonja Lončar i Andrija Pavlović ponovo su demonstrirali svoju kreativnost i tehničku pripremljenost, ali i širok dijapazon umjetničkih interesovanja, smisao za humor, posvećenost i radost zajedničkog muziciranja (MBZ.hr 2013).

Neverovatno je da ovaj duo sva teška i zahtevna dela sa programa izvodi napamet. To predstavlja jednu od specijalnosti ansambla, kao što su i međusobna uigranost dva klavira... Veoma tehnički uspešno, sigurno, efektno i moćno zvučala je muzika *Petruške* Stravinskog (Radović 2012).

Naravno, dobra reputacija se ne stiče preko noći, niti se lako održava. Prema sopstvenom priznanju, Lončar i Pavlović vežbaju klavir i do osam sati dnevno; pored toga, još nekoliko sati dnevno provode na internetu, ugovarajući koncerte, konkurišući za projekte, odgovarajući na elektronsku poštu i sl. (Medić 2013). U uslovima života i rada u Srbiji, u kojoj ne postoje agencije i menadžeri specijalizovani za promociju i plasman umetničke muzike, članovi LP Dua bili su prinuđeni da sâmi preuzmu odgovornost za svoju karijeru. Kako ističu, bilo im je potrebno pet godina intenzivnog rada na oba fronta – izvođačkom i menadžerskom – da bi „razvili posao“ (Medić 2013), te da bi, prema tipologiji razvoja preduzetništva koju je razradio Isak Adižes (Ichak Kalderon Adizes), stigli do *top forme*, odnosno faze u kojoj su „spremni, voljni i sposobni za nizanje uspeha za uspehom“ (Adižes 2007: 109).

Da bi brend bio uspešan, potrebno je da ima definisanu ciljnu grupu i da u toj grupi bude dobro vidljiv. LP Duo uglavnom prati i podržava mlađa urbana publika, zainteresovana za savremenu umetnost, eklektičnog muzičkog ukusa. Pošto su Lončar i Pavlović već petnaestak godina aktivni protagonisti beogradske alternativne umetničke scene, oni poseduju značajan *street cred*, a dobar deo njihove publike čine ljudi iz sveta pozorišta, baleta, performansa i elektronskih medija. Da bi povećali vidljivost u svojoj ciljnoj grupi, LP Duo koriste svoj vebsajt i društvene mreže – pored već spomenutog Youtube kanala, oni koriste i Facebook, Twitter, LinkedIn, kao i Instagram, gde postavljaju slike sa svojih brojnih putovanja.

Svaki snažan brend mora da ima i zvučno i prepoznatljivo ime. Sa marketinškog stanovišta, LP Duo je odlično ime, jer je jednostavno i lako pamtljivo. Pored toga što predstavlja akronim njihovih prezimena (Lončar–Pavlović), ono sadrži i asocijaciju na vinilnu Long Play ploču – dakle, na staru dobru vrednost, koja danas ima kulturni i „hipsterski“ status među njihovom ciljnom slušalačkom grupom.

Moja sledeća teza jeste da LP Duo svojom delatnošću uspešno kombinuje i otelotvoruje dva, za oblast klasičnog izvođaštva neuobičajena, marketinška arhetipa – Kreatora i Istraživača. Najpre, Sonja Lončar i Andrija Pavlović su veoma radoznali, spremni da „kopaju“ po muzičkim arhivima i izvode manje poznata dela, koja mnogi profesionalni muzičari smatraju nezahvalnim i „nesvirljivim“, i koja zahtevaju podjednako radoznalog i kreativnog slušaoca. Oni rado izvode ostvarenja Džona Kejdža (John Cage), Karlhajнца Štokhauzena (Karlheinz Stockhausen), Olivijea Mesijana (Olivier Messiaen), Džona Adamsa (John Adams), kao i dela iz najnovije svetske produkcije (videti <http://www.lpduo.com/repertoire/> [20.01.2014]). Njihov istraživački duh i želja da stalno sviraju nova dela podstiče kompozitore da pišu za njih, tako da saradnja teče u oba smera. Na njihovom poslednjem kompaktnom disku *Belgrade New Classics* nalaze se stilski i žanrovski raznovrsne kompozicije pisane za LP Duo od 2000. do danas, tematski objedinjene time što su svi zastupljeni kompozitori (Miloš Raičković, Ivan Božičević, Vladimir Pejković, Božidar Obradinović, Milimir Drašković, Miroslav Miša Savić i Rambo Amadeus) u nekom periodu svog života delovali, ili i dalje deluju, u Beogradu. Ovakvim nestandardnim izborom repertoara članovi LP Dua u punoj meri otelotvoruju arhetip Istraživača.

Veoma važan element njihovog brenda jeste timski rad. Lončar i Pavlović su udružili snage, nisu posvećeni solističkim karijerama, već su fokusirani na duo. Saradnju su započeli spontano, jer su se prepoznali kao umetnici sličnih interesovanja. Naime, Pavlović je tražio nekog s kim bi mogao da izvede antologijsko delo *Visions d'amen* Olivjea Mesijana i, posle duže potrage, naišao na Sonju Lončar koja je, kao i on, bila ljubiteljka savremene muzike i kolekcionarka starih analognih sintisajzera (Medić 2013). Ovde stupa na snagu fenomen poznat iz psihologije marketinga, koji se uobičajeno označava terminom Edvarda Tordajka (Edward Thorndike) *halo efekat* (Hinge 2012: 15–16). Radi se o tome da potrošači imaju svest o određenom brendu kao samo „dobrom“ ili samo „lošem“; sredina ne postoji. Kada je reč o brendu određene firme, ili udruženja, ili bilo koje organizacije koja ima više od jednog člana, na osnovu interakcije samo sa jednim njenim članom, mi stičemo utisak o čitavoj organizaciji, i taj utisak je ili dobar ili loš. Ako nas je, na primer, službenik u nekoj banci iznervirao, mi ćemo čitavu tu banku percipirati kao lošu, na osnovu interakcije samo sa tom jednom osobom. Međutim, *halo efekat* funkcioniše i u obrnutom smeru, te jedan dobar stručnjak, ili dobar službenik iz neke organizacije, može u nama da stvori svest o čitavoj toj kompaniji kao dobroj (Hinge 2012: 15). Poznato je, na primer, da se veliki svetski univerziteti utrkuju da zaposle dobitnike Nobelove nagrade, jer njihov individualni prestiž doprinosi poboljšanju reputacije čitavog univerziteta – čak i kada dotični Nobelovac nije direktno uključen u nastavni proces.

U slučaju ansambla kao što je LP Duo, ono što Sonja Lončar i Andrija Pavlović pojedinačno rade, nezavisno jedno od drugog, utiče na način na koji publika percipira njihov zajednički brend. Međutim, da bi LP Duo ostao prepoznatljiv, zasebne projekte treba tako organizovati da ojačavaju zajednički brend. Na primer, Sonja Lončar već desetak godina svira klavijature u beogradskom alternativnom rok bendu *Jarboli*; pre toga je bila članica benda *E-Play*, a dugo se bavi i komponovanjem pozorišne muzike. Duskora je ova njena delatnost bila odvojena od delatnosti LP Dua. S druge strane, Andrija Pavlović je (pod pseudonimom Andy Pavlov) osmislio svoj autorski projekat iz domena alternativne i elektronske muzike, pod nazivom *Ola Horhe!*, u kojem je nastupao sa različitim saradnicima. Poslednjih godina njegov saradnik je bubnjar Nemanja Aćimović, koji je prethodno svirao sa Sonjom u bendu *E-Play*, a ujedno je i član *Jarbola* od osnivanja. Stvaralaštvo benda *Ola Horhe!* okarakterisano je kao „izuzetno inteligentno i talentovano osmišljena muzika... alternativna (ma šta to danas značilo)... prijatna i tinejdžerima i onima odraslim uz pank, ali i generacijama Long Play-a“ (Đuričić 2010). Sonja Lončar je u početku gostovala na studijskim snimcima i živim nastupima benda *Ola Horhe!*, da bi vremenom postala punopravni član benda. Po sopstvenom priznanju, Andrija Pavlović planira da u budućnosti odustane od paralelnog promovisanja benda/brenda *Ola Horhe!*, te da ono što su ranije radili pod tim nazivom bude objedinjeno pod okriljem b(r)enda LP Duo, koji bi time postao i alternativni bend i kamerni ansambl u klasičnom smislu (Medić 2013). U skladu sa tim, marta 2014. godine Lončar i Pavlović su objavili singl *Potvrda* potpisani kao LP Elektro. Ovo je sa marketinške

tačke gledišta ispravno, jer postojanje dva nezavisna brenda, u kojima su zapravo zastupljeni isti ljudi, može da stvori konfuziju kod publike.

S druge strane, dok se u razdoblju od desetak godina Sonja Lončar samostalno bavila komponovanjem muzike za predstave u režiji Nikole Zavišića, od 2011. godine je Andrija Pavlović njen saradnik i u ovom segmentu kreativnog delovanja. Pored toga, kao LP Duo nedavno su komponovali muziku za performans baletana Miloša Sofrenovića *Yukio Mishima – Iščezli*. Svojim pojedinačnim i zajedničkim autorskim radovima, iskorakom iz „ozbiljne“ muzike u alternativni rok, elektroniku i primenjenu muziku, članovi LP Dua evociraju arhetip Kreatora.

Kao pravi Kreatori, oni su i vizuelno prepoznatljivi, jer svojim izgledom oduvdaraju od većine izvođača klasične muzike. Sonja Lončar ne nosi duge svečane haljine, već neguje zanimljiv, alternativan stil. Andrija Pavlović ne nosi frak niti svečano odelo, već nastupa u svakodnevnoj odeći, ili neguje imidž inspirisan pank bendovima poput *The Clash*, *Mano Negra* i sl. Povremeno oblače teatralne kostime, inspirisane prošlim vremenima.

Zahvaljujući iskustvu stečenom u domenu teatra i parateatra, LP Duo i na svojim koncertima puno pažnje posvećuju vizuelnom aspektu izvođenja. Često njihove nastupe prate upečatljivi video radovi, svetlosne instalacije i sl.



Slika 2. Koncert LP Dua

² Navedimo spisak pozorišnih predstava za koje su pisali muziku. Sonja Lončar: *Big Mazzy*, 1999; *One*, 2001; *Kiki i Bozo*, 2004; *Plastelin*, 2007; *Lucprda i velika krađa potoka*, 2008; *Zamak*, 2008; *Bastijen i Bastijena*, 2008; *Bli*, 2009; *Dečaci Pavlove ulice*, 2009; *Igrajući žrtvu*, 2009; *Poslednji čovek na zemlji*, 2010; *Jaz vas ljubim*, 2011. Lončar i Pavlović: *Situacije ili gresi mlade Ikonije*, 2011; *Važno je zvati se Ernest*, 2012; *Sava Savanović – vampirska simfonija*, 2012; *Izbiračica*, 2013.

Usled toga što puno putuju i nastupaju u zemlji i inostranstvu, kako u standardnim tako i u nestandardnim koncertnim prostorima, članovi LP Duo otelovljuju arhetip Istraživača, neumornih putnika, nemirnog duha. Juna 2013. godine održali su koncert na otvorenom, u Gospodar Jevremovoj ulici na Dorćolu, gde su izveli jedno od najznačajnijih avangardnih ostvarenja 20. veka, *Canto Ostinato* holanskog kompozitora Simeona ten Holta. Počeli su da sviraju u sumrak i završili kad je već pala noć, priredivši pravi muzički hepening u živopisnoj dorćolskoj scenografiji. Nedavno su započeli projekat *Kvantna muzika* u saradnji sa fizičarem Vlatkom Vedralom, Katedrom za kvantnu fiziku Univerziteta u Oksfordu i saradnicima smera za Audio i video tehnologije Visoke škole elektrotehnike i računarstva iz Beograda. Cilj projekta jeste povezivanje naizgled nespojivih svetova kvantne fizike i muzike, kroz raznovrsne tehnološko-zvukovne eksperimente (Kovačev 2014).



Slika 3. LP Duo – „Istraživači“

* * * * *

Na osnovu svoje svestrane i nestandardne umetničke delatnosti, koja obuhvata izvođenje „nesvirljivih“ kompozicija iz 20. i 21. veka, premijere novih dela, brisanje granice između klasičnog kamernog ansambla i rok benda, zatim, saradnju sa drugim muzičarima i bendovima, performanse, multimedijalne projekte, *kvantnu muziku*, komponovanje primenjene muzike za teatarske i parateatarske projekte, te neobičan vizuelni stil, uz neprestana putovanja i samostalno rukovođenje svim „vanmuzičkim“ aspektima svoje karijere, Sonja Lončar i Andrija Pavlović su proželi arhetipove Kreatora i Istraživača i time stvorili svoju *jedinstvenu prodajnu karakteristiku*. Zahvaljujući *halo efektu*, projekti koje su realizovali nezavisno jedno od drugog takođe su doprineli pojačanju dejstva njihovog zajedničkog brenda. Mada je marketinška delatnost LP Dua u početku bila više intuitivna nego osmišljena, jer ni Lončar ni Pavlović nisu imali nikakva predznanja iz oblasti marketinga, sada su već svesni onoga što ih čini jedinstvenim na umetničkom tržištu (Medić 2013). Dobre kritike i frenetičan odziv mlade, alternativne publike, koja prevashodno i čini njihovu ciljnu slušalačku grupu, ojačali su njihovu reputaciju i učvrstili njihov prepoznatljiv i autentičan brend.

Literatura

- Adižes, Isak. 2007. *Težnja ka top formi*. Novi Sad: Adižes (Asee Books).
- American Marketing Association (Various authors). 1995. *Dictionary*. Dostupno na: <https://www.ama.org/resources/Pages/Dictionary.aspx?dLetter=B&dLetter=B> [20.01.2014].
- Đuričić, Tijana. 2010. Na novom talasu: *Wave Magazine* (46). Beograd. Dostupno na: http://www.wavemagazine.net/0_srb/arhiva/46/kultura/ola-horhe-belef.htm [20.01.2014].
- Hinge. 2012. *Brand Building Guide for Professional Services Firms*. Reston (VA): Hinge Research Institute.
- Jacobi, Jolande. 1999. *Complex/Archetype/Symbol in the Psychology of C. G. Jung*. Abingdon: Routledge.
- Jakovljević, Rastko. 2007. *Elektrofolklor: Arhetipsko muzičko mišljenje u tehnomuzici*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jung, Karl Gustav. 2001. *Arhetipovi i kolektivno nesvesno*. Prev. Bosiljka Milakara i Dušica Lečić Toševski. Beograd: Atos.
- Kovačev, Sonja. 2014. LP Duo – *Sviraćemo atomima*. *City Magazine*, 21.04.2014. <http://citymagazine.rs/clanak/lp-duo-sviracemo-atomima/> [22.04.2014].
- Mark, Margaret and Carol S. Pearson. 2001. *The Hero and the Outlaw – Building Extraordinary Brands through the Power of Archetypes*. New York: McGraw-Hill Professional.
- Medić, Ivana. 2013. *Razgovor sa Sonjom Lončar i Andrijom Pavlovićem, vođen u prostorijama Muzikološkog instituta SANU* [05.07.2013].
- MBZ.hr. 2013. *The LP Duo Mesmerizing Again: 27. Muzički Biennale Zagreb*. Dostupno na <http://www.mbz.hr/eng/vijesti/1b6b27b47b044dfdac8e609aaf466f72> [20.01.2014].
- Purkiss, John and David Royston-Lee. 2012. *Brand You: Turn Your Unique Talents Into a Winning Formula*. Harlow: Pearson Education Ltd.
- Radović, Branka. 2012. *Spoj različitosti: Politika* [18.10.2012]. Dostupno na <http://www.politika.rs/rubrike/Kritika/muzicka-kritika/Spoj-razlicitosti.lt.html> [20.01.2014].
- Samuels, Andrew. 1985. *Jung and the Post-Jungians*. London and New York: Routledge.

LP DUO – A SUCCESSFUL SERBIAN MUSICAL BRAND AS AN EMBODIMENT OF MARKETING ARCHETYPES OF THE CREATOR AND THE EXPLORER

Summary

This paper was inspired by one of the newest and the most innovative textbooks on marketing and personal branding, *Brand You* by John Purkiss and David Royston-Lee (Harlow: Pearson 2012). Building on C. G. Jung and other authors who have studied collective unconscious, and further developing the ideas presented in the book *The Hero and the Outlaw – Building Extraordinary Brands through the Power of Archetypes* by Margaret Mark and Carol S. Pearson (New York: McGraw-Hill Professional, 2001), Purkiss and Royston-Lee analyse what it takes to build a successful brand and argue that an individual or a company should aim to establish its brand identity and communicate its purpose by evoking one or more of Jungian *archetypes*. Mark and Pearson have defined twelve basic marketing archetypes: the Caregiver, the Creator, the Explorer, the Hero, the Innocent, the Jester, the Lover, the Magician, the Ordinary Guy/Girl, the Outlaw, the Ruler and the Sage. Purkis and Royston-Lee have further developed their descriptions of these archetypes. These authors assert that they do not expect their clients to literally turn into any of these archetypes, but simply to evoke them in their work.

Although Purkiss and Royston-Lee cite a wide range of examples from all walks of life, I focus exclusively on musicians and demonstrate how these marketing archetypes can be used for promoting performers from the domains of classical and contemporary music. Moreover, I choose a successful Serbian chamber ensemble, the LP Duo, consisting of pianists Sonja Lončar (b. 1978, Belgrade) and Andrija Pavlović (b. 1980, Belgrade) as my case study. I argue that the LP Duo calls forth the two archetypes that are quite uncommon in the domain of classical music performance, namely the Creator and the Explorer. This is due to the fact that their diverse and maverick activities encompass, among other things, the performances of difficult, “unplayable” avant-garde works from the twentieth and the twenty-first centuries; premieres of new works; crossover projects erasing the boundaries between a classical music ensemble and a pop/rock band; collaborations with contemporary pop, rock, techno, electronica and jazz musicians; multimedia projects; writing music for various theatrical and para-theatrical productions; frequent touring and performing in various standard and non-standard venues and even in the streets; and the “do-it-yourself” approach when it comes to booking gigs, marketing and self-promotion. By analysing their various activities I demonstrate how Lončar and Pavlović have combined the archetypes of the Creator and the Explorer and created their *unique selling proposition* (USP).

Key words: LP Duo, Sonja Lončar, Andrija Pavlović, archetype, Carl Gustav Jung, John Purkiss, David Royston-Lee, the Creator, the Explorer, brand.

POVEZIVANJE TRADICIJE I EKSPERIMENTA – ELEKTRONSKA I KOMPJUTERSKA MUZIČKA DELA DIMITRIJA BUŽAROVSKOG

Trena Jordanoska*

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“ u Skoplju
Fakultet muzičke umetnosti

Sažetak

Dimitrije Bužarovski jedan je od pionira u korišćenju elektronskih i kompjuterskih tehnologija u savremenoj muzici Balkana. Ovaj rad istražuje različite faze u korišćenju elektronike i kompjutera, koje paralelno sa ostalim svetskim centrima, uvodi u makedonsku muzičku kulturu – od višekanalnih snimanja i koncertnih nastupa sa sintisajzerima (1984), preko MIDI sekvenciranja (1985), prvog softvera muzičke notacije (Professional Composer, 1987 i Mosaic, 1993), snimanje na hard disku (Pro Tools, SampleCell, 1992), do eksperimenta sa Capybara/Kyma konfiguracijom (2001). Elektronika i kompjuteri imaju veoma značajnu ulogu u opusu Bužarovskog, a primena novih tehnologija je evidentna i u njegovim obrazovnim i naučnim aktivnostima.

Ključne reči: Dimitrije Bužarovski, elektronska muzika, kompjuterska muzika.

Dimitrije Bužarovski (1952) jedan je od pionira upotrebe elektronske i kompjuterske tehnologije u savremenoj muzici na balkanskim prostorima. On koristi novu tehnologiju u kompozicijama velikih oblika pisanih u tradicionalnom zapadnom maniru za velike instrumentalne i vokalno-instrumentalne sastave, ali i manja eksperimentalna dela za sintisajzere i kompjuter. Tokom osamdesetih i devedesetih, Bužarovski preuzima vodeću ulogu u uvođenju digitalne tehnologije na Balkanu: MIDI sekvenciranje, prvi notni procesori, snimanje na hard disk – naročito za primenjenu muziku, odnosno muziku za pozorište, TV emisije, filmove i špice. Početkom dvadesetog veka Bužarovski eksperimentiše sa Capybara hardverom i Kyma softverom. Njegova avangardna uloga u uvođenju nove tehnologije je evidentna i u njegovim obrazovnim i naučnim aktivnostima. Kao što ističe muzički pisac i kritičar Veselinka Babamova:

... (o)no što za nas u ovom trenutku predstavlja posebni interes je kompozitor Bužarovski, čija stvaralačka imaginacija doseže do nepredviljivog i neočekivanog, koja sa naglašenom radoznalošću potencira njegov istraživački duh, nudeći širok spektar inovacijski bogatih sadržaja. Prvi između makedonskih muzičkih stvaralaca, pre desetak godina, i sa velikim entuzijazmom Bužarovski započinje istraživanje i potragu za novim i kompleksnijim zvučnim rešenjima i

* trenajordanoska@t-home.mk

specifičnim tonskim bojama, koje često zamenjuju voluminoznost sintisajzera, otvarajući nove, imaginarne svetove u sferi muzičkog izraza.

Sa temperamentom i dinamikom koju diktira naše vreme, sa stabilnom i solidnom teorijskom i kompozicijsko-tehničkom pripremom, sa impulsivnošću i smislom za humor, on se upušta hrabro u realizaciju ideje, a ponekad i u avanturu eksperimenta...

Interesantno je da eksperiment ne dovodi do ekstrema, izuzetak čini nekoliko incidentnih, više znatiželjnih pokušaja, posebno kada svoj stvaralački angažman usmerava prema pisanju namenske muzike (pozorišne predstave, televizijske serije i dr)(;) nego, on je više usmeren prema nalaženju puteva i veza sa prošlošću, sintezi tradicije i savremenosti (Бадамова, [април 1992] 1998: 45, 46).

ПОЋЕЦИ

Njegovo interesovanje za tehnologiju snimanja datira još od rane mladosti kada je kao dečak učestvovao u dečjoj radio-drami, a njegov otac 1962. donosi kući magnetofon koji je kupio na prvoj prodaji za privatna lica u Skoplju. Prvi veći projekat radi 1978, u studijima Makedonskog radija, gde je ostvario višekanalno snimanje svoje opere *Šećerna priča* op. 7. *Šećernu priču* je Bužarovski napisao u periodu 1976–77, prema tekstu istoimenog dela pisca Slavka Janevskog. Godine 1978, od Olivera Nikolove, glavnog urednika dečjeg programa Radio Skoplja, dobija ponudu da delo snimi kao radijski projekat. Snimanje je obavljeno u Studiju 6 u privremenom objektu MRT (Nerezi), gde su Radio Skoplje i njegova muzička produkcija bili premešteni nakon zemljotresa 1963. godine. Bužarovski je dirigovao orkestrom koji je za tu namenu sastavio od muzičara Makedonske opere, a režiser je bio Kole Angelovski.¹ Zbog složene višeslojne strukture dela, Bužarovski koristi četverokanalni magnetofon i dodatne magnetofone kako bi dobio konačni rezultat koji se sastojao od različitih komponenti: orkestar, pevači (solisti i hor) i glumački tekst. Takođe su bili korišćeni i dostupni efekti i procesori za to vreme (filteri i reverb). Tehnički nivo snimka doprinosi nagradi koju je Jugoslovenska radio-televizija, na takmičenju ton-majstora u Ohridu 1979. dodelila Jordanu Canevskom.

PRVI KONCERT SA SINTISAJZEROM ROLAND JUPITER 6

U januaru 1984. Bužarovski nabavlja Roland Jupiter 6 u legendarnoj prodavnici Tome Radulovića u Londonu, koja je snabdevala instrumentima i ozvučenjem gotovo sve rok grupe sa prostora bivše Jugoslavije. Eksperimenti sa analognim sintisajzerom Roland Jupiter 6, analogne i digitalne obrade zvuka i višekanalnog

¹ Ostali učesnici su bili glumci Lenče Delova, Violeta Šapkovska, Slađana Glišić, Elena Angelovska, Stevo Spasovski, Dimče Meškovski, Mite Grozdanov, Vladimir Angelovski, Marin Babić, Vančo Petruševski i Goce Vlahov, vokalni solisti Branka Todevska, Milan Firfov, Dragan Mitrovski, Vukašin Savić, Branimir Stevanović i Vesna Dimčevska i kamerni hor *Atanas Badev* Muzičke omladine koji je pripremio Milan Firfov.

snimanja u 1984. označavaju novu fazu u opusu Bužarovskog. Na početku je eksperimentisao sa kompozicijama manjeg formata, koje je izveo uživo na autorskom koncertu u okviru festivala Skopsko leto, 25. juna. Repertoar je bio vrlo raznolik:

- od kompozicije *Experiment I* op. 18, koja je sastavljena od kolažnih fragmenata, za to vreme potpuno novog zvuka, iz bogate biblioteke fabričkih instrumenata Jupitera 6 (posebno su karakteristični dugi alikvotni nizovi koji prelaze iz, za nas nečujnog, u čujni zvučni raspon i opet se vraćaju u prostor iznad 20 kHz);
- *Tema con ripetizioni* op. 19, gde Bužarovski gradi oblik ponavljanjem identičnog MIDI signala (teme) koji se varira korišćenjem različitih boja, odnosno efekata Jupiterovih instrumenata (princip *Bolera*), čime se dobija veoma raznolik i neočekivan rezultat, odnosno često neprepoznatljiv (tematski) materijal;
- *Pop svita* op. 20 koja je prvo delo Bužarovskog, gde se uvodi princip koji će Bužarovski obilato koristiti u daljem stvaralaštvu – korišćenje melodijskih i harmonskih obrazaca iz područja popularnih žanrova i džeza; koji su tonalni, sa jasnim rečeničnim strukturama; centralni stav svite ima strukturu polifonih varijacija, odnosno pasakalje sa *cantus firmus*-om sa karakterističnim džezerskim alteracijama posebno umanjene kvinte i prekomerne kvarte, i biće kasnije iskorišćen kao stav u sviti za balet *Vozovi*;
- i veoma tradicionalni tonalni aranžman *Pesama o Gocetu* op. 40b, u čije izvođenje se uključio njegov dugogodišnji saradnik, bariton Milan Firfov (1943–2012). U ovom vokalnom ciklusu aranžman sadrži Jupiterove instrumente koji su bliži akustičnim instrumentima.

Koncert je izazvao veliko interesovanje publike, ali i kritike:

Na kraju dužni smo da konstatiramo da ovaj pokušaj dr-a Bužarovskog, ne sme da se shvati kao ekstravangacija i koketerija mladog kompozitora, nego kao kompleksna realizacija odgovarajuće muzičke materije za jedan instrument – aparat, koji može da nađe veoma široku, ne samo praktičnu primenu (jeftinu i efektnu muzičku ilustraciju za drame, filmove, poezije itd.), nego omogućuje i bezbrojne kombinacije postavljene u službu prave muzičke umetnosti (Чучков, 1984: 9).

Dimitrije Bužarovski je pokazao izvanrednu veštinu, memoriju kao i improvizatorski dar u izvođenju na ovom složenom i za njega novom instrumentu, što je retki kvalitet našeg vremena kada super specijalizacija interpretacijskog umeća, kod više izvođača radost muziciranja pretvara u njenu suprotnost (Димитрова, 1984: 7).

PRVI BALET

Svita *Vozovi* je rađena kao omaž velikanu Johanu Sebastijanu Bahu imajući u vidu 300. godišnjicu njegovog rođenja koja se slavila u sledećoj, 1985. godini. Bah i barokne svite su bili podstrek i inspiracija za kreativni proces. I pored postojanja partiture, ona je kompletno koncipirana kao projekat za tonski studio i snimljena

je 1984. sa Jupiterom 6 i 24-kanalnom tehnikom Studija 2 Makedonskog radija. Kako bi delu omogućio više izvođenja, kasnije Bužarovski sastavlja libreto za balet koji je nazvao *Vozovi* op. 21. Kao što piše i sam kompozitor:

I pored toga što su mi sintisajzer i 24-kanalna tehnika snimanja omogućila prodor u neke nove i nepredvidljive prostore, postavljalo se pitanje žive izvedbe. Neostvarljivost je dovela do jednog drugog kvaliteta – vizuelizacija gotove muzike (preuzeto iz programske knjižice, Бужаровски, 1985).

Bužarovski objašnjava izbor naslova i vizuelizaciju muzike:

Od detinjstva železnička stanica je bila prostor koji me je očaravao. Ona je bila povezana sa uzbuđenjima novih otkrića i susreta, bila je raskršće mnogih ličnih sudbina; njena nepromenljivost, čvrstina, vanvremenost, bila je stalno u sukobu sa brojnim događajima koji su tekli i ubrzavali se sa vozovima koji dolaze i odlaze. Motorika tokate je bila prva asocijacija ove ideje. Posle toga nije bilo teško da za svaki deo svite kreirate jedan sadržaj, jedan događaj, jednu sudbinu. (ibid.)

Stavovi svite su: Tokata (voz dolazi), Kanon (počinje dan), Alemanda (rastanak sa „pečalbarom“), Preludijum – Fuga – Sarabanda (devojke – momci – poštovani građanin i njegova kćer), Interludio – Pasakalja – Interludio (siledžije – devojka, njihov sudar – povlačenje), Žiga – Tokata (deca, ekskurzija – voz dolazi), Kanon (dan se završava).

... (S)am muzički materijal mi je naložio da u svitu uključim neke delove (pasakalja, fuga, kanon) koji nisu tipični za formalnu konstrukciju Bahovih svita, odnosno da izostavim neke (kuranta) koje nisu odgovarale unutrašnjoj dinamici ciklusa.

Razumljivo je da je bilo potrebno naći neki postupak za označavanje prvobitne ideje. Tako su se rodile: specifična motorika tokate, šematičnost kanona, jezičke karakteristike alemande, sarabande i žige, sublimirane u intervalskim i harmonskim kretanjima Bahovog stvaralaštva, formalne konstrukcije fuge, pasakalje i sistema dublova kod igara. (ibid.)

Pored ostalog, ovo delo otkriva vladanje veoma složenom polifonom tehnikom koja je ovde nadograđena politonalnošću i kompleksnim harmonskim jezikom, nešto što ostaje trajna crta u njegovom sledećem opusu. Balet je bio izveden 21. februara 1985. u okviru proslave 40. godišnjice Makedonskog narodnog teatra u koreografiji Olge Milosavljeve i režiji Bogdana Pop Đorčeva.²

² U izvođenju su učestvovali Jagoda Slaneva, Zoran Veleviski, Ekrem Husein, Tanja Vujisić, Aleksandar Hadžimanov, Vječislav Poplavski, Ana Savić-Husein, Boris Karaev, Violeta Radovanović, Elena Spasovska, Snežana Sopotska-Šijaković, Violeta Stanojkovska, Nadica Borsova, Risima Matevska, Irena Lozinska, Dončo Velkovski, Miroslav Davidovski, Slavčo Stolesski, Toni Spasovski, Vlado Čanev, Toni Ristovski, Snežana Vasilevska, Vasilka Manevska, Srbo Pešić, Dragan Tetiev, Zoran Talevski, Vilma Samardžija, Mice Ilievski, Branko Ivanovski, Gordana Dimovska, Zorica Petkovska, Irena Veterova i učenicima MBUC (Muzičko-baletskog školskog centra) u klasi Elisavete Kušovske. Bogdan Pop Đorčev javio se i u ulozi scenografa, kostimograf je bila Rada Petrova-Malkić, asistent

Ipak, premijerno prikazivanje snimka kompozicije *Vozovi* desilo se na Opatijskoj tribini savremenog jugoslovenskog stvaralaštva 1984. Treba napomenuti da je na ovom festivalu Bužarovski nastupio svirajući sintisajzer na koncertu ansambla *ACEZANTEZ*.

PRVI ORATORIJUM

Veoma stvaralačka godina 1984, zaokružava se još jednim velikim projektom – oratorijum *Živimo-pamtimo* op. 22. Delo je naručeno od odbora manifestacije Kraljevački oktobar, za komemoraciju planiranu za 14. oktobar 1985. Poemu, koju je napisao poznati makedonski poet Gane Todorovski, Bužarovski prevodi u petostavni oratorijum za soliste (sopran Marija Muratovska i bariton Milan Firfov), hor (hor MRT-a, koji je pripremio i dirigovao autor), sintisajzer Jupiter 6 i akustične instrumente – klavir, gitara i udaraljke (ponovo sve izvodi autor). Širenje instrumentalnog sastava sa akustičnim instrumentima, upućuje na konstataciju da je Bužarovski tražio rešenje za artifičijelnost i ograničenje elektronskog zvuka Jupitera 6. Kao i kod ostalih oratorijuma Bužarovskog, tekst je vodilja oblika, a jasne tonalne teksture melodijskih linija, u kojima se nagoveštavaju lokalni muzički idiomi i svetovne (na primer, prekomerna sekunda) i duhovne muzike, ponovo prati bogat harmonski plan dela. Himnični kraj donosi potpuno čist i jednostavan obrazac popularne pesme na kojoj se u kulminaciji dodaje i ritam sekcija, sa očiglednim ciljem da se delo obrati širokoj višehiljadnoj publici koja, uobičajeno, prisustvuje ovoj komemoraciji. Bužarovski je znao da će u to vreme biti odsutan iz zemlje i delo je snimio u studiju M2 MRT-a u proleće 1985. sa višekanalnom tehnikom i ton-majstorom Milkom Gerasimovom. Identično, kao i kod baleta *Vozovi*, plejbek izvođenja 14. oktobra u Kraljevu sa solistima i horom na sceni, bio je vizuelizovan sa nastupom uživo Makedonskog nacionalnog baletskog ansambla u koreografiji Olge Milosavljeve. Režiser celog spektakla je bio Ljubiša Georgievski.

SEKVENCIJANJE

Balet *Snežana* i muzika za predstavu *Zojkin stan*

Pojava prvih MIDI sekvencera, odnosno mogućnost za višekanalno MIDI snimanje elektronskih muzičkih instrumenata, odmah je privukla pažnju Bužarovskog, koji u jesen 1985. u Bostonu nabavlja sekvencer Korg SQD-1. U isto vreme svoj instrumentarij obogaćuje i sintisajzerom Korg DW-8000 i Rolandovom ritam mašinom TR-909. Ovo mu je u startu omogućilo kontrolu četiri MIDI kanala, odnosno kontrolu tri različita boja sintisajzera (Jupiter 6 je imao split opciju) i set udaraljki ritam mašine, što će odmah biti korišćeno za živa izvođenja.

koreografa – Olga Muratovska, korepetitor – Galina Gaceva i inspicijent – Blagoja Spirovski.

Ovako pripremljen zvuk Bužarovski snima na magnetofonu Tandberg TD20A (nabavljen 1986. u Skoplju) sa brzinom 19. Tandbergova opcija za nasnimavanje i sinhronizaciju levog i desnog kanala, još više je proširila opcije novih linija sa postojećim instrumentima. Time u drugoj polovini 1986. godine on formira Studio Bužarovski u svom stanu u Volgogradskoj 9/4 u Skoplju. Studio koristi isključivo za svoje potrebe i samo u dva navrata snima muziku za balet *Sazvežđe Koneski* (1988) Ljubomira Brandolice, i muziku za predstavu *Kad kosti kasne* Pozorišta narodnosti u Skoplju, kompozitora Baškima Šehua.

Prvo delo, balet *Snežana* op. 24, komponovano pomenutom MIDI konfiguracijom za izvođenje uživo započeto je 1985, a završeno sledeće 1986. godine. Korišćenje Rolandove ritam mašine, koja je u sebi već sadržavala set ritmova karakterističnih za popularnu muziku iz sredine osamdesetih godina, i pored modifikacija i kombinacija koje je Bužarovski unosio u MIDI snimak, dominantno je definisalo karakter dela, čime se produbljuje postupak koji kasnije Bužarovski naziva *multistilistika* i *multižanr*. Delo je sastavljeno od kratkih numera sa već pomenutim vodećim ritmičkim slojem, što je zajedno još više odgovaralo najmlađoj publici, kojoj je i bilo namenjeno. Delo je premijerno postavljeno u koreografiji Olge Milosavljeve sa baletskim ansamblom Srednje baletske škole, koji je vodila koreograf i pedagog Elisaveta Kušovska, a učestvovao je i glumac Vladimir Angelovski, dok je scenografiju uradio poznati makedonski slikar Dančo Ordev. Izvođenja uživo u Mladinskom kulturnom centru, pomogla su Bužarovskom da usavrši veoma složeni interpretacijski postupak. Delu, pored aktuelne reprodukcije teksta u intervalskom i ritmičkom smislu, potrebna je posebna izvođačka tehnika, odnosno individualni pristup kod svakog izabranog programa zbog: različitog otpora dirki, kontrole dinamike, kontrole bendera, kontrole boja i efekata, i na kraju različitih envelopea. Sve ovo traži izuzetnu izvođačku preciznost i memoriju, jer i najmanja greška vodi do neočekivanih zvukovnih rezultata. MIDI s jedne strane olakšava izvođenje najkomplicovanijih tehničkih faktura, ali s druge, diktira vremenski tok dela u kojem nema mesta za greške, jer je u slučaju greške, jedino rešenje zaustavljanje izvođenja. Sa fragmentima muzike iz ovog baleta Bužarovski je nastupio 1987. na festivalu Dani makedonske muzike u Studiju MRT-a.

Simbolično mesto u ovoj početnoj fazi korišćenja elektronike i sekvenciranja ima muzika za Bulgakovljevu dramu *Zojkin stan* (t02) iz 1986. koja je izvedena u Dramskom teatru u Skoplju, u režiji Stojana Stojanovskog. Ona otkriva talent i tehniku Bužarovskog da konstruiše melodijske linije i harmonije u bilo kom žanru i maniru (u ovom slučaju valcera i romansi ruske muzike s početka dvadesetog veka). Sa druge strane, delo nagoveštava i bogat opus primenjene muzike (pozorište, film i TV, ukupno 37 opusa), ali i još jedan postupak, da od tematskih materijala, koji su u principu fragmentarno oblikovani, kasnije pravi dela za koncertno izvođenje. Svita *Zojkin stan* ima više instrumentalnih varijanti (violina, viola i klavir op. 31a, alt saksofon i klavir op. 31b, klavirski trio op. 31c, a prvi stav postoji i u verziji za kvartet i kvintet).

AVANGARDIZAM

U ovaj opus spada i delo *Pet preludijuma za sintisajzer i kamerni orkestar* (u06) (naslovi preludijuma su: *Anxiety, Convulsions, Apathy, Melancholy i Again*) koje je naručeno od rukovodilaca ansambla *ALEA III*, Teodora Antonija (Teodore Antoniu) i koje je izvedeno 19. februara 1987. u Bostonu. Partitura ovog dela nije sačuvana, a Bužarovski je nije uključio u oficijelni opus (ona jedino postoji u kategoriji *unclassified*). Prema iskazu autora, on je ovaj manir „avangardnog“ pisanja, koji je u nekoliko navrata koristio tokom osamdesetih godina (na primer, kantata *Oči* u03 iz 1980. za sopran, bariton, naratora i duvački orkestar), posle ovog dela potpuno napustio (razgovor sa autorom, septembar 2013).

SOLISTIČKI TRETMAN SINTISAJZERA

Koncerti, oratorijum *Ohrid, Sekstet* i muzika za pozorište

Od 1988. do 1990. Bužarovski je napisao još četiri dela, u kojima kombinuje sintisajzer sa akustičkim instrumentima, a koja su namenjena koncertnom izvođenju. Uopšte, period do 1993. je karakterističan po brojnim nastupima Bužarovskog kao soliste na sintisajzerima. Ovakvu praksu živog izvođenja on polako napušta početkom devedesetih. Zadnji koncert na kojem nastupa sa kombinovanim snimkom i sintisajzerima je u okviru Skopskog leta, 3. jula 1994. u kome su izvedene *Pesme o miru i ratu* op. 38a i aranžmani solo pesama Forea (*Mandoline, Les Berçeaux, Chanson d'Amour, Adieu*), Bramsa (*Feldeinsamkeit, Vergebliches Ständchen, Wiegenlied*), Bernštajna (*I hate music*), Koplanda (*The world feels dusty*), Ajvza (*Two little flowers*), Barbera (*Sure on this shining night*) i Bolkona (*Amor*), sa katalogizacijom u opusu a12–23.

Barokni koncertino op. 27a (1988) je prvi u nizi od ukupno tri koncerata za sintisajzer i orkestar (slede *Musurgia ecclectica* op. 29, 1989. i *Koncert za harfu, sintisajzer i gudače* op. 33, 1990), u kojima Bužarovski postavlja sintisajzer kao ravnopravan instrument ostalim solističkim instrumentima. U njemu Bužarovski koristi model koji je upotrebio u kompozicijskom postupku u baletu *Vozovi*. Naručeno i izvedeno od Kamernog gudačkog orkestra Muzičke omladine, sa dirigentom Fimčom Muratovskim, na njihovom koncertu na festivalu Ohridsko leto 24. jula 1988, Bužarovski ga je napisao u veoma kratkom roku (maj–jun) pri čemu prvi put koristi za to vreme *revolucionarnu* opciju Professional Composer-a za izvlačenja i štampanja štimova iz orkestarske partiture (do tada štimovi su se raspisivali ručno, što je tražilo dopunsko vreme i za izradu i za proveru, odnosno korekciju grešaka prepisivača). Naslov *koncertino* upućuje na oblik dela u kome je sve svedeno na jednostavne obrasce bez većeg razvoja i konsekvantno, u kojima dominiraju melodijske linije tema, a arhitektura dela proizlazi iz suprotstavljanja većih celina, odnosno trijada stavova brz–lagan–brz. Osobito lepa i upečatljiva je tema drugog stava koju najpre donosi violina solo, a onda sintisajzer, u kojoj se

ogleda još jedna karakteristika kompozitora Bužarovskog, da deonice stvara po meri instrumenta i time dobija veoma prirodan i adekvatan instrumentima zvuk.

Stil kao pristup je korišćen i u koncertu za sintisajzer i orkestar *Musurgia eclectica* gde je aluzija primenjena na klasicizam i Mocartove koncerte. Kao i u *Baroknom končertinu*, Bužarovski se ograničava na korišćenje samo jednog sintisajzera (Korg DW8000). Oblik je proširen u duhu klasičnog oblika, a u prvom stavu javlja se i kadenca koju izvodi sintisajzer. Ponovno veoma upečatljiva romantična tema (u smislu emocionalnog naboja) drugog stava, izvedena je iz muzičkih materijala za muziku za pozorišnu predstavu *Otac* (Strindberg) t07 (1989). Prema rečima autora, naslov (*Musurgia eclectica*, eklektička kreacija) namerno sadrži *contradictio in adjecto*, da bi naglasio mogućnost kreacije u eklekticismu, kao prerađivanje i nadograđivanje tradicije (razgovor sa autorom, septembar 2013). Koincidentno koncert sa orkestrom Makedonske filharmonije (2. novembra 1989) dirigira Vančo Čavdarski (1930–2011), sa kojim je Bužarovski, kao učenik Srednje muzičke škole, sa istim orkestrom izveo prvi stav Mocartovog klavirskog koncerta u A-duru br. 23 K. 488, 6. juna 1968. godine.

U istom periodu je nastao i drugi oratorijum *Ohrid* op. 28 (1988)³ „u kojem, stavovi, sledeći tekstualnu podlogu evolutivnog istorijskog procesa na našim prostorima, razvijaju se od jednostavnosti starih grčkih himni, preko staroslavjanskog – vizantijskog pevanja i narodnih napeva, do muzičkog izraza koji beleži naše vreme“ (Бадамова, [април 1992], 1998: 46) i *Sekstet za duvački kvintet i sintisajzer* op. 32 (1990),⁴ gde je sintisajzer tretiran kao deo izvođačkog sastava. Oba dela su u potpunosti analogna opusima iz ovog perioda: dirljive romantične melodijske linije (četvrti stav oratorijuma na tekstu pesme makedonskog preprodbenika Rajka Žinzifova, 1839–1877, *Ohrid*), složene harmonijske progresije (osnova drugog stava *Seksteta*), amalgamizacija sintisajzera sa duvačkim kvintetom, odnosno orkestra, i arhitektura celine u kojoj posebnu funkciju igraju izražene kulminacije na mikro i makro planu.

Iz ovog perioda je i muzika za predstavu *Sabirni centar* t06 (1988), takođe snimljena u studiju Bužarovskog, u kojoj su na matrici uživo pevali glumci.

BOGAĆENJE INSTRUMENTARIJUMA

Koncert za harfu, sintisajzer i gudače, *Eneade* i muzika za pozorište

U Londonu godine 1989. ponovo kod Radulovića, Bužarovski nabavlja sintisajzer Yamaha SY77 i na njemu odmah komponuje muziku za predstavu *Komedija zabuna* t12 (1990) Teatra mladih u Sarajevu. Pošto je Yamaha SY77 bila

3 Premijerno izveden od Makedonske filharmonije, hora „Mirče Acev“ i hora Fakulteta muzičke umetnosti, a kao solisti su nastupili sopran Marija Muratovska, alt Milka Eftimova, tenor Blagoja Nikolovski i bariton Milan Firfov sa dirigentom Fimčom Muratovskim, 24. maja 1989. povodom odbeležavanja 40. godišnjice Univerziteta „Sv. Kiril i Metodije“ u Skoplju.

4 Premijerno izveden 19. aprila 1990. i snimljen u produkciji MRT-a od Skopskog duvačkog kvinteta.

radna stanica sa mogućnostima MIDI sekvenciranja, on je koristi kao centralnu jedinicu za kontrolu ostalih MIDI instrumenata. Yamaha SY77 ima mnogo veći izbor instrumenata, koji su od proizvođača dopunski obogaćeni korišćenjem procesora i efekata. Godine 1991. sa ovom konfiguracijom je izrađen i avizo (razrada partizanske pesme *A bre Makedonče* st01) Makedonske televizije, koju ovaj državni radiodifuzni servis koristi do danas. Yamaha SY77 najavljuje novi talas kompozicija koji traje do autorovog odlaska u SAD, u avgustu 1992.

Prvo delo u kome Bužarovski nastupa uživo sa novim sintisajzerom je *Koncert za harfu, sintisajzer i gudače* op. 33. Koncert je izveden 30. oktobra 1991. sa Kamernim orkestrom Makedonske televizije, dirigentom Muratovskim i harfistkinjom Lejlom Urmanovom. Delo je ponovo izvedeno u Arizoni, 10. januara 1993. u Phoenix Civic Plaza pred više hiljada ljudi, u okviru Dana Martina Lutera Kinga.⁵

Kao što konstatuje kritičar Veselinka Babamova, koja redovno prati stvaralaštvo Bužarovskog iz ovog perioda, glavna crta koncerta je „... Rahmanjinovski raspevan romantičarski zanos...” (ibid). Romantičarski pristup ovde je doveden od jednog višeg nivoa – oblik je generalno proširen, a sonatni oblik prvog stava sadrži razrađen razvojni deo u kojem se koriste i zvučni efekti sintisajzera da bi se povećala dramatika stava. Prva tema koristi hromatiku kao osnovu harmonije, a drugi stav po principu Bužarovskog, opet donosi lirsku temu koja je i u melodijskom i u harmonskom smislu jasna aluzija na stvaralaštvo Čajkovskog. Meki zvuk harfe je kombinovan sa mnoštvom instrumenata Jamahinog sintisajzera uz veštu upotrebu kamernog gudačkog orkestra koji gradi vezno tkivo orkestracije. Reminiscencija tema iz prethodnih stavova, u okviru zadnjeg stava, koju do tada srećemo u više kompozicija (*Barokni končertino, Musurgia ecclectica, Sekstet*) treba da zaokruži oblik ciklusa u trećem stavu. Ovaj princip reminiscencije, Bužarovski potpuno napušta u svojim sledećim opusima.

Tokom 1990. i 1991. Bužarovski komponuje i *Eneade* op. 34. Prva je komponovana za televizijsku emisiju *Poetski teatar – Husto Horhe Padron* u 1990. i kasnije je upotrebljena kao muzička ilustracija za poeziju Pasternaka i Ahmatove u projektu Radio Skoplja i Radio Moskve za predstavljanje makedonske i ruske poezije. Druga i treća *Eneada* su snimljene 1991. za predstavljanje makedonske poezije u Moskvi, u junu iste godine. Komponovani su korišćenjem do sada pomenutih instrumenata.

Ovaj period je karakterističan i po muzici za više pozorišnih predstava, od kojih posebnu popularnost kod publike ostvaruju *Čudovišta u našem gradu* t11 (1990), istoimeni TV-serijal (1992), *Elektra* t16 (1992) i *Kaligula* t19 (1992).

DESPINA I MISTER DOKS

Godine 1991. nastaje komična opera *Despina i Mister Doks* op. 35. I ovo delo ima svoj kontinuitet sa prethodnjim opusom Bužarovskog:

⁵ Pored Bužarovskog, koji je bio solist na sintisajzeru, nastupili su i Paula Provo kao solist na harfi i Four Seasons Chamber orchestra sa dirigentom Jonom Robertsonom (Jon Robertson).

- princip Singspiel-a, koji je upotrebio u *Šećernoj priči*, i gde se smenjuju tekst i pevanje, a muzika je potpuno prilagođena dramskoj radnji dela;
- multistilistika i multižanrovstvo (upotreba pop-ritmova posebno u instrumentalnim uvodima uvertire i činova, aluzija na narodno stvaralaštvo u numeri *Izvor voda* arija Dokseta, instrumentalni sastav koji uključuje ritam sekciju i saksofon);
- lirsko-romantične melodiske linije (*Izvor voda*, Finale);
- i složeni tonalno-harmonski jezik.

Obim dela i njegova pozicija u makedonskom muzičkom stvaralaštvu (jedina komična opera) zaslužuju jednu dublju i detaljniju muzikološku analizu, koju nažalost ovde i zbog obima teksta, a i zbog područja njegovog teorijskog interesovanja nećemo moći dalje izložiti.

Sličnosti sa *Šećernom pričom* su i u tome što se prvo javila radio-verzija godine 1992, a kasnije 2000/01, u toku šest meseci, opera doživljava devetnaest izvođenja pred punim dvoranama u različitim gradovima u Makedoniji i u Beču gde se igra u organizaciji grupe *BiS* – Bužarovski i Studenti (Tacev, 2000: 15, Буџаровски, 2000) (*Šećerna priča* je bila snimljena 1979, a scenski praizvedena 11. decembra 1983).

Bužarovski je najpre uradio partituru u Professional Composer-u i onda snimio matricu u svom studiju. Glasovi su nasnimljeni u Studiju M2 Makedonskog Radija sa ton-majstorom Bratislavom Zafirovskim-Bracom. Režiser je bio Kole Angelovski.⁶ Kao što potencira i sam kompozitor

... delo sam radio približno godinu i po, ali čini mi se da sam polovinu ovog perioda proveo u pripremi orkestarske matrice... (Баџамова, [1992] 1998: 51–52)

I pored toga što je imao MIDI verziju iz notnog procesora, Bužarovski snima svaku deonicu posebno,

... odnosno delove orkestra, ili orkestarske grupe, jer tamo ima gudačku grupu instrumenata, drvene, limene duvače itd... čime sam kreirao interpretaciju svakog instrumenta. Tako sam dobio rezultat koji je bio različitiји od direktne transformacije kompjuterske slike dela u zvuk, a duži period snimaja deonica orkestarskog dela partiture je omogućio dobijanje kreativnog kvaliteta u interpretaciji dela (ibid: 52).

⁶ Libreto inspirisan Bomarševom komedijom *Seviljski berberin*, napisao je sam kompozitor, a dijaloge je doradio poznati pisac i komediograf Mile Poposki. Ekipu koja je učestvovala u ovoj radio-verziji činili su i pevači: Mihajlo Arsenski (Dokse, sin Tofeta, iseljenika iz Galičnika), Suzana Turundžieva (Despina iz Ohrida), Milan Firfov (berberin Klime), Marija Muratovska-Naumovska (Mica iz Leskovca), Vesna Ginovska (Paulina, Pale iz Kočana), Vojkan Jovanović (Trpe, učitelj pevanja), Zoran Sotirov (Rafail, Doksetov rođak); i glumci: Dragan Spasov – Dac (Valentino, turistički vodič), Vladimir Angelovski – Dadi koji i peva Nomčeta (Despinin rođak), Dimče Meškovski (berberin Klime), Anastas Tanovski (Trpe, učitelj pevanja) i Lenče Delova (Mica iz Leskovca).

Ovaj princip „živog“ sviranja umesto preuzimanja gotovih MIDI obrazaca je karakterističan za celi period devedesetih kada Bužarovski napušta upotrebu čak i takozvanih „loop“-ova kod udaraljki i snima ih jednu po jednu, svirajući prema partituri. Time postiže prirodnost interpretacije, odnosno fina odstupanja od automatike kvantizovanog zvuka MIDI zapisa.

Matrica iz 1991. bila je korišćena i u scenskoj produkciji ove opere iz 2000, što je potvrda da ona nije izgubila aktuelnost zvuka elektronskih instrumenata ni posle deset godina. *Despina i Mister Doks* definitivno utvrđuje princip multistilistike i multižanrovstva izraženih u autorovom iskazu:

... (M)oja teorijska saznanja vode prema zaključku da su kompozitori koji su hteli da unesu neku inovaciju išli u suprotnom pravcu od principa koji su vladali do tada... Ako je zadnjih nekoliko vekova... važio princip stilske ujednačenosti, odnosno delo je od početka do kraja trebalo biti napisano u jednom stilskom maniru, sagledavajući da na raspolaganju kompozitora danas ne ostaje veliki izbor sredstava u upoređenju sa kompozitorima iz prošlosti, ja sam rešio da izaberem suprotno, da napišem delo koje će biti multistilističko, čak i multižanrovsko... (ibid: 50).

LET BELE PTICE I KONCERT DUHOVNE MUZIKE (DUHOVNE PESME)

Muzika za kasetu *Mateja Matevski poezija, Let bele ptice* t17 iz 1992. karakteristična je po naknadnom procesiranju osnovne matrice snimljene u Studiju Bužarovskog. Pošto u to vreme oprema Bužarovskog nije omogućavala dalju akustičku obradu zvuka koji je dobijao od sintisajzera, Bužarovski zajedno sa ton-majstorom Bratislavom Zafirovskim-Bracom gradi specijalni prostor za svaku pojedinu pesmu Mateja Matevskog koju čita makedonska glumica Slavica Zafirovska (danas Nikolovska-Spasova).

Pre odlaska u SAD, 21. juna 1992. Bužarovski radi još jedan veliki projekat – koncert duhovne muzike namenjen horu Pikolo sa dirigenticom Vesnom Dimčevskom. Projekat započinje aranžmanima četiri pesme iz repertoara ovog hora (*Va pensiero, Ombra mai fu, Lascia ch'io pianga, Ave Maria* a03–06), ali impresioniran njihovim anđeoskim zvukom, ubrzo piše i ciklus *Duhovne pesme* za dečji hor, sopran, bariton i sintisajzer op. 36. Koncertni program je bio zaokružen sa još tri aranžmana (*Pietà Signore, Komm süßer Tod, Chanson épique* a07–09) koji su izveli solisti, sopran Marija Muratovska-Naumovska i bariton Milan Firfov, i završno delo za hor, sintisajzer i soliste, aranžman pesme *Sailing* a10 (Gavin-a Sutherland-a). Bužarovski izvodi ceo program po već razrađenom principu kombinacije MIDI snimljenih deonica i sviranja uživo.

Ovaj koncert u potpunosti zaokružuje period stvaralaštva Bužarovskog započet 1984. godine. Kritika prihvata principi spajanja tradicija kao „pijetet i izvesno neutralizovanje raskola između prošlosti i sadašnjosti“ (ibid: 47).

KOMPJUTERI

U januaru 1987. Bužarovski nabavlja svoj prvi kompjuter Macintosh 512K i počinje da radi u softveru Professional Composer koji je bio i prvi profesionalni notni procesor. Prva partitura ispisana u njemu je *Treća sonata za klavir op. 25* u maju pomenute godine, posle čega, kako smo već napomenuli, sledi partitura *Baroknog končertina*.

Godine 1989. u Londonu Bužarovski nabavlja i svoj drugi kompjuter Macintosh IIci, koji će kasnije od 1992. koristiti za snimanje na hard disk. U septembru 1992. sa posebnom podrškom od direktora i osnivača firme Digidesign, Pitera Gočera (Peter Gotcher), dobija hardver i softver stanice Pro Tools i SampleCell II. Na ovom kompjuteru od 1993. on počinje da radi sekvenciranje u Marc of the Unicorn-ovom programu Vision i da ispisuje partiture u Mosaic-om, softver koji je nasledio Professional Composer.

Godine 1994. Bužarovski nabavlja i digitalni snimač Sony TCD-D7 (portable DAT recorder) i efekt procesor Alesis MIDIVERB II. Alesis-ov efekt procesor omogućuje mu dalje obogaćivanje i razradu zvuka, korišćenjem reverba, dinamičkih procesora, delay-je i efekata. Ovime on zaokružuje tehničku infrastrukturu svog studija u kome, pored elektronskih i kompjuterskih instrumenata, ima mogućnosti za snimanje i akustičnih instrumenata i pevača, editiranje i procesiranje celog zvuka u digitalnom domenu i izradu DAT kopija za dalju distribuciju.

Ova nova digitalna oprema i posebno konfiguracija u kojoj je snimanje na hard disk povezano direktno sa karticom SampleCell u samom kompjuteru, označava novu fazu u njegovom stvaralaštvu. Do tada, i pored digitalnog izvora zvuka, Bužarovski je proces snimanja izvodio u analognom domenu. Potpuna digitalizacija ne samo što podiže kvalitet snimaka nego proširuje izbor semplova i njihovog naknadnog procesiranja. Sve ovo obeležava stvaralaštvo Bužarovskog u sledećem periodu, u kojem nastaje nekoliko novih ciklusa pesama, elektronskih kompozicija, desetak muzičkih dela za pozorište⁷ i TV i veći broj aranžmana i aviza.

Skelet i lepotica

Oduševljen bogatim izborom semplova SampleCell-a i mogućnosti da sam izradi digitalni snimak, Bužarovski koristi svoje korepetitorsko iskustvo u odseku za balet Univerziteta u Arizoni (gde je paralelno radio pored predavanja teorije muzike na Muzičkom fakultetu istog univerziteta u zimskom semestru 1993) da bi složio libreto i muziku za delo *Skelet i lepotica (The Skeleton and the Beauty)* op. 37. Inicijalnu ideju su dali profesori savremenog baleta sa kojima je surađivao i namera je bila da se koreografija realizuje samo sa jednom bale-ri- nom i skeletom koji će biti animiran od plesača. Trodelnost forme odgovara

⁷ Među ostalih u ovom periodu nastala je muzika za predstave t20–30: *Hekuba* i *Zabune* (1994); *Arlekin*, *Prometej* i *Čekajući duha* (1995); *Fortinbras je pijan* (1996); *Teško je reći zbogom* i *Zlatna ribica* (1997); *Dvoje u Edenu* i *Figarova ženidba* (1998).

koreografiji – prvi deo igra samo balerina, dok je skelet pasivan, u drugom delu skelet preuzima inicijativu, a na kraju *lepatica* umire i skelet je iznosi sa scene. Traurnost muzike⁸ diktira arhitekturu dela u kojem prvi i treći deo su Adagia, kojima se suprotstavlja središnji *danse macabre* u kojima sinkopirani ritmovi u basovoj deonici ponovo prave multižanrovsku aluziju.

Delo je direktno rađeno u MIDI programu Pro Tools-a sa instrumentima SampleCell-a u kojima nalazimo i semplove standardnih akustičnih i električnih instrumenata (limeni duvači, udaraljke, čembalo, bas gitara i gudači) i elektronski generisanih zvukova. U Adagio delovima kompozitor interveniše u envelopima, posebno *attaca* i *release* sa fazama dužim i od 10 sekundi, da bi dobio mešanje harmonija i boja zvuka.

Pesme o miru i ratu

Pesma *Silence* je u stvari prvo delo koje je Bužarovski izradio i snimio sa novom opremom u decembru 1992. Naručena je od Pitera Pula (Peter J. Poole) za njegovu buduću suprugu mecosoprana Nen Hjuž (Nan Hughes). Dvadeset i drugog maja 1993. koristeći Pro Tools-ovu matricu, mikrofoni, mikser i efekti procesore elektronskog studija Univerziteta u Arizoni, nasnimava Nen Hjuž u svom kompjuteru IICI. Ovaj snimak sa kompozitorovim intervjuom, bio je emitovan kroz mrežu PBS (Nacionalna radiodifuzna mreža SAD-a) odmah posle snimanja u maju 1993. Nakon vraćanja u Skoplje, podstaknut uspešnim rezultatom, tokom 1993. i 1994. godine dodaje još četiri pesme, te tako nastaje ciklus *Pesme o miru i ratu (Songs of Peace and War)* op. 38a. Finalno snimanje solista (Nen Hjuž i Marija Muratovska) izvedeno je u Studiju M2 Makedonskog radija, a delo je vizuelizovano u produkciji Makedonske televizije.

Ovo delo je i ilustracija o uticaju MIDI tehnologije na proces stvaranja dela u kompozitorskom smislu. Naime, zadnja pesma ovog ciklusa *Soft Rains*, prema rečima kompozitora, napisana je u jednom dahu, odnosno autor je seo, gledao tekst i paralelno svirao (improvizovao) pesmu na sintisajzeru, pri tome snimajući njegov MIDI signal, bez ponavljanja i zaustavljanja. Kasnije, posle nekoliko dana, preslušao je MIDI snimak i konstatovao da ne treba ništa više intervenisati, toliko je zaokružena i zatvorena bila prva improvizacija. Postoji samo još jedan identičan primer ovakvog postupka u stvaralaštvu Bužarovskog, (Psalm 84 *Milost i istina srešće se iz Radomirovog psaltira* op. 47 v. Jordanoska, 2013: 9). Kao što sam autor tvrdi, on uvek kompoziciju stvara bez instrumenata, da oni ne bi uticali na njen razvoj, i posle provere zapisa radi brojne promene, tako da se može na kraju dobiti i potpuno različit rezultat od prvobitne ideje. Poznajući Bužarovskog iz njegove nastave sa studentima, gde na časovima često demonstrira improvizaciju u različitim žanrovima, ovaj njegov iskaz još više upućuje na bekstvo od nametanja improvizacije kao nečeg trenutnog, nasuprot racionalnom stvaranju muzike. Ovaj princip primenjuje i kod kompozicija gde

⁸ Balet je komponovan u periodu jugoslovenskih ratova – otuda i priča o ratnim razaranjima kao pozadinski kontekst.

ne postoji partitura, jer, prema njemu, kompozicija mora da se rodi u duhovnoj unutrašnjosti, bez ikakve intervencije realnog akustičkog okruženja, instrumenata i izvođačke tehnike.

Eko pesme

Eco songs op. 41 su snimljeni na sličan način kao i *Pesme o miru i ratu* – pripremljena partitura u Mosaic-u, onda matrica iz Studija Bužarovskog i dodavanje glasa u studiju Univerziteta u Arizoni 21. jula 1996. Pored miksera, Bužarovski opet obrađuje glas kroz Yamaha-in procesor iz studija u Arizoni. Svi finalni snimci odnosno masteri iz devedesetih godina su bili postavljeni na digitalne audio trake.

Delo je bilo naručeno od američkog grafičara Džona Risjua (John Risseuw), koji je zajedno sa Den Mejerom (Dan Mayer) iz Pyracantha Press izradio unikatni umetnički produkt – knjižicu *Eko pesme* (1998). *Eko pesme* su predstavljene u ručno izrađenom papiru sa celulozom iz biljaka poslatih od grafičara sa svih kontinenata, sa posebnim grafičkim rešenjima koja prate sadržaj i poruku ciklusa i sa ukomponovanim kompaktnim diskom sa slikom zemlje iz kosmosa na kraju knjižice. Globalna poruka projekta je doprinela njegovom čestom predstavljanju na više međunarodnih konferencija grafičara.

I u muzičkom smislu ovaj ciklus je analogan *Pesmama o miru i ratu* i posebno je interesantan po tome što je Bužarovski u trećoj pesmi ciklusa *Men in the City* iskoristio i snimak svog procesiranog glasa u kome peva glavni motiv iz Roling Stounsove pesme *I Can't Get No Satisfaction*. Bužarovski je snimio svoj glas opet u procesiranom obliku u još dva navrata. Dok je radio muziku za TV-film *Dičo Zograf* t22, potreban mu je bio muški hor koji je dobio nasnimavanjem i procesiranjem sopstvenog glasa. Isto tako je za predstavu *Sabirni centar* t06 (drugo postavljanje u Prilepskom teatru 2003) nasnimio svoj procesirani glas zajedno sa sopranistkinjom Aleksandrom Lazarevskom.

Tehno 1997.

SynthSon, TechnoSymph, Svadbeni...

Sonata *SynthSon* op. 43 (1997) odražava tehno stil muzike sredine devedesetih. Njoj prethodi *TechnoSymph* op. 42 (1997) za gudački orkestar koja je rađena po motivima pesama iz soundtraka za filma *Trainspotting*. Mi smo već pomenuli paralelu sa trendovima u popularnoj muzici kod upotrebe ritam-mašine i svakako sintisajzera, a između ostalih primera je i rep *Lasta Mica* u07 (1991) za koju je tekst napisala njegova ćerka Rumena Bužarovska (1981) i kojeg je ona pevala na festivalu dečje pesme Zlatni Slavuj 1991. (Pesma je snimljena sa opremom koju je Bužarovski posedovao u svom studiju u tom trenutku) Treći stav ove *SynthSon* sonate je potpuno izveden u tehno stilu, pored prvog koji je u sonatnom obliku, dok je drugi zasnovan na makedonskoj narodnoj pesmi *Zajdi, zajdi jasno sonce*

u miksu sa pravoslavним pevanjem iz muzike za film *Dičo Zograf* (u kojoj smo već pomenuli da koristi multiplikaciju svog glasa). Kao i kod celokupne muzike za pozorište i TV, i ovo je delo direktno rađeno MIDI snimanjem, (ne postoji partitura) što je posebno interesantno zbog korišćenja složenog sonatnog oblika u prvom stavu.

Bužarovski je izradio još jedan ciklus solo pesama za hor *Pikolo, Svadbeni* op. 45 (1997) (pored velikog broja aranžmana pesama Šuberta, Brama i drugih autora).⁹ U njemu se ponavljaju istovetni kompozitorski postupci i tehnologija izvođenja i snimanja dela. Međutim, ovaj ciklus je značajan po tome što je u njemu celokupna muzička građa zasnovana na makedonskom muzičkom folkloru, čime se najavljuje mnogo češća upotreba folkloru u sledećim opusima Bužarovskog.

Ciklus *Svadbeni* i *SynthSon* su zadnja samostalna dela u kojima Bužarovski koristi elektronski, odnosno kompjuterski zvuk kao muzički instrument. U sledećem periodu on produžava da koristi elektroniku i kompjutere, ali samo u primenjenoj muzici.

2000 – NOVI HARDVER I SOFTVER

Nakon 2000. Bužarovski prebacuje svoju opremu na Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju, u novi studio koji je on dizajnirao i instalirao pomoću programa TEM-PUS. Koristeći Macintosh G3 kompjuter, softver Logic Studio Pro i SampleCell II on je uradio muziku za predstave *Jane Zadrogaz* t33 (2000), *Strip Šekspir* t35 (2002), *Mala tezga za stare klovnove* t36 (2002), dopunjenu verziju za *Sabirni centar* (2003) i *San letnje noći* t37 (2008). Deo koji se u predstavama peva uživo je isписan u softveru Sibelius. Pored Logic Studio Pro on kasnije produžava da radi i u novijim verzijama Pro Tools-a.

Na početku novog milenijuma Bužarovski je eksperimentisao i sa *Capybara* hardverom i softverom *Kyma*, koji je obezbedio kao donaciju Kraljevskog konzervatorijuma u Hagu. Rezultati su integrisani u muziku za film *Vampirdžije* t34 iz 2001. Ali i u ovom slučaju dominantan je princip Bužarovskog da koristi gotove sempleve i instrumente, koje dopunski obrađuje i procesira. On smatra da su nove tehnologije samo još jedna alatka koja treba da stoji na raspolaganju u stvaralačkom procesu i pri tome sam proces sempliranja i formiranja instrumenata treba ostaviti proizvođačima hardvera i softvera.

Rad sa zvukom u obrazovanju i istraživanje

Avangardna uloga Bužarovskoga u uvođenju novih tehnologija je evidentna u njegovim obrazovnim i naučnim aktivnostima. U 2000. godini, on je osnovao Institut za istraživanje i arhiviranje muzike (IRAM), a u 2012. Arhiv Bužarovskog (BuzAr). IRAM je vezan sa tri TEMPUS i jednim SCOPES projektom preko ko-

⁹ Između ostalog, ovaj program je izvođen na koncertima *Musica Viva* FMU-a u Skoplju 17. novembra i 23. decembra 1997. i na celovečernjim koncertima 30. maja na FMU-a, 9. juna u Hamu, Nemačka, 14. juna u Jilihu, Nemačka, i 16. jula 1998. u okviru Ohridskog leta.

jih je izgradio, opremio, instalirao i održavao četiri tonska studija na FMU. Ova su studija prvenstveno bila sagrađena za nastavu odseka za sonologiju, koji je primio prvu generaciju studenata u dodiplomskim i postdiplomskim studijama akademske 2001/02 godine. Kasnije, program je proširen i kao sonologija sa multimedijom.

U akademskoj 2000/01 Bužarovski na FMU u Skoplju drži ciklus predavanja o istorijatu elektronske muzike, koja su bila otvorena za širu publiku i u kojima je Bužarovski predstavio razvoj instrumenata i stvaralaštva od prvih električnih instrumenata (Telharmonium) do elektronske muzike devedesetih godina. Ovaj ciklus je trebao biti uvod u predmet elektronska muzika, za koju je izradio silabus (kopija u BuzAr) zajedno sa kolegom iz odseka za sonologiju Kraljevskog konzervatorijuma iz Haga.

Oprema koju je instalirao Bužarovski na FMU u Skoplju biće osnova za digitalizaciju osam velikih kolekcija folklor, snimanje više od 120 koncerata, snimanje velikog broja videa (*Yeni Yol* – turski folklor, *Vapchorki*, *Kosturchanki*, *Kalistrat Zografski*, *Tempus in Macedonia*, više portreta doajena makedonske muzičke kulture u drugoj polovini dvadesetog veka, više od 170 kratkih dokumentarnih filmova, BuzAr, 2012) i istraživački rad više od 30 magistranata i doktoranata. U ovom smislu BuzAr koji nastavlja IRAM od 2012, simbolično sintetizuje tehnologiju i kulturu, muzičko stvaralaštvo i nauku, obrazovanje i veštinu, i tradiciju i savremenost.

Spoj kompozitora, izvođača, teoretičara, filozofa, ili kako ga naziva Ratka Dimitrova u svojoj kritici o njegovom prvom sintisajzerskom koncertu, *l'enfant terrible* makedonske muzičke kulture (Димитрова, 1984: 7), pri tome misleći na njegovu mladost, neortodoksnost, inovativnost i avangardnost; može se ilustrovati i esejima (na primer, Бужаровски, 2001, Buzarovski, 2001, 2002, 2005) i iskazima u intervjuima koje je on dao za različite časopise i novine (uobičajeno je slao pisane odgovore novinarima) (na primer, Михајловска-Георгиева, 1992, Арбулјевска, 1991, Иванова, 2000, Димков, 2008, Kostić, 2012). Oni u potpunosti odražavaju širinu pogleda jednog neprestano znatiželjnog duha koji i dalje gleda u nepoznato, pokušavajući da protumači proročanstva digitalnog univerzuma.

Literatura

Арбулјевска, Олга. 1991. Во потрага по музичката насмевка: Лик, Нова Македонија, 8–9 (BuzAr, in0013).

Бабамова, Веселинка. [1992] 1998. За реализацијата на сценската игра „Деспина и мистер Докс“ од Димитрије Бужаровски – традиција и современост: Музика 2–3. Скопје, 45–54.

Бужаровски, Димитрије. 1985. Меѓу Бах и денес. Димитрије Бужаровски „Возови“ суита, балет во 1 чин. Македонски Народен Театар (BuzAr, pn0049).

Бужаровски, Димитрије. 2000. Деспина и Мистер Докс, комична опера во три чина со пролог и епилог. БиС (BuzAr, pn0089).

Бужаровски, Димитрије. 2001. Музиката како теориски феномен во дигиталната ера: Музика 8. Скопје, 15–21.

Димитрова, Ратка. 1984. Потенцијалите на делото и инструментот: Нова Македонија, 7 јули, 7 (BuzAr, rw0027).

Димков, Тони. 2008. Песните на Бадев на хард-диск: Глобус, 1 април, 54–57 (BuzAr, in0008).

Иванова, Тина. 2000. Електронското студио значи нова наставна програма: Утрински весник, 13 септември, 14 (BuzAr, in0015).

Михајловска-Георгиева, Јагода. 1992. Духот напред, другото зад него!: Пулс, 16 јули, 17–19 (BuzAr, in0009).

Тасев, Ивана. 2000. БИС!: Македонија денес, 27 декември, 15 (BuzAr, rw0014).

Чучков, Владо. 1984. Интересен и далекувид потфат: Нова Македонија, 5 јули, 9 (BuzAr, rw0028).

Buzarovski, Dimitrije. 2001. IRAM and Digital Promotion and Archiving of Macedonian Music Culture. In D. Buzarovski (ed.), *Reflections on Macedonian Music – Past and Future*, I London Conference. Skopje: IRAM, 1–9.

Buzarovski, Dimitrije. 2002. Musicology and Ethnomusicology in the Digital Era. In D. Buzarovski (ed.), *Contemporary Trends in Musicology and Ethnomusicology*, The Struga Music Autumn. Skopje: IRAM, 2–12.

Buzarovski, Dimitrije. 2005. Teaching Music Composition in the 21st Century: The Kingdom of Loops. In D. Buzarovski (ed.), *Cultural Policy and Music Education*, Second Skopje Conference. Skopje: IRAM, 72–80.

BuzAr. 2012. About BuzAr. Dostupno na: <http://www.buzar.mk/AboutBuzAr.htm> [1.8.2014].

Jordanoska, Trena. 2013. Orient and Occident Encounters in Dimitrije Buzarovski's Oratorio "Radomir's Psalms" manuscript, 1–12.

Kostić, Suzana. 2012. An face Prof. dr Dimitrije Bužarovski: Aperto nuovo 1. Niš, 31–33.

Risseuw, John, Dan Mayer and Dimitrije Buzarovski. 1998. *Eco Songs*. Tempe, Arizona State University, School of Art: The Pyracantha Press.

CONNECTING TRADITION AND EXPERIMENT – ELECTRONIC AND COMPUTER MUSIC WORKS BY DIMITRIJE BUŽAROVSKI

Summary

Dimitrije Bužarovski is one of the pioneers in the use of electronic and computer technology in Balkan contemporary music. His interest in recording technology dates back to the 1970s when in 1978, in the studios of the Macedonian Radio, he did the first multichannel and overdubbing recording of his opera *The Candy Tale* op. 7. The experiments with Roland Jupiter 6 analog synthesizer, analog and digital processing of sound and multichannel recording in 1984 marked the new phase in Bužarovski's opus. He applied the new technology in the composition of large-scale music forms in traditional manner (ballet *Trains* op. 21 and oratorio *Living-memories* op. 22), but also he created smaller experimental music pieces (*Experiment I* op. 18 and *Tema con ripetizioni* op. 19) which he performed during the first life concert performance with electronic instruments in Skopje on June 25, 1984. During the following years Bužarovski assumed a leading role in the introduction of digital technology in the Balkans: MIDI sequencing (1985, ballet *Snow White* op. 24), first music notation software (Professional Composer, 1987, Third Piano Sonata op. 25, and later Mosaic, 1993), and first hard disc recording (Pro Tools, SampleCell, 1992, the song "Silence"

from *Songs of Peace and War* op.38a and ballet *The Skeleton and the Beauty* op. 37). The use of electronic and computer music instruments, notation software, MIDI and later hard disc recordings, marked the composer's opus during the following period particularly for incidental music (over thirty opuses of music for plays, TV programs and movies). It also boosted the creativity in experimenting with new sounds and the use of the multistylistic and multigenre approach (such as the use of the pop rhythms from the Roland TR-909 Rhythm Composer machine). This process was encircled at the beginning of the new millennium when Bužarovski experimented with Capybara hardware and Kyma software, composing music for the TV movie *Ghoul Quest* t34. Bužarovski's compositional knowledge, technique and skills, and the expertise in the field of the digital technologies, enabled the re-creation of the traditional music patterns and forms in a unique and original artistic product. Blending the tradition both on local and universal level, with the digital technology, Dimitrije Bužarovski managed to create music which can communicate with large international audience in the very competitive contemporary environment. And last but not least, Bužarovski's avant-garde role in the introduction of the new technologies is also evident in his educational and scientific activities.

Key words: Dimitrije Bužarovski, electronic music, computer music

KLASIČNA MUZIKA U REKLAMNIM SPOTOVIMA: Studije slučaja: muzika u Telekomovoj reklami „U vezi sa vama“

Katarina Mitić*

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti

Sažetak

Danas, u eri medija, bez dobrog advertajzinga nema prodaje proizvoda. Marketinški stručnjaci svakodnevno rade na poboljšanju reklamnih spotova, konstantno unapređujući sve elemente koji čine jednu reklamu. Muzika ima veliku ulogu u boljoj percepciji reklama – njenim korišćenjem moguće je ostvariti „reklamne ciljeve“ na nekoliko načina. Na primeru Telekomove reklame „U vezi sa vama“, koja je proglašena za reklamu godine 2007. u Srbiji, pokušali smo da ukažemo na različite aspekte korišćenja klasične muzike u advertajzingu. Kompozicija koja je upotrebljena u ovoj reklami nastala je pre više od jednog veka – u pitanju je *Intermeco* iz opere *Kavalerija Rustikana* Pjetra Maskanjija (Pietro Mascagni), dobro poznat čuvenim svetskim rediteljima poput Skorcezeza (Scorsese) i Kopole (Copolla) što navodi na zaključak da ova muzika nadilazi svoj primarni dramski (operski) potencijal. Šta je to što tu muziku čini pogodnom za advertajzing i na koji način je operski intermeco upotrebljen u reklami za telekomunikacije i kakav dramski potencijal ostvaruje u takvom/novom kontekstu – samo su neka od razmotrenih pitanja u ovom radu.

Ključne reči: mediji, reklame, klasična muzika, advertajzing.

Dobra reklama prodaje proizvod. Marketinški stručnjaci rade već decenijama na tome da kupcima na najbolji mogući način predstavljaju proizvod koji zastupaju kako bi ga što bolje prodali. U njihovoj „prodaji“ glavno oružje su mediji koji imaju za cilj da prenesu određene poruke, kako bi se što više inicirala kupovina nekog proizvoda. Vizuelna percepcija potrošača/kupca je vrlo bitan faktor u advertajzingu¹. Kako Krouter navodi: „Značenje slika u našem životu je suštinski povezano sa našim moćima imaginacije, jer slike omogućavaju razvoj naših kognitivnih sposobnosti. Slike su sastavni deo naše imaginativne sposobnosti i aktivnosti, one su deo sposobnosti aktivne imaginacije, gde neprekidno prelazimo od mišljenja u percepciju i od imaginacije u ‘spoljašnju’ perceptualnu realnost.“²

* katarinamitich@gmail.com

¹ U daljem toku teksta ću koristiti reč advertajzing, iako je reč koja je karakteristična za englesko govorno područje, ali je na našim prostorima prihvaćena i prisvojena kao takva, pa sam se iz tog razloga i opredelila za nju.

² Aleš, Erjavec. 2009. Vizuelna kultura, umetnost i vizuelne studije: Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti, Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (ured.), Beograd, Atoča, 850.

Iz citiranog se zaključuje da je vizuelni doživljaj slike polazna tačka imaginacije koja nadograđuje našu percepciju. Bez vizuelnog doživljaja u današnje vreme kvalitetan advertajzing je skoro nemoguć. Ideja o važnosti „onog što ljudsko oko može da percipira“ potiče iz Francuske, gde se razvila značajna analiza vizuelnog i vizuelnosti od šezdesetih godina dvadesetog veka.³ Kao vodeći pristup se uzima semiologija Rolana Barta i njegov odnos prema značenju reklama i drugih slika i tekstova. Bart je koristio semiološku analizu kako bi „razotkrio mitsko, to jest ideološko, komercijalizovano i politički motivisano značenje reklama.“⁴ U njegovom teorijskom eseju *Retorika slike* Bart je dokazao da slika deluje na način koji je nazvao „mitskim.“⁵ Činjenica da ga je zanimalo ono što reklama „kaže“ i da je analizirao i denotativna i konotativna značenja⁶ ukazuje na to da u Bartovoj semiotici možemo pronaći prvi kritički i analitički pristup onom što se danas naziva marketinška strategija.

Hronološki, advertajzing se prvi put pojavio u štampanim medijima.⁷ Novine su bile mesto gde su se mogli pronaći kratki slogani koji su imali funkciju da privuku potrošače. Vremenom, razvoj fotografije i fotolitografije je doveo do „ilustrovanih novina“ iz kojih su kasnije nastali moderni magazini.⁸ U ovakvim magazinima, reklame su podrazumevale i svojevrsan estetski rad, s obzirom na to da je sada uz određeni slogan išla i ilustracija – po prvi put imamo ulogu vizuelnog u advertajzingu. Prema statistikama, približno dve trećine novina i magazina su u to vreme dobijale prihode od firmi čije su proizvode reklamirali. Prema rečima Dejvida Hurona, „primarno tržište magazina je pomereno sa čitaoca, na potrošače.“⁹

Sa nastankom radija i televizije, reklamiranje postaje moguće i putem ovih medija. U početku su to bili kratki džinglovi, koji su imali za cilj da u najkraćem mogućem audio ili audio/vizuelnom formatu privuku pažnju potrošača. Vremenom, minutaža reklamnog prostora se povećavala, tako da danas postoje reklame koje predstavljaju svojevrsan vid kratkometražnog filma, što samo pokazuje koliko je advertajzing u medijima napredovao.

Šta je to što danas čini jednu reklamu? Na koje je sve načine moguće reklamom „poslati“ poruku gledaocima? Šta je to što pored slike najviše utiče na nas dok posmatramo neki reklamni spot?

Istraživanjem percepcije potrošača, utvrđeno je da muzika ima veliku ulogu u uverljivosti i boljoj percepciji reklama,¹⁰ tako da bi odgovor na sva tri pitanja mogao da bude – muzika. Ovako bitna funkcija muzike u jednom reklamnom rezultatu ujedno je i polazna tačka ovog rada, u kom ćemo ispitati u kojoj

³ Isto, 845.

⁴ Isto.

⁵ Isto.

⁶ Isto, 849.

⁷ Huron, David, 1989. Music in Advertising: An Analytic Paradigm, *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 4, 557–574, 557.

⁸ Isto.

⁹ Isto.

¹⁰ Gorn, J, Gerald. 1982, The Effects of Music in Advertising on Choice Behavior: A Classical Conditioning Approach, *Journal of Marketing*, Vol. 46, No. 1, 94-101, 94.

meri, i na koji način, ona doprinosi percepciji jedne reklame. Opređelili smo se za klasičnu muziku u jednoj domaćoj reklami koja je, kada se pojavila na televiziji, ostavila neverovatan utisak na publiku, te je iz tog razloga nominovana i proglašena za reklamu godine.¹¹ U pitanju je Telekomova reklama „U vezi sa vama“ (2007).

Dejvid Huron u svom tekstu „Music in advertising: An Analytic Paradigm“ navodi statistike prema kojima je ustanovljeno da u procenjenih šezdeset milijardi reklamnih sati u Južnoj Americi, približno tri četvrtine koristi muziku na neki način.¹² Opravdanje za ovakav ishod pronaći ćemo u činjenici da muzika „reklamne ciljeve“ može da ostvari na nekoliko načina. Huron je ponudio određenu klasifikaciju načina na koje muzika učestvuje u reklami i okarakterisao ih kao: 1) muziku koja doprinosi većoj „atraktivnosti“ reklame, 2) muziku koja omogućava strukturu/kontinuitet radnje u jednoj reklami, 3) muziku koja budi poznato u slušačevoj percepciji, 4) muziku koja donosi lirsku notu, 5) muziku kojom se cilja na određenu grupu potrošača i 6) „autoritet uspostavljanja“ koji donosi muzika u korespondenciji sa nekom poznatom ličnošću koja reklamira određeni proizvod.¹³ U ovom radu, na primeru Telekomove reklame pokušaću da izdvojim i pronađem neke od nabrojanih odlika muzike u advertajzingu, ali ću se ipak detaljnije posvetiti muzici koja omogućava strukturu, odnosno određeni kontinuitet izabrane reklame.

REKLAMA GODINE

Reklamni spotovi u našoj zemlji su u poslednjoj deceniji promenili svoj status. Jedna od činjenica je organizovanje „Noći reklamoždera“ od 2007. godine, gde publika u jednoj večeri ima priliku da na bioskopskom platnu Sava centra gleda najbolje domaće i inostrane reklame.¹⁴ Kada je u pitanju sama reklama, sve je veće angažovanje poznatih ličnosti u reklamiranju određenih proizvoda. Ali, tu je, pre svega, i sam kvalitet reklamnih spotova, koji je i u produkcijskom i režiserskom smislu podignut na jedan zavidan nivo. S obzirom na to da popularnost jedne reklame ima svoj „ograničeni rok trajanja“ (marketinški tim jedne kompanije nikad ne miruje, već konstantno traga za novim rešenjima i idejama), izdvajaju se one koje gledaoci/potrošači pamte i nakon što one prekinu da se emituju. Jedna od takvih reklama je reklama za Telekom Srbije iz 2007. godine. Reklama je nosila slogan „U vezi sa vama“, a kod publike je imala dobre reakcije. Iz tog razloga je nominovana, a nakon nominacije i proglašena za reklamu godine.

Telekomova reklama predstavlja svojevrsan kolaž kad je u pitanju scenario, jer se sastoji iz predstavljanja nekoliko životnih problema i rešenja istih. Na početku reklame devojka nestrpljivo i nervozno čeka da joj se javi dečko koji

¹¹ http://www.danas.rs/danasrs/kultura/noc_reklamozdera_2007_grand_slam.11.html?news_id=129441 (pristupila sajtu: 10.9.2013)

¹² Isto, 560.

¹³ Isto.

¹⁴ <http://www.nocreklamozdera.com/>

joj se dopada, i nakon nekoliko sati neizvesnosti, on se ipak javi. Nakon toga, imamo priliku da vidimo dva studenta u njihovoj sobi, od kojih jedan uči francuski jezik tako što ponavlja reči sa audio - snimka, dok ga u jednom trenutku drug, koji sedi za kompjuterom, ne obavesti da mu je odobrena stipendija za Francusku. U tom trenutku oba momka počinju da skaču od sreće i uzvikuju: „Pariz, Pariz!“ U sledećoj sceni vidimo devojkicu (ženu) koja sa koferom stoji na vratima stana, spremna da napusti dečka (muža), ali se u poslednjem trenutku vraća i javlja na telefon koji je zvonio sve vreme. Naredna scena prikazuje stariju ženu koja gleda fotografije svoje ćerke koja živi u inostranstvu. U tom trenutku telefon zazvoni, a sa druge strane se čuje glas njene ćerke koja kaže da se vraća kući. Nakon ove scene dolazi scena u kojoj porodica nervozno sedi za trpezarijskim stolom u iščekivanju nečeg važnog. Mlađem čoveku zazvoni telefon, i u tom trenutku mu stiže multimedijalna poruka na kojoj možemo da vidimo sliku novorođenčeta, sa tekstom: „Rodio se Laza! Dobro smo oboje.“ Sledi opšte veselje u kom mladi otac u radosti i veselju izlazi na kišu i slavi svoje očinstvo. I poslednja scena, ujedno i najdramatičnija, predstavlja vrhunac u dramskom smislu. Sredovečan čovek kroz staklo u bolničkoj sobi posmatra svog oca koji leži na bolesničkom krevetu, bez svesti, nepomičan. Potpuno skrhan, sin svom ocu šalje sms poruku: „Je l' idemo u subotu na derbi?“ i kreće ka izlazu, a nekoliko sekundi nakon što je poslao poruku, stiže mu odgovor: „Da pobedimo!“; nakon čega se sin trčeći vraća ka sobi svog oca.

Iako je sačinjena iz nekoliko nepovezanih scena (različitih priča), u reklami je postignut jedinstven kontinuitet. Rečenice koje narator izgovara su različite, ali gradacijski poređane i izrečene.¹⁵ U reklami učestvuju i nekoliko profesionalnih glumaca kao što su Stefan Buzurović, Rade Ćosić i Jovana Balašević, što je zasigurno doprinelo još ubedljivijoj glumi u određenim scenama. Ali, šta je to što podjednako objedinjuje sve priče, čini strukturu i vodi dramski tok čitavog reklamnog spota? Mogli bismo, skoro sa sigurnošću, da tvrdimo da je to muzika koja se čuje u pozadini, jer je izvedena i puštena u kontinuitetu. U pitanju je deo iz *Intermeca* iz opere *Kavalerija Rustikana* (*Cavalleria rusticana*) kompozitora Pjetra Maskanjija (Pietro Mascagni).¹⁶ Naš cilj u ovom radu biće da analitičkim postupkom zaključimo na koje je sve načine muzika „glavni nosilac“ dramaturgije navedenog reklamnog spota.

Intermeco iz opere *Kavalerija Rustikana*, pre Telekomove reklame već je korišćen kao *soundtrack* u nekoliko filmova, od kojih su najpoznatiji *Pobesneli bik* (*Raging Bull*) Martina Skorcezea (Martin Scorsese) i *Kum, treći deo* (*The Godfather III*) Frensis Forda Kopole (Francis Ford Coppola). U *Pobesnelom biku*, muzika iz *Intermeca* je korišćena na početku i na kraju filma,¹⁷ dok se

¹⁵ Rečnice redom po scenama glase: „Kada se ne javi i kada se javi; Kada tražite vezu sa svetom i kada je ceo svet vaš; Kada odlazite i kada ostajete; Kada imate šta da kažete i kada zanemite; Kada trenutak traje večnost i kada ceo život stane u trenutak; Kada se borite i kada pobeđujete.“

¹⁶ Premijerno je izvedena 17. maja 1890. godine u teatru *Costanzi* u Rimu i smatra se jednim od prvih i najlepših primera italijanske verističke opere.

¹⁷ Phil Powrie and Robynn Jeananne, 2006. *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, London, Ashgate Publishing, 21.

u *Kumu* ova muzika pojavljuje u finalnoj sceni u kojoj na stepenicama ispred opere ubijaju don Korleonovu ćerku, nakon čega njemu naviru sećanja na neke od najlepših momenata u životu, da bi u sledećoj sceni (a muzika iz *Intermeca* povezuje sve tri scene) on bio prikazan kao starac koji sedi u dvorištu, u kojem nakon nekoliko trenutaka i umire (i muzika se ujedno završava). Iz navedenih primera možemo zaključiti da *Interemeco* iz *Kavalerije* očigledno poseduje izvesnu sličnost sa filmskom muzikom, odnosno da nosi izvesnu vrstu dramskog potencijala. To je zasigurno i jedan od razloga njegove „popularnosti“ među najpoznatijim svetskim rediteljima.

U Telekomovoj reklami, muzika *Intermeca* iz *Kavalerije* počinje od četrnaestog takta (izostavljen je sam početak koji donose violine i prvi takt u kom se priključuju oboe). Od četrnaestog takta pa do kraja, muzika je iskorišćena u kontinuitetu, bez prekidanja ili izostavljanja određenih taktova. Muzika u odnosu na scene nije podeljena u manje celine, osim prvih nekoliko taktova (od četrnaestog do devetnaestog takta) koji predstavljaju jednu manju celinu koja se završava scenom u kojoj devojka primi očekivani poziv od dečka koji joj se dopada. Od druge do poslednje scene u reklami muzika je iskorišćena bez podele na manje celine. Ovakva vrsta kontinuiteta muzike je jedan od glavnih razloga (ako ne i presudni) zbog kojeg stičemo utisak celine, jedinstva svih scena, ali i nevidljivog „dramskog krešenda“ od početka do kraja reklame. U ovom trenutku se možemo osvrnuti na Huronovu klasifikaciju muzike prema njenoj funkciji u reklami.¹⁸ U ovom slučaju ona je svakako *ta* koja omogućava strukturu, odnosno kontinuitet. Huron navodi: „Muzika može biti upotrebljena u različitim strukturalnim rolama. Možda je najbitnija strukturalna uloga zajedničko povezivanje sekvenci vizuelnih slika/ili serija dramatičnih epizoda, glasa naratora, ili liste različitih proizvoda.“¹⁹ I zaista, muzika je ta koja u Telekomovoj reklami objedinjuje sve – scene koje su odvojene, ali s druge strane ne i potpuno nepovezane, jer govore o opštim životnim dilemama i naratorov govor, koji je dramatičan i sadrži rečenice u vidu poruka. Navedene rečenice ostavljaju jak utisak, iako su izgovorene sa većim pauzama, jer je muzikom postignut kontinuitet koji je bio potreban.

O tome koliko muzika utiče na izbor potrošača, svedoči i istraživanje Džeralda Gorna. On je izveo eksperiment u kom je želeo da pokaže da će se ispitanici/potrošači pre odlučiti za specifičnu boju olovke koja je u reklami ispraćena „prijatnom“, nego za neku koju prati „neprijatna“ muzika.²⁰ Zanimljivo je da se Gorn opredelio za dela klasične muzike u ovom eksperimentu (Mocatovu [Mozart] uvertiru i jednu Mijoovu [Milhaud] kompoziciju).²¹ To može da ukaže na status klasične muzike kao „prijatne“ muzike u svetu advertajzinga. Iz tog razloga je sasvim opravdano što je Telekomov marketinški tim odabrao upravo *Intermeco* iz *Kavalerije Rustikane* kako bi dočarao prijatnu, ali u isto vreme i dramatičnu

¹⁸ Huron, David, 1989. Music in Advertising: An Analytic Paradigm, *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 4, 557–574, 561.

¹⁹ Isto.

²⁰ Cox, D, Anthony and Kellaris, J, James. June 1989. The Effects of Background Music in Advertising: A Reassessment, *Journal of Consumer Research*, Vol. 16, No. , 113–118, 113.

²¹ Isto, 114.

atmosfera reklamnog spota.

Majstor zvuka na reklami je očigledno imao u vidu važnost usklađenosti poslednje scene i poslednjih par taktova *Intermeca*. Sam kraj *Intermeca* donosi izvesno smirenje i razrešenje, a usklađen je sa najdramatičnijom, poslednjom scenom u kojoj sin u bolnici posmatra svog oca koji je na aparatima i bori se za život. Nakon poruke koja mu stiže od oca, naratorov glas izgovara *I kada pobeđujemo*, nakon čega sledi poslednji takt *Intermeca*. Muzikom sve počinje (jer se na početku reklame prvo čuje muzika, a tek se onda narator uključuje) i sve se završava. Muzika je „dramska podloga“, ali i nosilac atmosfere koja je napeta, ali u svakoj od situacija ima pozitivan ishod.

ZAKLJUČAK

U nekim svetskim metropolama klasičnu muziku možete čuti skoro svuda – na ulici, u gradskom prevozu, čak i u marketima. Kada uključite televizor, možete videti reklamne spotove u kojima koriste najpoznatije numere klasične muzike. Ali, šta se dešava kad jedna od tih reklama bude proglašena za reklamu godine? Ideja scenarija reklame „U vezi sa vama“ je svakako jedinstvena, ali ono što smatram da je bilo presudno u takvoj percepciji ove reklame jeste muzika. Ona je „klasična“, nastala pre više od jednog veka, ali je uprkos tome u simbiozi sa „slikom“ postala savremena, gotovo kao da je komponovana baš za Telekomovu reklamu. *Intermeco* iz *Kavalerije Rustikane* je zbog svog „filmskog“ potencijala na pravi način „muzički podržao“ različite dramske situacije u ovoj reklami. Muzika je ta koja „komunicira“ sa gledaocima/potrošačima i ostavlja poslednji, pozitivan utisak.

Ovo je bio samo jedan od primera kako klasična muzika može biti inkorporirana, upletena i u čvrstoj vezi sa današnjim advertajzingom i marketingom. Da li je marketinški tim Telekomovom reklamom postigao željeni cilj? Da li bi stručnjaci trebali što više da insistiraju na ovakvoj primeni klasične muzike? Naš odgovor bi bio pozitivan, jer se u slučaju Telekomove reklame (koja je bila deo centralne marketinške kampanje te godine), korišćenje klasične muzike pokazalo kao dobro rešenje za reklamiranje njihovih usluga, na šta ukazuje finansijski izveštaj ove kompanije iz 2007. godine u kome se može videti napredak, nakon ove marketinške kampanje, u poslovanju i širenju poslovnog programa, kao i u povećanim ulaganjima.²² A to je u današnjem potrošačkom društvu i najbitnije, zar ne?

Literatura

Aleš, Erjavec i Miško Šuvaković, Aleš (ur.). 2009. Figure u pokretu – Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti, Beograd, Atoča.

Anderson S. J., Dewhirst T and Ling M. P. June 2006. Every document and picture tells a story: using internal corporate document reviews semiotics, and content analysis to asses tobacco ad-

²² <http://www.skockajtbudzet.rs/rs/page/telekom-finansije-finansijski-izvestaji>

vertising, *Tobacco Control*, Vol. 15, No.3, 254–261.

Baronijan, Vartkes. 2007. *Muzika kao primenjena umetnost*, Beograd, Radio-televizija Srbije.

Cox, D, Anthony and James, J, Kellaris. June 1989. *The Effects of Background Music in Advertising: A Reassessment* u: *Journal of Consumer Research*, Vol. 16, No. 1, 113–118.

Gorn, J, Gerald. Winter 1982. *The Effects of Music in Advertising on Choice Behavior: A Classical Conditioning Approach* u: *Journal of Marketing*, Vol. 46, No. 1, 94–101,

Hurnor, David. 1989. *Music in Advertising: An Analytic Paradigm* u: *The Musical Quarterly*, Vol. 73, No. 4, 557–574.

Jeananne, Robynn and Powrie Phil. 2006. *Changing Tunes: The Use of Pre-existing Music in Film*, London, Ashgate Publishing.

Kelner, Daglas. 2004. *Medijska kultura – Studije kulture, identitet i politika između modernizma i postmodernizma*, (Aleksandra Čabraja prev. sa eng), Beograd, Clio.

Šuvaković, Miško. 2010. *Diskurzivna analiza*, Beograd, Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzike umetnosti.

Zhu (Juliet) Rui and Meyers-Levy Joan. Aug. 2005. *Distinguishing between the Meanings of Music: When Background Music Affects Product Perceptions* u: *Journal of Marketing Research*, Vol.42, No.3, 333–345.

CLASSICAL MUSIC IN COMMERCIALS - CASE STUDIES PRODUCED: Music in the Telecom advertisement “In relation to you”

Summary

Music forms are important segments in the TV commercials. Marketing team in modern advertising increasingly opt for classical music as a suitable choice for a soundtrack in order to advertise certain products. Going through a brief history of advertising, from the creation of print media, until today when television plays a leading role, we concentrate on the use of music in TV commercials, according to the classification by David Huron, where a special emphasis is put on music, allowing the structure in a certain continuity of the selected advertisements. For example, we will use the Telecom’s commercial “In relation to you”, which was declared the best commercial in 2007. in Serbia, to try to point out the various aspects of the use of classical music in advertising. Composition that was used in the ad was created more than a century ago - it’s *Intermezzo* from the opera *Cavalleria Rusticana* by Pietro Mascagni, a composition well known to directors like Scorsese and Coppola, suggests that this music goes beyond its primary drama (opera) potential. The score was used almost entirely in combination with the narrator’s voice, and perhaps it represents the crucial contribution to dramatization of the entire advertising. Music is the one that communicates with viewers / consumers and leaves the last impression. Questions that remain open are whether the marketing team of Telecom’s advertising achieved the desired point, and how would it look like if the same soundtrack was used in advertising a different product?

Key words: music, media, commercials, classical music, advertising, Telecom, *Cavalleria Rusticana*.

**IZDANJA OZBILJNE MUZIKE
U PGP-RTB/PGP-RTS-u
Licencna izdanja**

Marija Maglov*

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Fakultet muzičke umetnosti

Sažetak

U ovom radu predstavljaju se licencna izdanja ozbiljne muzike, objavljena u PGP-RTB-u, odnosno, PGP-RTS-u i predlaže se njihova podela prema načinu na koji su dela ozbiljne muzike na njima zastupljena. Pri toj podeli, ima se u vidu da li su u sadržaj ploča uključene višestavačne kompozicije ili odabrani stavovi i segmenti obimnijih dela. Takođe, uzete su u obzir informacije sa omota ploča, poput naslova izdanja, ali i toga šta je u „prvom planu“: kompozicija ili izvođač. Podela izdanja dovedena je, potom, u vezu sa tipologijom slušalaca koju predlaže Teodor Adorno.

Ključne reči: PGP, ozbiljna muzika, licencna izdanja, tipovi slušalaca, Teodor Adorno.

UVOD

U ovom radu predstaviću jedan segment svog istraživanja koje se odnosi na sagledavanje izdavanja ploča ozbiljne muzike u Produkciji gramofonskih ploča Radio-televizije Beograd/Radio-televizije Srbije (u daljem tekstu PGP),¹ u periodu od 1968. do 1994. godine. Taj segment odnosi se na licencna izdanja ploča, koja su, pored domaće produkcije, činila važan deo aktivnosti pomenute kuće.

Sagledavanje izdavaštva PGP-a ne bi bilo moguće bez obimnog arhivskog rada. Prvi problem koji se javlja u pokušaju razmatranja izdavaštva ozbiljne muzike u PGP-RTS-u jeste činjenica da u ovoj kući ne postoji baza podataka u kojoj se nalaze informacije o odgovarajućim izdanjima. Ne samo da ne postoji digitalna baza podataka, već ni podaci koji se nalaze u štampanim i korićenim knjigama sa dokumentacijom nisu zavedeni hronološki, a često u dokumentima nedostaju krucijalni podaci poput godine izdanja. Stoga je prvi korak u procesu istraživanja za potrebe rada bila rekonstrukcija izdavanog materijala na osnovu podataka dostupnih u PGP-u. Arhiv PGP-a čine dokumenti u kojima se nalaze podaci o izdatim pločama, audio i video-kasetama, kompakt-diskovima i dvd-izdanjima, kao što su: naslov ploče, ime kompozitora i izvođača, oznake broja,

* marijamaglov@gmail.com

¹ Koristiću samo skraćenicu PGP, umesto PGP RTB/PGP RTS pošto se u toku perioda o kome ću pisati (1968–1994) menja i naziv medijskog servisa (RTB postaje RTS).

godine i podaci o snimateljima i recenzentima. Ovi dokumenti raspoređeni su u nekoliko knjiga.² Sa druge strane, građu takođe predstavljaju i master snimci koji se čuvaju u fonoteci PGP-a. Fonoteka bi svakako bila pogodnija za korišćenje ukoliko bi bila digitalizovana (što bi ujedno olakšalo i formiranje baze podataka), a taj proces je u toku. Iako arhiv PGP-a pretežno čini zvučna građa, zbog čega je posebno interesantan za muzikologe, on ranije, koliko mi je poznato, nije bio predmet istraživanja. Donju granicu vremenskog okvira obuhvaćenog istraživanjem, odredila sam na osnovu najstarijeg pronađenog dokumenta, dok gornju granicu predstavlja godina u kojoj je izdata poslednja ploča ozbiljne muzike.

1. PODELA IZDANJA

Čitav korpus izdanja ozbiljne muzike PGP-a može se podeliti u dve velike grupe: domaća izdanja (ona koja su nastala u okviru PGP-a) i licencna izdanja (nastala u nekoj od inostranih diskografskih kuća, od kojih PGP dobija pravo da ih distribuira).³ Kada su domaća izdanja u pitanju, uočljiva je težnja da se objave kanonska dela srpske/jugoslovenske muzike, ali i ostvarenja savremenih srpskih kompozitora, te je na taj način PGP, kao javna institucija, ostvarivala jednu od svojih dužnosti – brigu o kulturnoj baštini. Isto tako, snimljene su brojne ploče eminentnih domaćih umetnika, gde je sadržaj ploče, naravno, bio uslovljen repertoarom izvođača. Licencna izdanja su, sa druge strane, obezbeđivala postojanje snimaka kanonskih dela iz repertoara zapadnoevropske umetničke muzike, ploče sa izvođenjima renomiranih umetnika – zvezda svetske scene, ali i brojne edicije čiji su sadržaj činile popularne kompozicije ozbiljne muzike, namenjene široj publici.

Ozbiljna muzika na pločama, sudeći prema ovim izdanjima, predstavljana je na sledeće načine:

- 1) naslov kompozicije je u prvom planu na omotu ploče (u odnosu na izvođače), a ukoliko su kompozicije višestavačne, snimljene su u celini. Ovde bi se takođe ubrojala izdanja na kojima su snimljeni ciklusi ili opusi pojedinih kompozitora.

² Pod "knjigama" podrazumevam ukoričenu dokumentaciju, ne uređene i publikovane informacije o izdanjima. Već sami naslovi ovih knjiga govore o stanju u kome se dokumenta čuvaju: „1977 do 1979 klasika“, „Klasična muzika II“, „1980 do 85 klasika“, „Ozbiljna 1987“, „1980 do 82 klasika licenca“, „Lic. i klasika 323 223 573“. Pri tom, oznake godina koje se nalaze u naslovima, ne znače da se samo izdanja iz tih godina nalaze u knjigama. Na primer, u knjizi „1977 do 1979 klasika“, nalaze se podaci o izdanjima iz čitave osme decenije, ali i o izdanjima iz šezdesetih i osamdesetih godina dvadesetog veka. Od 1988. godine, podaci su vođeni urednije, te su informacije o ozbiljnoj muzici razdvojene po godinama izdanja, do 2011. godine. Zahvaljujem se zaposlenima u PGP-u, Dragoljubu Iliću, Mariji Đurić i Zoranu Č. Stefanoviću, jer su mi omogućili pristup dokumentaciji i pružili pomoć pri sakupljanju materijala.

³ Domaća izdanja sa ozbiljnom muzikom pojavljuju se već u prvim godinama od osnivanja PGP-a (1959), dok je praksa preuzimanja licencnih izdanja svetskih producerskih kuća započeta krajem šezdesetih godina, da bi u narednoj deceniji dobila pun zamah.

- 2) kompozicije date na ploči su popularne minijature ili delovi obimnijih ostvarenja (stavovi sonata, simfonija, arije ili uvertire opera, segmenti baletske muzike), objedinjene pod zajedničkim naslovom ploče ili edicije.
- 3) renomirani izvođač ili izvođački ansambl je u prvom planu na omotu ploče, u odnosu na repertoar koji izvodi.

Na pločama koje sadrže integralna dela, „autonomija“ odabranih ostvarenja nije narušena. Nasuprot tome, kada se prezentuju odlomci kompozicija, pravljen je odabir njihovih, za širu publiku potencijalno najprivlačnijih segmenata, publiku koja se možda prvi put susreće sa stvaralaštvom određenih kompozitora ili uopšte, sa ozbiljnom muzikom. Upravo u drugom slučaju uviđa se značajan efekat koji ploča ostvaruje na promenu doživljaja muzike, a to je vremenska ograničenost ploče, koju dužina trajanja određenih dela uveliko premašuje (Katz, 2010: 39–41). Kako piše Kac (Mark Katz), ta ograničenost uticala je na dužinu trajanja numera popularne muzike. U istom smislu, možemo zaključiti da je na recepciju ozbiljne muzike uticala ista karakteristika ploče, jer se, zbog nemogućnosti da se uvek snimi cela višestavačna kompozicija, ustalila praksa slušanja odlomaka, kako na nosačima zvuka, tako i u drugim medijima, a određeni segmenti kompozicija izdvojili su se kao znatno poznatiji od celine čiji su deo.

Ipak, sklonost ka ovakvom primanju ozbiljne muzike primećena je i problematizovana i ranije, kada je industrija nosača zvuka bila na svom početku, a slušanje ozbiljne muzike još uvek zavisilo pretežno od koncertnih i kamernih prostora. Ovim problemom bavio se Teodor Adorno (Theodor Adorno). Slušanje odlomaka kompozicija, insistiranje na stalnom plasiranju najpopularnijih dela, pa i produkcija čitavih serija ploča na kojima se, banalno rečeno, nalazi, „od svega pomalo, za svakog ponešto“ (po neka kompozicija iz svakog žanra, stila, namenjenih različitim instrumentima i tako dalje) na neki način odgovara Adornovom tipu slušaoca koga on naziva *konzumentom kulture* (Adorno: 2013). Prema Adornu, za ovaj tip slušalaca, zbog društvenog statusa, važno je poznavanje muzike kao kulturnog dobra, a to poznavanje se često svodi na

„pevušenje i trenutno prepoznavanje tema slavni, često izvođenih dela. Tok kompozicije nije važan. Strukturiranje čuvenja je atomističko: tip se krije u specifičnim elementima, navodno divnim melodijama, grandioznim momentima. Sve u svemu, njegov odnos prema muzici ima fetišistički dodir“ (ibid).

Sadržaj brojnih ploča čine upravo „specifični elementi“ – naročito upečatljivi stavovi simfonija i sonata, ili odlomci i čuvene arije iz opera, te ove ploče kao da su namenjene slušaocima koji muziku konzumiraju upravo na način koji je Adorno opisao. Svojevrsan fetišizam, pri tom, ogleda se u produkciji serija i edicija, koje odgovaraju pojavi kolekcionarstva ploča, koje postaju važne kao predmeti za sebe, a ne toliko zbog muzike koja je na njih snimljena. Kako autor navodi, ključnu grupu publike koja „u velikoj meri određuje oficijelni život muzike“, čini upravo ovaj tip, koji se veoma često postavlja i kao „čuvar vrednosti“ konzerva-

tivne kulture, te neprijatelj nove muzike. Takvo shvatanje dodatno bi objasnilo izostajanje savremenih, eksperimentalnih tendencija na zvučnim zapisima, onih koje ne odgovaraju kanonu, odnosno, proverenim vrednostima koje zastupaju konzumenti kulture, a koje su (vrednosti) bliske „konformizmu i konvencionalnosti.“ Iako bi možda logična pretpostavka bila, da se podrazumeva da će se na proizvodima koji se plasiraju na tržištu naći „proverena“ dela „neupitne vrednosti“, pitanje je kako uopšte dolazi do ocenjivanja određenog korpusa muzike kao takvog? Možda odgovor upravo leži u dominaciji „kulturnih konzumenata“ kao onih koji upravljaju muzičkim životom, a time i plasmanom odabrane muzike na određeni način. Pretpostavljena bliskost ove grupe sa sredstvima masovnih medija, u ovom slučaju, sa industrijom nosača zvuka, i težnjom da se muzika putem njih plasira, mogla bi da se razume u smislu određene svesti o dužnosti koju konzumenti kulture imaju prema muzici kao kulturnom dobru.

Upravo takva svest o kulturi i njenim dobrima, koje je potrebno negovati, isticati i sa njima upoznavati široku publiku, predstavlja temelj ideje o demokratizaciji kulture, koju je sproveo Andre Malro (*André Malraux*), prvi francuski ministar kulture. Naime, on je bio idejni tvorac koncepta demokratizacije kulture, koji je podrazumevao da je:

„...potrebno stvoriti uslove da elitna kultura, stvorena u elitnim ustanovama kulture koncentrisanim u kulturnim metropolama, bude *dostupna* (istakla V. Đ.) svim građanima“ (Ђукић, 2010: 66).

Pristup kulturnim dobrima, kako je Malro smatrao u okviru svog koncepta, „treba da bude omogućen svima, bez obzira na prihod, obrazovanje, klasu“ (ibid: 67).

Koncept demokratizacije kulture prihvaćen je šezdesetih godina u Srbiji, (ibid: 185) odnosno Jugoslaviji, kao i, sa različitim varijacijama, u većem delu sveta sa obe strane „gvozdene zavese“ (ibid: 67). U Jugoslaviji, brojni kulturni poslenici isticali su važnost koju kultura ima u jednom socijalističkom društvu, kao i značaj približavanja širokih masa kulture. Tako, na primer, Slavko Zlatić piše:

„U socijalističkom društvu jedno od fundamentalnih načela 'kultura svima' nije i ne može biti tek parola, bez obzira kada ćemo do tog cilja doći, bez obzira što taj cilj još nije blizu. U socijalističkom društvu svaki je građanin (dijelić tkzv. mase) aktivni subjekt svega što se u društvu zbiva, pa tako i u području kulture“ (Zlatić, 1977: 38).

Za Zlatića, odgovor na pitanje kako treba približiti mase i kulturu jeste da je jedino ispravno približiti masu kulturi:

„...treba smišljeno, sistematski i namjerno odgajati još nedovoljno osposobljene korisnike što ih danas još uvijek potcjenjivački zovemo 'masa' Kao u svakom odgojnom postupku treba početi od navike (...) da bi se došlo do potrebe... (podvukao S. Z.)“ (ibid).

U kontekstu širenja obrazovanja i kulture (odnosno, ozbiljne muzike kao polja koje me zanima u ovom radu) uloga masovnih medija postaje naročito

intrigantna, jer su upravo oni bili jedno od sredstava koja su ideju širenja umetnosti i kulture mogla efikasno da sprovedu u delo. Upečatljiva je težnja da se kultura plasira putem zabave, to jest da se ozbiljna muzika približi publici na „prijemčiviji“ način. Na primer, emisije sa programa Radio-Beograda koje su težile popularizaciji muzike, takođe su uglavnom emitovale poznate minijature ili segmente kompozicija i težile spajanju nekih segmenata popularne i visoke kulture, barem u načinu prezentacije.⁴ Upravo taj segment zabave upućuje na još jedan tip slušaoca koji predstavlja Adorno, a to je *zabavni slušalac*. Kako Adorno napominje, ovaj tip je blizak tipu kulturnog konzumenta, a bliskost se uočava u tome što će kulturni konzument neracionalizovanu zabavu drugog tipa „odenuti kao duh i kulturu.“ Na neki način, ovo se može uočiti na konkretnim primerima ploča koje sadrže odlomke kompozicija. Tražeći u Adornovoj tipologiji slušaoca čiju bi pažnju privukla izdanja na kojima su predstavljene višestavačne kompozicije u celini, ciklusi kompozicija ili opusi jednog autora, pronašli bismo ga u tipovima slušaoca eksperta, pod kojim Adorno podrazumeva muzički obrazovane pojedince, odnosno, profesionalce (Adorno: 2013).

2. PREGLED IZDANJA

Dve licencne serije ploča koje su se pojavile 1968. godine predstavljaju paradigmatičan primer za prve dve grupe iz podele izdanja na način koji sam predložila. U pitanju je serija diskografske kuće Deutsche Grammophon, bez posebnog naslova, koja sadrži 12 ploča i serija *Muzika miliona* (Philips), koja broji 10 ploča. Sadržaj prve serije veoma je raznovrstan, a u okviru njega nalaze se dela kompozitora iz perioda baroka, klasicizma, romantizma, impresionizma i ekspresionizma.⁵ Žanrovi obuhvaćeni ovim sadržajem takođe su raznoliki i kreću se od simfonijske, koncertantne i solističke literature, do opere (*Vocek*), a sve kompozicije predstavljene su u celini. U okviru edicije *Muzika miliona* zastupljeni su kraći komadi orkestarske i solističke literature i odlomci iz obimnijih dela (opera, opereta i baleta).⁶ Na ovim pločama su uglavnom zastupljena dela

⁴ Takve emisije bile su, na primer, *Susretanja* (Prvi program), *Top liste ozbiljne muzike*, *Vreme muzike*, *Muzičke besede* (Drugi program), *Dragstor ozbiljne muzike*, *Od dobro veče do laku noć* (Program 202) (Cf. Arnautović, 2012: 53-57). Kako napominje Arnautović, Treći program je u celini bio posvećen „visokoj“ umetnosti, a ozbiljna muzika emitovana je na Prvom, nešto manje na Drugom programu, gde se težilo tome da se ova muzika predstavi na medijski popularan način.

⁵ U ediciji se nalaze dela sledećih kompozitora: Baha (Johann Sebastian Bach), Mocarta (Wolfgang Amadeus Mozart), Betovena (Ludwig van Beethoven), Bramsa (Johannes Brahms), Dvoržaka (Antonín Dvořák), Šumana (Robert Schumann), Čajkovskog (Пётр Ильич Чайковский), Šopena (Frédéric Chopin), R. Štrausa (Richard Strauss), Debisija (Claude Debussy), Ravela (Maurice Ravel) i Berga (Alban Berg).

⁶ Na primer, sadržaj jedne od ploča čine: *Sanjarenje* Roberta Šumana u aranžmanu za violončelo i orkestar, *Ofenbahova* (Jacques Offenbach) *Barkarola* iz *Hofmanovih priča* i *Valcer cveća* iz baletske svite *Kreko Oraščić* P. I. Čajkovskog. Kada su u pitanju odlomci dela, preovladuju horovi iz različitih opera (u pitanju su opere Verdija/ Giuseppe Verdi, Vagnera/Richard Wagner, Vebera/Carl Maria von Weber, Pučinija/Giacomo Puccini i Ambroaz Toma / Ambroise Thomas). Napominjem da

kompozitora koji su stvarali u vreme romantizma, a jedini izuzetak predstavlja Hendl (Georg Friedrich Händel) *Largo*.

Posmatrajući ova dva izdanja i način na koji je ozbiljna muzika kroz njihovu koncepciju predstavljena, stiče se utisak da su u pitanju dva različita pristupa. U okviru serije Deutsche Grammophon-a, ostvarena je zamisao da se kanon zapadnoevropske umetničke muzike predstavi kroz odabrane kompozicije, od baroknih do ekspresionističkih. No, da ova serija nije namenjena popularisanju ozbiljne muzike putem već dobro poznatih melodija, kolokvijalno nazvanih „hitovima“ klasične muzike, potvrđuje upravo snimanje kompozicija u celini, ali, i više od toga, prezentovani repertoar, pri čemu bi najupečatljiviji primer bio, svakako, Bergov *Vocek*. Kao primer bogate operske tradicije zapadnoevropske umetničke muzike nije uzeta neka od velikih, romantičarskih opera ustaljenih na operskim scenama širom sveta, već jedno ekspresionističko viđenje te tradicije, ne tako blisko onome što se naziva širom publikom. Čini se da je ova serija pre namenjena dobrim poznavacima umetničke muzike i onima koji bi, eventualno, želeli da to postanu, nego publici koju treba edukovati, na osnovu opšteprihvaćenih ideja o popularisanju muzike i zahteva za afirmacijom „lake klasike“. Sa druge strane, edicija *Muzika miliona* upravo predstavlja izdanje koje odgovara ideji o „lakoј“ klasičnoј muzici i pitkim kompozicijama koje brzo nalaze put do najšire publike. Uostalom, i naslov *Muzika miliona* je indikativan. On upućuje na ideju o muzici dostupnoj „milionima“, odnosno masama, a ne samo odabranima.

Ova dva rana licencna izdanja PGP-a mogu se posmatrati kao paradigmatična, u smislu da će neke od edicija, koje su izdate u kasnijem periodu, više ili manje odgovarati ili jednom ili drugom primeru načina predstavljanja ozbiljne muzike putem nosača zvuka. Među licencnim serijama nalazi se edicija Deutsche Grammophon-a „U svetu simfonije“, bez oznake godine izdavanja, koja sadrži osam ploča.⁷ Ova edicija predstavlja svojevrsan pregled razvoja žanra simfonije, od stvaralaštva njenog „oca“, Hajdna (Joseph Haydn), do jednog od poslednjih simfoničara romantičarske tradicije, Gustava Malera (Gustav Mahler). Kao takva, ova edicija je očito namenjena poznavacima i ljubiteljima simfonijskog žanra, te upravo predstavlja primer, prve grupe iz predložene podele izdanja. Izdanja koja bi odgovarala drugoj grupi jesu još jedna serija sa naslovom *Muzika miliona* (1971), kao i serija *Konzerte für Millionen/ Koncerti za milione* (Deutsche Grammophon, 1989). Zanimljivo izdanje predstavlja i edicija *Volim muziku* (Philips), koju čini 10 ploča, koja je koncipirana, na osnovu izbora učitelja i đaka muzičkih škola u Francuskoј, i namenjena širokoј publici: „Ovo je serija za stare i mlade, kroz koju će ljubitelji ozbiljne muzike upoznati kompozitore i neka njihova dela, od Baha do Stravinskog. Izabrane su takve kompozicije da u njihovom izvođenju upoznajemo i razne izvođačke ansamble: klavir, orgulje, kamerni

je za poštovanje način na koji su kompozicije navođene u dokumentaciji PGP-a, iako u nekim slučajevima kasnije ovi principi nisu ustaljeni ili šire prihvaćeni.

⁷ Na njima se nalaze *Peta simfonija* Čajkovskog, Malerova (Gustav Mahler) *Četvrta simfonija*, *Četvrta* i *Peta simfonija* Mendelsoona (Felix Mendelssohn), Šubertova (Franz Schubert) *Peta* i *Osma simfonija*, Mocartove *Simfonije br. 35, 32 i 38*, kao i Hajdnove *Simfonije br. 91 i 103*. Najveći broj kompozicija snimila je Berlinska filharmonija na čelu sa Karlom Bedom i Herbertom fon Karajanom.

i simfonijski orkestar.⁸ Karakterističan je vremenski i „stilski“ okvir, od baroka do Stravinskog (Игорь Стравинский), „klasiка XX veka“, kao i određeni „obrazovni“ potencijal ovog izdanja, koje treba da uputi slušaocе kako u odabrane kompozicije, tako i u zvučanje različitih instrumenata i ansambala.

Drugom tipu odgovarale bi takođe ploče na kojima se pod jednim, atraktivnim naslovom, objedinjuju različite kompozicije i odlomci kompozicija koji su žanrovski ili tematski slični. Primer takvog izdanja predstavlja ploča *Poziv na igru* (Deutsche Grammophon) na kojoj se objedinjuju odlomci različitih kompozicija igračkog karaktera.⁹ Odabir naslova ovog izdanja, koji, u stvari, jeste naslov jedne od kompozicija, sličan je praksi koja je ustaljena u izdanjima popularne muzike, gde nije neuobičajeno da se čitav album nazove po prvoj numeri, numeri koja je najveći „hit“ ili onoj koja na neki način govori o konceptu čitavog albuma. Veberova kompozicija *Poziv na igru*, prva numera na ovoj ploči, ujedno ima i adekvatan naslov koji govori o koncepciji izdanja. Slična izdanja su, na primer, *Adagio, čarolija baroka* (Deutsche Grammophon), *The Magic of Waltz* (Deutsche Grammophon, 1982) i *Rapsodija!* (Philips, 1983).

Među licencnim izdanjima se takođe nalazi i ploča *Novogodišnji koncert u Beču* (Deutsche Grammophon, 1988). Ona predstavlja snimak Bečkog novogodišnjeg koncerta iz 1986. godine kojim je te godine upravljao Herbert fon Karajan (Herbert von Karajan). Zanimljivo je da je Karajan prvi čuveni dirigent koji je na poziv Bečke filharmonije dirigovao novogodišnjim koncertom. Moguće je da je odluka o tome da koncertom svake godine upravlja novi dirigent svetskog renomea doneta iz marketinških razloga, s obzirom na to da je koncert privlačio sve više medijske pažnje (broj zemalja koje prenose koncert stalno je u porastu), a da su od 1979. godine ostvarivani audio i video - zapisi koncerta namenjeni tržištu (http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_New_Year%27s_Concert). Bez sumnje, Karajanova „zvezdana“ privlačnost imala je odjeka i među ovdašnjom publikom, pošto su ploče sa njegovim izvođenjima u diskografiji PGP-a zaista brojne.

Priča o ovom umetniku i publici kojoj je, ponekad, njegovo ime bilo dovoljno da bi kupila određeno izdanje, vodi do poslednje grupe iz predložene podele izdanja, odnosno, do ploča renomiranih izvođača. Među njima je svakako najzastupljeniji bio Ivo Pogorelić, što je razumljivo ako se ima u vidu da je u pitanju umetnik sa ovih prostora koji je ostvario internacionalnu karijeru, te je kao takav bio veoma zanimljiv ovdašnjoj publici.¹⁰ Za ilustriranje interesovanja koje su izazivale Pogoreličeve ploče, može da posluži jedan članak iz časopisa *Pro Musica* (Pro Musica, 1985: 25). Naime, u članku se navode podaci o pločama koje su postigle

⁸ Citirano prema odgovarajućem dokumentu iz arhiva PGP-a, a sudeći prema njemu, tekst se nalazio na omotu ploče.

⁹ Između ostalog, u sadržaju ploče nalaze se Veberov *Poziv na igru* u orkestraciji H. Berlioz, *Igra Silfida* iz Berliozove kompozicije *Prokletstvo Fausta* i *Polka* iz Smetanine/Bedřich Smetana opere *Prodana nevesta*.

¹⁰ Pogoreličeve ploče, licencna izdanja Deutsche Grammophon-a, obuhvataju izvođenja Bahovih *Engleskih svita* (1988), Šopenov *Klavirski koncert br. 2* (1983), Betovenove *Klavirske sonate op. 111*, Šumanovih *Simfonijskih etida* i *Tokate* (1982), Šopenovih *Prelida op. 24* (1991) kao i izvođenja izabranih Šopenovih etida, nokturna i drugih kompozicija.

najveće tiraže. Praksa PGP-a je bila da se ploče štampaju u malom početnom tiražu, da bi se on naknadno doštampao ukoliko postoji interesovanje publike. Dok je najveći broj izdanja ozbiljne muzike prodat u tiražu od 1.000 primeraka, Pogoreličeva ploča dostigla je tiraž od čak 6.984 primerka (ibid).

Interesantno izdanje iz ove grupe predstavlja ploča *The best of Placido Domingo* (Polydor, 1987), koja je indikativna i u kontekstu preuzimanja određenih postupaka iz prakse promovisanja popularne muzike. Naime, formulacija *the best of* vrlo je karakteristična za popularnu muziku i predstavlja najuspešnije numere određenog izvođača ili benda. Prihvatanje ove formulacije jasno teži prevazilaženju granica „visoke“ kulture i izjedanačavanju produkata popularne i visoke kulture, što ne treba da čudi, s obzirom na godinu izdanja. Tako, Domingo se ovde predstavlja kao popularni izvođač zvezdanog statusa, bez obzira na milje iz koga dolazi, a numere na ploči (arije iz različitih opera) predstavljaju se kao najveći hitovi ovog izvođača, bez obzira na to što nisu u pitanju singlovi koji su se, po svom objavljivanju, obreli na vrhovima neke top liste. Osim toga, ne treba zaboraviti da je Domingo bio član sastava *Tri tenora*, koji je, između ostalog, nastupao na stadionima poput superstarova popularne muzike, izvodeći poznate numere iz opera, ali i zabavne melodije. Iako omiljen zbog popularisanja opere, sastav je bio kritikovan zato što je, izvodeći samo „popularne“ arije, doprinosa tome da se zanemari opera kao „sveukupno umetničko delo“. Uzimajući u obzir Adornovu tipologiju slušalaca, čini se da ovaj primer, koji govori o spajanju strategija popularne kulture i sklonosti konzumenta kulture ka „divnim melodijama (i) grandioznim frazama“ (cf. Adorno: 2013) upravo ilustruje pretpostavljenu bliskost tipova zabavnog slušaoca i konzumenta kulture.

Ovim radom pokušala sam da skrenem pažnju na značaj razmatranja načina na koji je ozbiljna muzika predstavljena u diskografiji i, šire, da ukažem na jedan zapostavljen arhiv, a primeri koje sam istakla predstavljaju samo njegov mali deo. Istraživanje produkcije ozbiljne muzike na pločama, izdatim u bivšoj Jugoslaviji, otvara još mnogo mogućnosti, među kojima su svakako proučavanja zastupljenosti domaćeg umetničkog stvaralaštva, ali i teorijska pitanja koja se tiču kulturne politike SFRJ, odnosa između ozbiljne muzike i medija i uopšteno, recepcije ozbiljne muzike koja je uvek medijski posredovana.

Literatura

Adorno, Theodor. 2013. *Introduction to the Sociology of Music*, trans. by E.B. Ashton, 1976, New York: Continuum, (prev. sa engleskog Vesna Mikić, Beograd, rukopis kod prevodioca)

Arnautović, Jelena. 2012. *Između politike i tržišta. Popularna muzika na Radio Beogradu u SFRJ*. Beograd: Radio-televizija Srbije.

Ђукић, Весна. 2010. *Држава и култура. Студије савремене културне политике*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију - Факултет драмских уметности.

Katz, Mark. 2010. *Capturing Sound. How Technology has Changed Music*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.

S. n. 1985. Шест милиона плоча и касета ПГП-а: Pro musica (126). Београд
Vienna New Year's Concert. Dostupno na: http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_New_Year%27s_Concert. [pristupljeno 23.01.2013].

Zlatic, Slavko. 1977. Aktualna pitanja tkzv. masovne muzičke kulture (Širenje muzičke kulture kao zadatak omasovljavanja) u: Kongres Saveza organizacija kompozitora Jugoslavije. Zagreb.

EDITIONS OF CLASSICAL MUSIC IN PGP-RTB/PGP-RTS Licensed editions

Abstract

In this paper, licensed editions of classical music published in PGP-RTB, ie, PGP-RTS are presented, and their classification is proposed, due to the manner in which the works of classical music were presented on these records. This classification takes into consideration whether the records content included the composition with more movements or just the specific movements and parts of more comprehensive works. It is also taken into account the information from the cover plates, such as the released titles, and what was their *foreground*: a composition or a performer. The classification of the editions is, then, brought into connection with the listeners' typology proposed by Theodor Adorno.

Key words: PGP, classical music, licensed editions, typology of listeners, Theodor Adorno.

ODNOSI IZMEĐU EKRANSKIH TEHNOLOGIJA I UMETNOSTI

Milan Jančurić*

Univerzitet umetnosti u Beogradu
Interdisciplinarne studije

Sažetak

Na osnovu uvida u složeni i diskontinuirani razvoj ekranskih tehnologija, kao i umetničkih reakcija na nove medijske uslove prezentacije slike, moguće je razviti studiju o umetnosti i kulturi, zasnovanu na odnosima ekrana i viđenja u različitim tehnološkim uslovima. U tom smislu, moguće je istaći dve karakteristične pojave: na jednoj strani ekrani pokazuju krizu lineranih formi izražavanja, kao što su perspektivno slikarstvo i linearna naracija, dok se sa druge strane, čulni efekti ekrana proširuju prema auditivnom i taktilnom čulu. Modernistička kriza okularcentrizma u vidu povećanog značaja auditivno-taktilnih formi umetničkog izraza blisko je povezana sa krizom linearnosti koju donose novi mediji. Mesta vidljivosti ovakve dvostruke krize postaju različite ekranske tehnologije.

Ključne reči: ekran, modernizam, viđenje, okularcentrizam, kriza linearnosti.

UVOD

Studija koja će u daljem tekstu biti izložena zasniva se na pretpostavci da je ekran modernistički dispozitiv slike *par excellence*. U tom smislu, ekran je mesto na kojem postaju vidljivi diskontinuiteti, raskidi, pragovi, granice i karakteristični preobražaji umetnosti i kulture modernizma. U tehnološkom smislu pak, ekran je površina na kojoj je projektovana ili formirana slika. Film, kao novi medij modernizma, zasniva se na tehnologiji ekrana, ali je ekran i centralno mesto televizije, video umetnosti (*Video Art*), kao i najraznovrsnijih digitalnih medijskih tehnologija (personalnih računara, mobilnih telefona, uređaja za navigaciju, raznih sistema za oglašavanje i dr). Ekran je, pre svega, mesto namenjeno pogledu, mesto recepcije slike, te se s toga, u metaforičkom smislu, može govoriti i o slikarskom platnu kao ekranu.

Viđenje i vid (*vision, sight*) u modernom dobu zauzimaju hegemonu poziciju nad ostalim čulnim modalitetima spoznaje. Ekran se kao dispozitiv slike konstituše upravo u takvim uslovima, odražavajući okularcentrizam modernosti u formi tehnologije vizuelnog prikazivanja. Međutim, vrtoglave promene u umetnosti modernizma, od kraja XIX i kroz XX vek uzdrmavaće procese prikazivanja i recepcije

* milan.jancuric@gmail.com

ekranskih slika. Slojevito, arheološko ispitivanje ekranskih tehnologija, kakvo je sproveo Lev Manovič (Manovič, 2001: 11–37) ukazuje na mnogostrukost promena modela prikazivanja i viđenja uspostavljanjem novih ekranskih tehnologija u XX veku. On zapravo ističe karakteristične punktove diskontinuiteta među ekranskim tehnologijama, svrstavajući ekrane u četiri velike grupe: klasične, dinamičke, ekrane realnog vremena i interaktivne (kompjuterske) ekrane.

U pitanju su četiri sukcesivne nadogradnje ekranske tehnologije koje polaze od mogućnosti prikazivanja stvarnosti u vidu nepokretne slike, spajanja ekranskog viđenja sa pokretom, „živog“ prenosa pokretnih slika, te interaktivnog odnosa između čoveka i mašine medijske tehnologije. Bitno je naglasti da nova vrsta ekrana ne poništava prethodnu, već su sve četiri vrste istovremeno prisutne i aktuelne u sinhronijskom smislu.

Može se uočiti kako se modernistička previranja u umetnosti obrazuju oko određenih ekranskih tehnologija kao mogućnosti njihove subverzije i ostvarenja novih uslova prikazivanja i viđenja. Namera mi je da kroz pregled pojedinih reakcija vezanih za probleme ekrana modernizma, razvijem narativ o modernističkoj umetnosti i kulturi, zasnovan na odnosima ekrana i viđenja u različitim tehnološkim uslovima.

1. KLASIČNI EKRAN

Klasični ekran je slikarsko platno (Manovič, 2001: 12). Bitan događaj za uspostavljanje klasičnog ekrana je izum perspektive u periodu renesanse. Naglašena vizuelnost kao karakteristika renesanse, kako tvrdi Maršal Makluan, može se smatrati posledicom povećanog uticaja medija fonetskog pisma posredstvom nove tehnologije štampe. „Samo jedno pismeno i apstraktno društvo uspeva da nauči da upire pogled, što moramo naučiti pri čitanju štampane stranice. Za one koji tako upiru pogled, rezultat je perspektiva“ (Makluan, 1971: 351). U takvim uslovima ekran kao zastor koji zaustavlja svetlo (na primer, *Camera Obscura*) postaje mesto koje privlači pogled.

Slika realizovana uz pomoć tehnike perspektive otkrila je beskonačnost u tački nedogleda, naspram koje se nalazi singularna tačka gledišta koja centrira pogled individue, uzdižući pojedinačno gledište kao posebnu vrednost društva. Nužan uslov za ovakav individualizovan oblik gledanja je nepokretnost tela. Manovič primećuje: „Utamničavanje tela odigrava se podjednako na konceptualnom i doslovnom nivou; oba oblika utamničavanja pojavljuju se već sa prvim ekranskim aparatom – Albertijevim perspektivnim prozorom. Prema mnogim tumačima linearne perspektive, ona predstavlja svet viđen samo jednim okom, statičnim, netreptavim, fiksiranim“ (Manovič, 2001: 22).

Modernistička subverzija klasičnog ekrana slikarstva dovešće u pitanje upravo utamničenje tela, pre svega kroz dinamizam poliperspektivizma. Samim tim, modernistička kultura dovodi u pitanje individualističke tekovine modernog doba, formirane od renesanse, preko prosvetiteljstva do XIX veka.

Makluanova podela medija na vruće i hladne predstavlja tumačenje stepena učešća koje medij zahteva od primaoca. Vrući mediji deluju visokom određenošću na jedno čulo, te izazivaju malo učestvovanje pri recepciji. Nasuprot njima, hladni mediji traže učestvovanje više čula, jer nisu specijalizovani i određeni (Makluan, 1971: 58). Klasični ekran je u tom pogledu vruć, angažujući samo jedno čulo gotovo da anestetizira ostala, a perspektivno slikarstvo, po Makluanu odgovara fragmentarnom, individualističkom dobu vrućeg medija štampe.

Subverzija perspektivnog prikazivanja odvija se zbog uticaja novog medija – fotografije. Fotografija je tehnička slika koja u odnosu na slikarstvo drastično skraćuje vreme poziranja i omogućuje maksimalnu tačnost pri reprodukovanju stvarnosti. Sa sve većom upotrebom fotografije, perspektivistička slikarska tehnika se dovodi u pitanje.

Uspon fotografije tretira se kao problem razlike između slikarstva i fotografije, a rešenje tog problema nalazi se u preispitivanju karakteristika slikarskog medija. U tom pogledu, modernističke slikarske prakse nastaju kao vrsta medijalne samo-refleksije umetnika proučavajući prikazivačke mogućnosti klasičnog ekrana.

Kako zaključuje Makluan: „Slikar više nije mogao da opisuje svet koji su ljudi mnogo fotografisali. Umesto toga latio se otkrivanja unutrašnjeg procesa stvaralaštva – u ekspresionizmu i apstraktnoj umetnosti“ (Makluan, 1971: 247).

U istoriji umetnosti, impresionizam se smatra umetničkom reakcijom na pojavu fotografije, koja je podstakla dalja preispitivanja slikarstva. U tom smislu Sezan tvrdi: „Kad naše oko prelazi jednu veliku površinu, slike koje naizmenično dobija uhvaćene su iz *raznih uglova* gledanja, a celokupna površina je na krajevima ispupčena. Tačno je da ja zgušnjavam ove deformacije prenoseći ih na platno, zaustavljam spontano kretanje kojim se one u percepciji slažu jedne na druge, težeći geometrijskoj percepciji“ (Merlo–Ponti, 1968: 45). Moris Merlo–Ponti, govoreći o Sezanu, zaključuje: „Tako se Sezanov genije sastoji u tome što čini da deformacije perspektive, potpunim usklađivanjem slike, prestaju da budu vidljive same po sebi kad ih gledamo u celini, i samo doprinose – kao što to čine u stvarnom viđenju utisku reda koji se rađa, predmeta koji se pred našim očima pojavljuje i učvršćuje“ (ibid, 46).

Drastičnu promenu klasičnog ekrana najavljuje kubizam jer, kao što primećuje Makluan, kubističko slikarstvo „tačku gledišta’ ili vid perspektivne iluzije zamenjuje svim vidovima kakvog predmeta istovremeno [...] kubizam napušta iluziju perspektive zarad trenutne čulne svesti o celini“ (Makluan, 1971: 47).

Kubistička poliperspektivna slika, svedoči o postojanju više uglova, više tačaka gledišta, postojanju celine čije sagledavanje zahteva učestvovanje gledaoca. Klasičan ekran kubističkog slikarstva je hladan u odnosu na perspektivističku sliku i otvoren za učešće recipijenta. Umesto nepomičnih „utamničenih“ gledalaca koji otkrivaju sadržaj u perspektivi individualističke tačke gledišta, kubistički poliperspektivizam pokazuje slikom postojanje procesa viđenja iz različitih uglova, a gledalac pokušava da ih odgonetne.

Simultano delovanje različitih perspektiva na jednoj slici, u metaforičkom smislu, blisko je muzici. Simultanost zvučanja više različitih melodijskih linija i

glasova, osnovna je karakteristika polifonije, odnosno kontrapunktske tehnike komponovanja muzike. Stoga ne čudi da se Kle, Kandinski i Kupka, interesuju za Baha i tehnike kontrapunkta. Upečatljiv primer je slika Paula Klea *Ad Parnassum* koja imenom, ali i slikarskom tehnikom stupa u odnos sa udžbenikom iz kontrapunkta Johana Fuksa iz 1725. godine zvanim *Gradus ad Parnassum*, veoma značajnim za razvoj polifone muzike.

2. DINAMIČKI EKRAN

Film donosi novi kvalitet u ekranske tehnologije, spajajući ih sa rolnom trake koja se odmotava i otkriva pokret i trajanje. Makluan primećuje da je film „kako u svojem obliku pri projekciji tako i u obliku scenarija ili rukopisa, potpuno uključen u kulturu knjige“ (Makluan, 1791: 349). Implementacija dramskih narativa u medij filma bila je glavna prekretnica u emancipaciji filma od vašarske zabave i uspostavljanju sedme umetnosti. Linearно izlaganje vremenskog sleda stopilo se sa ekranom pokretnih slika u vruć medij namenjen pažljivom oku. Priča koju donose pokretne slike je duboko povezana sa kulturom pisma i odnosom pismenog čoveka prema vremenskom sledu. Narativnost filma preuzima linearni uzročno-posledični odnos iz sveta književnosti.

Međutim, izum montaže dovodi filmsko pripovedanje u značajna iskušenja. Montaža omogućava i izvođenje gledaoca iz sveta linearnog sleda, uvodeći ga u novi svet stvaralačke konfiguracije i strukture.

Sergej Ejzenštejn otkriva svojevrstnu montažu u logici ideogramskog pisma: „Princip montaže može se smatrati osnovnim elementom japanske kulture slikovnog prikazivanja. To je pismo, jer njihovo pismo je, pre svega slikovno prikazivanje Hijeroglif“ (Ejzenštejn, 1978: 199). Ideogramski princip montaže filma, značajan je iskorak iz logike fonetskog pisma koji otvara dinamički ekran novim čulnim delovanjima u odnosu na fotografiju ili figurativno slikarstvo.

Montaža pokretnih slika približava dinamički ekran karakteristikama hijerografske pismenosti i osim uloge ostvarivanja pripovednog sleda, omogućava stvaranje „vizuelne muzike“. Filmovi Vikinga Egelinga, Hansa Rihtera ili kubiste Fernana Ležea, pokretnu sliku, metodama montaže, oblikuju u apstraktne promene svetla i senki ispitujući muzička svojstva slike poput ritma i tonalnosti.

Ejzenštejn takođe uvodi mnogobrojne muzičke kategorije u razmatranje tipova montaže: metrička, ritmička, tonalna i gornjetonska montaža ukazuju na muzički metar, ritam, tonalnost i tembr, odnosno bogatstvo tona alikvotima (gornjim tonovima).

Pribegavajući apstraktnosti muzike, montaža nemog filma se uspostavlja kao vrsta nelinearne konfiguracije sleda vizuelnih sadržaja.

Kriza ovakvog filma nastupa sa takozvanim „dolaskom zvuka“, odnosno izumom sinhronе reprodukcije (i snimanja) zvuka i pokretne slike. Mišel Šion primećuje da zvuk filmu donosi vremensku linearizaciju: „Kada jedan niz slika ne prejudicira vremenski tok akcija koje ilustruje (prikazujući ih tako da bi podjednako

mogle da budu uzastopne i istovremene), dodatak realističkog i dijegetskog tona nameće im stvarno vreme (to jest mereno našim svakodnevnim iskustvom), koje je pre svega linearno i uzastopno“ (Šion, 2007: 21).

Pobornici autentičnih mogućnosti umetnosti nemog filma osudili su uvođenje zvuka u filmsku umetnost. Oštro kritikujući zvučni film, Rudolf Arnhajm, naspram direktnog spajanja zvuka i slike, ističe izražajnu mogućnost ujedinjavanja slike i zvuka na konceptualnom nivou, upravo onom, koje je ostvareno kubističkim slikarstvom ili apstraktnim nemim filmom: „Takvo ujedinjavanje ostvaruje se samo na jednom drugom, višem stupnju, naime na stupnju takozvanih izražajnih vrednosti. Gusto crno vino može da ima isti ‘izraz’ kao i tamni zvuk violončela, ali se između crnoće i zvuka kao čisto perceptivnih pojava ne može uspostaviti nikakva formalna veza“ (Arnhajm, 1962: 185).

Međutim, sovjetski reditelji Ejzenštejn, Pudovkin i Aleksandrov, rešenje problema zajedničkog dejstva zvuka i slike videli su u prevazilaženju naturalističkog pristupa istovremenog delovanja na oba čula, metodama audiovizuelnog kontrapunkta. „Samo *kontrapunktsko korišćenje zvuka* u odnosu na vizuelno montažno parče pruža nove mogućnosti montažnog razvoja i usavršavanja. [...] Zvuk tretiran kao novi montažni element (kao samostalni sabirak sa vizuelnom slikom) neizbežno će uneti nova sredstva ogromne snage u izražavanje i rešavanje najsloženijih zadataka što nas pritiskaju nemogućnosti njihovog savladavanja putem nesavršenih metoda filma, koji operiše samo vizuelnim slikama“ (Ejzenštajn, Pudovkin, Aleksandrov, 1978: 182).

3. EKTRAN REALNOG VREMENA

Televizijska slika se kontinuirano menja, a reprodukcija njenog sadržaja se istovremeno sa emitovanjem kontroliše u studiju. Televizija omogućava direktan prenos, pa u tom slučaju dinamički ekran ovog medija dobija novi kvalitet – prikazivanje realnog vremena. Direktnim prenosom, ekran realnog vremena utiče na ostvarivanje dubljeg doživljaja i saučestvovanja gledaoca: praćenjem televizijske slike gledalac postaje saučesnik u procesu koji se trenutno odvija.

Umberto Eko primećuje: „Snimanje, montaža i projekcija, tri faze koje su u kinematografskoj proizvodnji vrlo distinktno i imaju svaka svoju fizionomiju, ovdje se identifikuju. Iz toga slijedi [...] identifikacija stvarnog vremena i televizijskog vremena, a da nikakvo narativno sredstvo ne može da skрати vremensko trajanje koje je autonomno vremensko trajanje događaja“ (Eko, 1965: 169). Dakle, gledalac putem televizijskog ekrana, umesto da prima zatvoreni proizvod, biva upućen na otvoreni proces. Poput kubističkog poliperspektivnog ekrana koji premešta pažnju gledaoca sa viđenog na proces viđenja, televizijski ekran realnog vremena uključuje gledaoca u prikazani proces i dubinsko učestvovanje više čula, usmeravajući pažnju prema permanentnoj promeni slike i zvuka.

Makluan primećuje još jednu važnu karakteristiku ovakvog tipa ekrana: „U televizijskom svetu, gledalac predstavlja ekran“ (Makluan, 1971: 279). Gledaoca

bombarduje svetlost miliona tačkica, a on je u stanju da ih pogledom oblikuje u poruku. Od televizijskog gledaoca se očekuje da bude uključen u obrazovanje slike, te da pogledom uspostavlja značenja sadržaja slike. Televizijska slika utiče na odvikavanja gledaoca od likovne perspektive kao čulnog modaliteta, jer predstavlja mozaik, kojem je strana treća dimenzija i unapred utvrđena tačka gledišta. Mozaička forma ne predstavlja neku „nepristrasnu ‘tačku gledišta’, već proces sudelovanja“ (Makluan, 1971: 266). Mozaička slika mnoštva svetlećih tačaka koje se menjaju u vremenu je u odnosu na film drastično manje određena. Sam ekran je manji i ne pruža dovoljno informacija kako bi preopteretio jedno čulo. Stoga je ovakav ekran hladan i zahteva gledaočev dubinski pristup.

Kada je u pitanju zvuk, televizija nikad nije bila nema. Naprotiv, medij televizije je veoma blizak mediju radija. U vezi sa radiofonskom prirodom Šion tvrdi: „U zemljama u kojima još uvek nije došlo do eksplozije broja televizijskih kanala koji rade danonoćno, ovaj medij se još uvek određuje kao vizuelni. Međutim, kada se televizijski programi protežu kroz ceo dan i kada su prijemnici prisutni u raznim radnim ili kućnim prostorima, televizija je prinuđena da konačno prihvati svoju radiofonsku prirodu“ (Šion, 2007: 144). Tipičan sadržaj radiofonske televizije jeste muzički spot, koji uprkos činjenici da je zasnovan na zvuku, oslobađa sliku od linearne i kauzalne narativnosti i vizuelnom polifonijom izvedenom kroz montažu, vraća ekran umetničkim prosedeima avangardnog nemog filma. Na taj način sadejstvo auditivnog i vizuelnog čula deluje u novom balansu u kojem gledalac ima zadatak da otkriva i tumači njihove odnose i značenja.

„Televizijska slika zahteva da u svakom trenutku ‘popunjavamo’ prostore u mreži učestvovanjem koje je kinetičko i taktilno jer je taktilnost međudjelovanja čula, a ne izolovani kontakt između kože i predmeta“ (Makluan, 1971: 381). Dubinsko učestvovanje gledalaca skreće pažnju na značaj sadašnjeg trenutka, na značaj onoga što je tu i sad u realnom vremenu. Ekran realnog vremena je u suprotnosti sa bilo kakvim odgađanjem. Kada praćenje procesa zaokupi gledaočevu pažnju, ono u njemu izaziva potrebu da ga što dublje oseti i zato je, po Makluanu, televizija tako bliska taktilnom čulu.

3. INTERAKTIVNI EKTRAN

Tehnologija digitalnih računara uvodi interaktivnost kao dominantni oblik medijske komunikacije. Korisnik komunicira sa uređajem u kojem se odvijaju različiti procesi obrade digitalnog signala. Interaktivni ili kompjuterski ekran prikazuje kako se takvi procesi odvijaju, a korisnik ima mogućnost da upućuje naredbe, nadgleda njihovo sprovođenje, te dobija povratnu informaciju.

Ideja da se složena vizuelna poruka može konstruisati pomoću jednostavnih elemenata, u okviru ekranskih tehnika, potiče od impresionističkog redefinisanja klasičnog ekrana, kakvo je na primer slikarstvo Žorža Sera. Kubizam se takođe zasniva na konstruisanju složenih oblika uz pomoć jednostavnih elemenata. Makluan primećuje da se televizijska slika nadovezuje upravo na ove tendencije, stvarajući

svojevrstan mozaik. Manović mozaičku strukturu ekrana označava terminom „vizuelni atomizam“. Po njemu, „vizuelni atomizam“ upućuje na raščlanjenost karakterističnu za digitalne medije. Digitalna slika se sastoji od piksela, uporedivih sa atomima, koji “na različite načine obezbeđuju automatsko generisanje i manipulisanje slikama” (Manović, 2001: 63). Raščlanjenosti karakteriše generisanje dvodimenzionalne i trodimenzionalne kompjuterske slike, kao i pokretne slike digitalnog videa. Na kraju krajeva, svaki čulni nadražaj, čije je poreklo vezano za digitalni medijski uređaj, može se dovesti u vezu sa brojčanim nizom, sačinjenim od binarnih elemenata. Atomistička konstrukcija se takođe nalazi u osnovi organizacije baza podataka. Podaci su raščlanjeni, nezavisni elementi, koji međusobno mogu da stupe u odnos preko hiperlinkova. Povezujući podatke, koji mogu biti i na različitim fizičkim nosačima, uz pomoć hiperlinkova se obrazuje hipertekst. Korisnik digitalnih medija kreira sopstvene „putanje“ povezujući elemente atomističke strukture digitalnih medija. U tom pogledu Manović povezuje izum filmske montaže sa korišćenjem savremenih grafičkih interfejsa. Ovoga puta je korisnik montažer, koji oblikuje vizuelnu površinu, ispunjavajući je prozorima i ikonima, odnosno uspostavljajući odnose među elementima digitalnog vizuelnog prikaza informacija. Izbor i kreiranje sadržaja postaju uloga korisnika, pa je interaktivan ekran nemoguć bez korisnikovog učestvovanja (ibid, 65).

Interakcija podrazumeva dvosmernu komunikaciju, koja osim prikaza podataka, daje i mogućnost uticanja na podatke i procese od strane korisnika. U tom pogledu, najčešći korisnički kontrolori su taktilni uređaji: tasteri uređeni u tastaturi, razni džojstici ili ekrani koji reaguju na dodir. Međutim, digitalni mediji takti-
 nost ograničavaju i svode na uređena polja tastature ili pokrete miša i džojstika. Može se primetiti da digitalni mediji stavljaju takti-
 lnost i kinetičke reakcije tela pod strogu kontrolu interfejsa u kojoj se gubi bogatstvo čulnog dejstva. Korisnik svoje telo prilagođava uređaju u jednom novom obliku „utamničavanja“. Ekran
 osetljivi na dodir dovode do visoke određenosti korisničkih pokreta, pa umesto fokusiranog i preciznog pogleda, korisnik digitalnih medija se vodi pažljivim i tačno određenim pokretima prstiju. Na taj način, uprkos činjenici da uključuju više od jednog čula, interaktivni se ekrani približavaju vrućim medijima.

ZAKLJUČAK

Na osnovu ovog, tek delimičnog, uvida u složeni i diskontinuirani razvoj ekran-
 skih tehnologija, moguće je izvesti najmanje dve karakteristične crte moderniz-
 ma. Sa jedne strane ekrani modernizma menjaju se po logici krize linearnosti. Linearna
 perspektiva, kao i linearni narativi bivaju subvertirani poliperspektivnom
 i policentričnom logikom unutar modernističkih umetničkih praksi. Ovakvo
 zapažanje iznosi Vilem Fluser analizirajući tehničke slike, od fotografije, preko
 filma i televizije do ekrana digitalne tehnologije. Poput Manovića, on uvida ato-
 mističku ontologiju digitalne tehnike koja razbija na deliće raniju linearnu logiku
 zasnovanu na fonetskom pismu. Po njemu bi dug put modernističke umetnosti

predstavljao promenu od Heraklitovog toka (*panta rhei*) do Demokritovog atomizma koji stupa na mesto linearnih konfiguracija sa digitalnom tehnologijom. Međutim, osim na konceptualnom, kriza linearnosti odvija se i na čulnom planu, pre svega kao kriza okulocentrizma. Otuda nije čudno da se kao jedan od glavnih tumača razvoja modernističkih ekrana može izdvojiti Maršal Makluan sa svojim antiokulocentričnim stavovima. Iako je ekranski uređaj namenjen vidu, njegova transformacija odvija se po auditivno-taktilnoj logici.

Ekran je vizuelni uređaj, ali način na koji se prikazuje slika upućuje na raznolike procese viđenja. Vizuelnost ekrana se menja logikom auditivnih i taktilnih dejstava na telo recepijenta. Nisu isključivo tehnološke promene kojima se uvodi auditivna, odnosno auditivna i haptička komponenta pod okrilje ekrana zaslužne za otvaranje ekrana prema drugim čulima. Vizuelni ekrani kubističkog slikarstva i apstraktnog nemog filma na posredan način teže ka auditivnom delovanju. Na sličan način audiovizuelni ekran televizije teži ka taktilnom delovanju. To znači da podela ekrana na vizuelne, audiovizuelne i audiovizuelno-haptičke, može biti samo grubo skiciranje tehnoloških mogućnosti ekranskih medija, dok se čulno dejstvo menja i u okvirima takvih kategorija. Dakle, može se govoriti o vizuelnim ekranima koji se otvaraju prema zvuku, ne uvodeći pri tom direktno delovanje zvukom, kao i audiovizuelnim ekranima otvorenim ka taktilnom čulu, a bez potrebe za kontrolom dodira.

Ekran je nastao kao vruć medij, potpuno zatvoren za učestvovanje gledaoca/korisnika. Modernistička umetnost, otkrivajući nove medije fotografije, filma, televizije, videa i digitalnih računara, otvara ekran ka novim procesima viđenja. Jedna od prvih posledica promene ekranskih uređaja je veza polifonije i poliperspektivizma sa slikarstvom i filmom. Višeglasje i više uglova posmatranja, spojeni sa ekranom, tipični su za modernističku umetnost sa početka XX veka. Naredne posledice su otvaranje sadržaja ekrana ka tumačenjima i interpretacijama gledaoca, dok današnji hipermoderni ekrani digitalnog filma, umesto klasičnog filmskog narativa, prikazuju digitalni arhiv u obliku hipertekstuelne baze podataka.

Literatura

- Arnhajm, Rudolf, 1962. Film kao umetnost, Beograd: Narodna knjiga.
- Ejzenštejn Sergej, Vsevolod Pudovkin i Grigori Aleksandrov, 1978. Izjava u Dušan Stojanović (ured.). Teorija filma, Beograd: Nolit, 182.
- Ejzenštejn, Sergej, 1978. Četvrta dimenzija u filmu u Dušan Stojanović (ured.). Teorija filma. Beograd: Nolit, 184-199 .
- Eko, Umberto, 1965. Otvoreno djelo, Sarajevo: Veselin Masleša.
- Flusser Vilém, Crisis of Linearity. Dostupno na: <http://bootscontemporaryartspace.org/blog/bootprint/> [21.01.2013].
- Makluan, Maršal, 1971. Poznavanje opština ljudskih produžetaka, Beograd: Prosveta.
- Manović, Lev, 2001. Metamediji, izbor tekstova, Beograd: CSU.
- Merlo-Ponti, Moris, 1968. Oko i duh, Beograd: Vuk Karadžić.
- Stojanović Dušan (ured.), 1978. Teorija filma, Beograd: Nolit.
- Šion, Mišel, 2007. Audiovizija, Beograd: Clio.

THE RELATIONS BETWEEN THE SCREEN TECHNOLOGIES AND ART

Abstract

Based on the insight into complex and discontinuous development of screen technologies, as well as artistic responses to new media conditions of image presentation, it is possible to develop a study about art and culture, based on the relation between the screen and vision, in different technological conditions. In this sense it is possible to point out two distinctive features: on one side screens show the crisis of linear forms of expression, such as painting in perspective and linear narrative forms, while on the other hand, the sensory effects of screens extend to auditory and tactile sense. Modernist crisis of ocularcentrism manifested through the increasing importance of auditory-tactile modes of artistic expression is closely related to the crisis of linearity brought by new media. Different screen technologies are becoming the place of the visibility of this double crisis.

Key words: screen, modernism, sight, ocularcentrism, crisis of linearity

**КЊИЖЕВНОСТ
И НАСТАВА КЊИЖЕВНОСТИ**
(Literature and Literature Teaching)

Наслов овог рада јасно сугерише да савремена настава подразумева коришћење веб 2.0 алата¹, односно да се од наставника који претендује да буде „савремен“ очекују извесне дигиталне компетенције. Питања које тако формулисан наслов оправдано намеће јесу зашто веб 2.0 алати – на који начин блог, Википедија и друштвене мреже могу делимично или сасвим заменити креду, фломастер, таблу, свеску и уџбеник и ученика учинити заинтересованим; и како наставник постаје дигитално компетентан? Пре одговора на питање ЗАШТО веб 2.0 чини се умесним запитати се ШТА је заправо веб 2.0? Ово питање је потпуно оправдано јер је сам термин веб 2.0 постао фрекветан, а да нисмо стигли ни да се запитамо какво је његово стварно значење. А стварно значење, у смислу коначне и конкретне дефиниције, не постоји. Тачније, постоји велики број дефиниција, али ниједна до краја не објашњава овај „неухватљиви“ појам или га чак потпуно негира третирајући га као термин осмишљен за маркетиншке потребе². Оставивши по страни термилошке несугласице, општеприхваћено објашњење веб 2.0 термина гласило би да је у питању веб платформа која независно од простора и времена омогућава корисницима да креирају, размењују и контролишу информације које ће бити видљиве на интернету. Дакле, реч је о друштвеном умрежавању у виртуелном окружењу посредством читавог низа бесплатних сервиса као што су блог, Википедија, Фејсбук, Твитер, Инстаграм, Скајп итд. Предност веб 2.0 алата, најсажетије казано, лежи у њиховој интерактивности, односно у идеји да блог и друштвене мреже, сада посматране као наставна средства, ослобађају ученика улоге пасивног реципијента који усваја готове и непроменљиве информације и претварају га у активног учесника који сам ствара садржаје и који је у прилици да своја сазнања, идеје или недоумице дели са другима. Из аспекта самог наставника, интерактивност коју веб 2.0 алати обезбеђују јесте епитет који бисмо сви желели да прибавимо свом часу. До тог драгоценог епитета, међутим, није лако доћи, јер су ученичка пажња и заинтересованост „добра“ која се тешком муком стичу, а врло лако губе. Како, онда, осмислити и остварити занимљив, интерактиван, савремени час односно, како постати дигитално компетентан наставник који информационим умећем може да парира својим ученицима или, још боље, да буде корак испред њих? Дигиталне компетенције мање-више јасно су дефинисане Законом о основном образовању и васпитању који подразумева стицање дигиталне и информатичке

¹ Будући да је Википедија један од веб 2.0 алата чини се умесним навести је као валидан извор са посебним освртом на наведене линкове на крају датог текста. О веб 2.0 алатима: http://hr.wikipedia.org/wiki/web_2.0_alati.

² Термин веб 2.0 први пут су употребили Тим О’Рајли и Дејл Доерти 2004. Од тада, па све до данас траје расправа о оправданости постојања овог термина. Више о томе у следећим текстовима: О’Reilly, T: “What Is Web 2.0 – Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software” 2005, <http://oreilly.com/web2/archive/what-is-web-20.html> (приступљено 6. 8. 2013) Nate Anderson: „Tim Berners-Lee on Web 2.0: “Nobody even knows what it means“, 2006, <http://arstechnica.com/business/2006/09/7650/> (приступљено 6. 8. 2013.) Russell Shaw: „Web 2.0? It doesn’t exist“, 2005, <http://www.zdnet.com/blog/ip-telephony/web-2-0-it-doesnt-exist/805> (приступљено 6. 8. 2013)

писмености: „Циљеви образовања и васпитања јесу (...) развој способности проналажења, анализирања, примене и саопштавања информација, уз вешто и ефикасно коришћење информационо-комуникационих технологија“³ Наведени цитат занимљив је због својеврсног парадокса који имплицитно садржи. Наиме, Закон предвиђа повећање информатичке писмености ученика (и одраслих који стичу основно образовање), док они који ту специфичну врсту писмености треба да подигну на квалитативно виши ниво, а то су несумњиво наставници, Законом нису обухваћени. Другим речима, Закон не предвиђа на који начин наставник, а да то није наставник информатике и рачунарства, стиче дигиталне компетенције⁴. Како би ова парадоксална ситуација у будућности била избегнута или бар ублажена, Национални просветни савет иницирао је израду документа „Смернице за унапређивање улоге информационо-комуникационих технологија (ИКТ) у образовању“⁵ чији је примарни циљ „модернизација наставних програма кроз употребу ИКТ како би се подстакао развој компетенције наставника и ученика“⁶. Ово обимно истраживање показало је да у 2013. години свега 3% наставника у Републици Србији користи ИКТ у настави⁷. Разлог због ког је овај проценат незнатан можда лежи и у чињеници да „не постоји јасан стратешки приступ унапређивања улоге ИКТ у настави како на нивоу школе и локалних заједница, тако и на нивоу Министарства и установа задужених за регулисање и развијање ове области. Развој се стога превасходно заснива на ентузијазму појединца.“⁸ Дакле, одговор је недвосмислен и јасан – дигиталне компетенције наставник стиче руковођен сопственом жељом, вољом и ентузијазмом да унапреди и осавремени своје часове.⁹

Пример једног таквог часа српског језика и књижевности, који би се могао назвати савременим, изведен је у седмом разреду Основне школе при Математичкој гимназији у Београду.¹⁰ Имајући у виду отпор који

³ Службени гласник Републике Србије, др. 72/2009 и 52/2011

⁴ Законом јесте предвиђено стално стручно усавршавање наставника, али динамика акредитације програма стручног усавршавања не прати динамику развоја информационо-комуникационих технологија јер се конкурси објављују једном у две године.

⁵ „Смернице за унапређивање улоге информационо-комуникационих технологија у образовању“, Север Цигурски, Сузана Симић, Снежана Марковић, Данијела Шћепановић, Тим за социјално укључивање и смањење сиромаштва, Влада Републике Србије, 2013.

⁶ Наведено дело, стр. 5

⁷ Истраживањем су обухваћени директори школа, наставници, професори учитељских и наставничких факултета и ученици и то тако што су спровођене on-line анкете (545 особе), фокус групе (192 особе) и 16 дубинских интервјуа (22 особе).

⁸ Наведено дело, стр. 11

⁹ Наставнички ентузијазам може бити потпомогнут и корисним семинарима. Неки од њих су онлајн семинар Образовно-креативног центра Бор „Блог, Твитер и Фејсбук у настави“ (др. 471), семинар Универзитетске библиотеке „Светозар Марковић“ у Београду „Информатичка писменост у процесу унапређења наставе професора средњих школа и гимназија“ (др. 250) или семинар који је организовала Шеста београдска гимназија „Настава информатике и информатика у настави – креативна примена ИКТ-а у настави“ (др. 69/31).

¹⁰ Математичка гимназија је школа која могућностима које пружа, пре свега, опремљеношћу информатичких кабинета, а затим и изванредним ученицима који су спремни да раде и уче на нов и другачији начин подржава спровођење интерактивних часова у регуларној настави.

ученици показују према школској лектури, чини се упутним баш школску лектуру обрадити користећи већ 2.0 алате. Готово све лектуре, без обзира да ли је реч о делима за основну или средњу школу, могу бити обрађене помоћу већ 2.0 алата. „Покондирена тиква“ Јована Стерије Поповића учинила се као одличан пример пре свега због језика који је ученицама далек, стран, неразумљив и због ког, нажалост, неопажено промичу сви они комични ефекти којима ово дело обилује. Такође, сам појам покондирености, са којим се ученик среће већ при првом додиру са књигом, непрозиран је, неразумљив, херметичан. Дакле, појам покондирености, као централни појам Стеријиног дела, онај који сажима хумористичко-дидактичку есенцију књиге, било је нужно растумачити на начин који је тзв. wi-fi генерацији близак и разумљив. У том контексту Фејсбук и Твитер (уз блог „Српски у Математичкој гимназији“, Фејсбук, Твитер, Прези, Гугл мапе, Гугл драјв, Јутјуб, Википедија, Гугл претраживач, дигиталну библиотеку Народне библиотеке Србије и наставничина страница на сајту Математичке гимназије) наметнули су се као одлични методички алати. Тако је припрема за обраду „Покондирене тикве“ помоћу већ 2.0 алата могла да почне.

За ову наставну јединицу издвојена су три школска часа која би била изведена у информатичком кабинету. Два часа су предвиђена за обраду и обнављање, док би на трећем часу ученици, у оквиру припреме за израду другог писменог задатка, износили своја запажања до којих су дошли током израде раније задатог групног истраживачког задатка – „Покондиреност на Фејсбук-у“ и „Покондиреност на Твитер-у“. Ма колико већ 2.0 алати бити примамљиви за рад, врло је важно прецизно дефинисати образовне, васпитне, функционалне и естетске циљеве часа, односно, не дозволити да алат постане сам себи сврха. Користећи монолошку, дијалошку, текст методу, методу демонстрирања, мултимедијалну (аудио-визуелна) и компаративну методу, могуће је остварити следеће циљеве:

Образовни:

- упознавање ученика са животом и делом Јована Стерије Поповића;
- упознавање теоријских одлика комедије као драмске врсте посредством читања и(ли) гледања Стеријине „Покондирене тикве“;
- истицање значаја Стеријиних комедија за развој драмске уметности код нас, нарочито у сфери језичког хумора и комике;
- развијање дигиталне писмености код ученика, упућивањем на коришћење блога, Фејсбука, Твитера, Гугл мапа, Гугл претраживача, Гугл Драјва, Јутјуба, Википедије, Презија и наставничине странице на сајту школе у образовне сврхе.

У том контексту, лакше је организовати и извести већ 2.0 час у једној таквој школи него у школама у којима се наставници суочавају са много комплекснијим проблемима као што је нпр. непостојање адекватне рачунарске опреме. Ипак, неке сегменте већ 2.0 часа могуће је спровести упркос реалним препрекама.

Васпитни:

- развијање љубави према драмској књижевности, а нарочито комедији као
- драмској врсти;
- учење кроз смех и анализу покондирености у Стеријино, али и у данашње време;
- васпитавање ученика да критички сагледавају сопствено понашање у социјалном окружењу и виртуелном свету – при коришћењу друштвених мрежа, али и да критички сагледају саме друштвене мреже.

Функционални:

- оспособљавање ученика да кроз анализу и коментарисање Стеријине комедије разлуче
- добре, позитивне новине од помодног и снобовског понашања;
- упућивање ученика да препознају и поштују традиционалне породичне вредности које тријумфују у Стеријиној комедији „Покондирена тиква“;
- оспособљавање ученика за повезивање знања о народном језику у доба Вукових реформи, као и народних изрека и пословица о покондирености са Стеријином комедијом;
- развијање културе писменог изражавања кроз позив на коментарисање одгледане позоришне представе „Покондирена тиква“ на наставничком блогу;
- развијање културе усменог изражавања подстицањем слободног коментарисања прочитаног књижевног дела на часу и поређењем две различите реализације истог дела (књижевног дела и позоришне представе);
- охрабривање ученика да у дигиталном окружењу откривају и примењују научено у школи при изради групних задатака „Покондиреност на Фејсбуку“ и „Покондиреност на Твитеру“

Естетски:

- уживање у лепоти народног језика и народног духа који тријумфује над туђим и туђинским језиком и манирима у изванредном Стеријином позорју.

Сваку, па и ову лектуру, неопходно је раније најавити ученицима како би имали времена да прочитају књигу. Често се, међутим, догоди да ученици не могу да пронађу књигу у школској или градској библиотеци. У случају Стеријине комедије ученицима је скренута пажња да на сајту Антологије српске књижевности дело могу пронаћи у целости.¹¹ Упућивање на један овакав сајт ученицима би и убудуће, без наставникових сугестија, требало да постане навика, односно, тако би постали свесни да књиге данас постоје и у дигиталном

¹¹ <http://www.ask.rs/>

облику који је свима и лакше и брже доступан.¹² У фази припреме за обраду школске лектуре ученици Математичке гимназије гледали су „Покондирену тикву“ у Народном позоришту¹³. С обзиром на то да већина ученика раније није била у Народном позоришту, наставница на својој страници на сајту школе¹⁴, уз информацију о одласку у позориште, поставља и текст о правилима понашања у позоришту. Након одгледане представе ученици добијају домаћи задатак: написаће састав на тему „У позоришту“ у коме ће изнети своје утиске о одгледаној представи. Саставе, као и увек, раде у Мајкрософт Ворду (ТNR, фонт 12, проред 1.5) и шаљу их наставници на мејл, а потом ће се неки од састава наћи и на наставничиним блог. Занимљиво је приметити да су при писању састава неки од ученика истраживали форуме о представи „Покондирена тиква“ на којима су проверавали свој критички став чиме је планирана интерактивност не само остварена, већ и надмашена.¹⁵ Истовремено, на блог су постављени истраживачки задаци који ученицима треба да помогну у читању и тумачењу „Покондирене тикве“, односно, задаци су ту да помогну ученицима да се што боље спреме за дискусију на часу.¹⁶ Постављање истраживачких задатака на блог показало се као врло корисна алатка у усмеравању читалачке пажње ученика и корисно упутство у сналажењу у делу. Неки од ученика често реше истраживачке задатке и пре часа и постављају их на блог.¹⁷

Прва два часа, планирана за обраду и обнављање, изводе се у информатичком кабинету. Уколико то дозвољава број расположивих рачунара, треба распоредити ученике тако да седе по двоје за рачунаром са интернет конекцијом. Наставница најављује обраду Стеријине комедије „Покондирена тиква“ и обавештава ученике да најпре пронађу њен блог, а потом и линкове ка Прези презентацији које ће нам бити главна алатка за прикупљање информација о Стерији, његовом раду и посебно о „Покондиреној тикви.“¹⁸

Главни део часа посвећен је Стеријиним животу и раду са посебним освртом на сввременост Стеријиног дела. Наставница најпре напомиње ученицима да је Стерија, поред Нушића, наш најзначајнији комедиограф. Скреће пажњу ученицима на неке од најважнијих географских одредница у Стеријиним животу, а први задатак за ученике јесте да на Гугл мапама пронађу, обележе и повежу градове који су наведени у презентацији.¹⁹ На

¹² Свест о дигиталној/електронској књизи, као и о дигиталним читачима (какав је нпр. киндл) може послужити као добар пример за говорну или писану вежбу у којој би се ученици веждали у изношењу својих идеја, аргументовању и супротстављању различитих ставова и судова, а у контексту савременог дигиталног окружења.

¹³ Већина Стеријиних комедија је врло успешно екранизована тако да позориште може бити замењено телевизијским снимком који би ученици одгледали код куће или у школи. Ту се Јутјуб појављује као корисна веб 2.0 алатка.

¹⁴ <http://mg.edu.rs/strucna-veca/srpski-jezik/andjelka-petrovic>

¹⁵ <http://srpskiung.wordpress.com/2012/11/22/u-pozoristu/>

¹⁶ <http://srpskiung.wordpress.com/2012/11/26/dok-citas-pokondirenu-tikvu/>

¹⁷ Погледати коментаре испод чланка са истраживачким задацима.

¹⁸ <http://prezi.com/y2ob1wv1uxl0/ko-je-jovan-sterija-popovic/>

¹⁹ <https://maps.google.com/maps/ms?msid=202556579986802794208.0004db5c38189dfe130ea&msa=0>

тај начин врши се корелација између наставе географије и српског језика и избегава механичко меморисање податка. Ученици ће се подсетити да су „Покондирену тикву“ гледали у позоришту за чије је оснивање заслужан управо Стерија. Имајући у виду да ће језик, као основно комедиографско средство, бити у центру пажње тумачења Стеријиног дела, важно је поменути и Стеријину преписку са Вуком, заслужним за увођење чистог, лепог и јасног народног језика у књижевност и школу. У тој преписци Стерија је обавестио Вука да је, након дугог тумарања и лутања, једва пронашао прави пут и окренуо се комедији. Како Стерија пише Вуку, човек се да најбоље поправити кад се својим будалаштинама смеје. Ученици се упознају и са неким од најзначајнијих Стеријиних дела, а пред њима је, у ту сврху, и нови задатак: помоћу Гугл претраживача пронаћи ће сајт Народне библиотеке Србије, а у оквиру тог сајта откриће и дигиталну библиотеку у којој могу да погледају и оригинална издања Стеријиних дела.²⁰ Наставница им посебну пажњу скреће на језик оригиналних дела који је далеко од Вуковог народног језика. Ученици се на овај начин информишу и о постојању дигиталне библиотеке и упућују да је користе и прегледају. Поред тога, наведен је и линк ка чланку „Политикиног Забавника“ у коме код куће могу прочитати понешто и о првом српском модерном роману – Стеријином „Роману без романа“²¹ Ученицима је врло важно потцртати улогу и значај Стеријиног рада у српској књижевности, у том контексту наставница помиње међународни позоришни фестивал „Стеријино позорје“ (ту је и линк ка сајту Позорја, па заједно прегледају наслове представа које су ове године на репертоару; неке од тих представа ученици су већ гледали са наставницом па им је тако и сам појам позоришног фестивала ближи²²), а потом ученици гледају клип са Јутјуба о Стеријиним „Родољупцима“ као комаду са модерном кореографијом, костимима, глумом и сценским покретом.²³ На тај начин ученици схватају појмове као што су књижевни класик или свевременско, универзално дело, што су епитети који ће свакако бити поменути уз Стеријино име и уз наслове његових комада.

Завршни део часа посвећен је још једном краћем задатку који ученици решавају користећи Гугл претраживач. Функција задатка у коме ученици треба да пронађу шта је данас смештено у некадашњу Стеријину кућу у Вршцу јесте да причу о Стеријином животу и раду заокружи, врати на њен почетак и још једном, у форми новинског извештаја, истакне значај овог писца у српској култури и књижевности.²⁴ Наставница напомиње да ће на следећем часу у центру заједничке пажње бити још једна Прези презентација коју ће ученици допуњавати информацијама до којих су дошли читајући „Покондирену тикву“ и решавајући истраживачке задатке са блога.

Ток другог часа замишљен је и изведен тако да су ученици поново смеште-

²⁰ <http://serbia-forum.mi.sanu.ac.rs/webbook.jsp?entry=463>

²¹ <http://politikin-zabavnik.rs/pz/tekstovi/roman-na-konju>

²² <http://pozorje.org.rs/>

²³ http://www.youtube.com/watch?v=zX_O_I2UMhQ

²⁴ <http://www.novosti.rs/vesti/kultura.71.html:383627-Sterijina-kuca-konacno-muzej>

ни у информатички кабинет. Наставница се осврће на задатке рађене на претходном часу и проверава колико су ученици запамтили од помињаних података. Шта је то што је ученицима најупечатљивије из Стеријиног живота; колико њих је прочитало чланак из „Политикиног Забавника“; колико њих је претражило дигиталну библиотеку НБС-а. Затим најављује анализу комедије „Покондирена тиква“ која ће, као и на претходном часу, тећи уз помоћ Прези презентације, а линк ка презентацији налази се на наставничином блогу.²⁵ Друга Прези презентација посвећена је Стеријиној комедији „Покондирена тиква.“ Централна тема, она коју ученици јасно виде и ишчитавају у оквиру презентације, јесте појам покондирености. Осветљавању значења тог појма подређена је и структура саме презентације – појам покондирености постављен је као централни круг, док су сви остали сегменти анализе дела (мањи кругови) подређени осветљавању тог појма и описивању једног сложеног значењског круга око одабраног појма.

За овај део часа ученици су се припремили помоћу истраживачких задатака са блога. Најпре крећу од Предисловија или предговора (предговору се посвећује посебна пажња будући да се по коментарима на блогу испоставило да ученици не разликују предговор од поговора делу, нити текст књижевне критике од ауторског текста). Већ у самом предговору делу, Стерија помаже својим младим читаоцима тако што јасно назначавачу о чему ће писати у својој комедији: кроз имагинарни (измаштани) дијалог са тадашњим фрајлицама тј. госпођицама. Он каже да је његова комедија ту да забави и поучи. Његова намера није да пише против моде већ против злоупотребе моде и претеривања у праћењу онога што је модерно. Баш због тога у „Покондиреној тикви“ Стерија неће инсистирати на радњи већ на карактерима. Ученици потом издвајају главне и споредне ликове и маркирају главне носиоце покондирености. Наставница им посебно скреће пажњу на специфичности комедије као књижевне врсте, а нарочито на оне особине комедије које је Стерија истицао (забавити и поучити кроз смех). Способност издвајања кључних речи је нешто што ученици такође треба да савладају, а кључне речи истакнуте у Прези презентацији посебно су важне за наглашавање Феминих особина, ауторовог односа према Феми, али и према самом језику. Фема је још у позоришној представи привукла ученичку пажњу, па су они без много оклевања издвојили Фемине „ноблес“ одлике уочавајући, при томе, комичне ефекте који се у највећој мери остварују кроз језик тј. погрешну употребу француских и немачких речи. Та језичка игра, заснована на сличности по звучању (не и по значењу), посебно је интересантна ученицима будући да половина њих учи немачки, а друга половина француски језик. Својим језичким каламбурима Стеријина комедија дозвољава и корелирање са страним језицима, и те језичке игре ученици јако дуго памте, чак неке од прочитаних језичких обрта касније користе у свакодневной комуникацији. За осветљавање Феминог лика важни су и њени лажни пријатељи: госпођа Сара коју Стерија назива чанколизом и у тој архаичној речи сажима њену

²⁵ <http://prezi.com/qqlp4a9drkds/pokondirena-tikva-jovan-sterija-popovic/>

животну филозофију која захтева да све захтеве душе и тела подреди најнижем захтеву – захтеву стомака. Уз њу је и њен сестрић, умишљени филозоф Светозар Ружичић који је изврстан пример да се ученицима укаже да крупне речи најчешће „много звече, а ништа не значе“. Светозар Ружичић нас опомиње да је неуке и необразоване најлакше засенити и обманути крупним, непознатим речима. Ликови који изазивају ученичке симпатије, и са којима се они најлакше идентификују, јесу чланови Фемине породице: ћерка Евица, жртва Феминих „ноблес“ идеја и Фемин брат Митар који има улогу резонера – некога ко заблуделу особу враћа на прави пут. Митар подсећа како је зло кад прост хоће да дигне нос на високо, а његова мудрост садржана је и у неким од најпознатијих српских пословица. Митар и Евица су ликови који уједно истичу тријумф породичних вредности, али и тријумф лепог, чистог и јасног српског народног језика. На крају, Прези презетација нас кружним путем враћа на тачку из које смо кренули и сада би ученици могли да дефинишу шта реч покондиреност значи данас – то је јасно истакнуто и у последњем слајду.

Завршни део часа посвећен је поређењу два вида уметности – позоришне и књижевне. Шта је то што се ученицима више/мање допало и због чега? Ученици износе своја запажања дајући предност једном или другом облику уметности, зависно од личних афинитета. Тако вежбају културу усменог изражавања и аргументовања својих ставова, као и културу дебатована са неистомишљеницима. Наставница их потом обавештава о истраживачком задатку који ће радити у групама: једни ће наредних 10 дана пратити покондиреност као појаву на Фејсбук, а други ће то чинити на Твитеру. Групе ће радити по моделу заједничког рада на платформи Гугл драјв и то тако што ће за сваку од група бити отворен по један документ у који ће сви чланови групе, који ће имати приступ, уписивати своја запажања и резултате истраживања да би на крају заједнички дошли до сазнања о томе како покондиреност изгледа на друштвеним мрежама. Овај истраживачки задатак има за циљ да ученике упуту не само да критички промишљају појам покондирености у оквиру књижевног дела, већ да, уз помоћ књижевног дела, критички проматрају и друштвене мреже које постају ново, виртуелно поље за испољавање покондирености. У решавању овог задатка ученици развијају аналитичност, критичност, склоност ка заједничком раду, дељењу идеја и припремају се да своја запажања анализирају на часу. Такође, сврха задатка јесте и да неки од веб 2.0 алата престану да буду посматрани само као (пасивни) алати већ и као део наше друштвене стварности и да је нужно о њима заузети (активан) став.

Трећи час посвећен је обнављању онога што је речено на претходна два часа. Наставница најпре, у уводном делу часа, проверава како су ученици урадили своје истраживачке задатке, колико је сваки ученик из групе узео учешћа у раду, са каквим недоумицама или потешкоћама су се сретали у раду. Овај час уједно је и припрема за израду другог писменог задатка на коме ће се једна од тема односити на Стеријину комедију (пример такве теме био је *Свако време има своје Феме*).

Током главног дела часа ученици на рачунарима отварају документ платформе Гугл драјв групе којој су припадали и потом у дебати на часу размењују идеје и сазнања до којих су дошли. Ученици који су истраживали покондиреност на Фејсбуку дошли су до следећих закључака: покондиреност је на Фејсбуку добила потпуно нови облик – савремене Феме су и дечасти и девојчице који на Фејсбук стављају само оне слике на којима су лепа или модерно обучени; често се стављају и туђе слике; уместо својих речи користе се туђе речи нпр. стихови неких познатих песама, а све да би се изгледало боље од онога што заправо јесте. Корак даље у истраживању појма покондирености начинили су ученици који су се давали овом појавом на Твитеру. Они су приметили да је на овој друштвеној мрежи још лакше прикрити свој прави идентитет и карактер јер се још чешће користе мислима других људи. Приметили су и да се пуно употребљавају стране речи и то погрешно написане или употребљене у погрешном контексту.

На крају часа наставница заједно са ученицима резимира резултате њиховог истраживања и скреће ученицима пажњу да је покондиреност свевременска појава, једнако присутна у Стеријино време, данас и у будућности. Друштвене мреже су само ново уточиште за ову универзалну појаву.

Један овакав час, који претендује на епитет „савремен“, може да послужи као пример који потврђује да примена веб 2.0 алата у настави, иако није званично законски подржана од релевантних институција, може да омогући добре резултате у раду са ученицима, односно, да ученике што је више могуће укључи у наставни процес и допринесе једном другачијем и занимљивијем усвајању и стицању знања. Ученички рад тако добија на изузетној важности и та врста сазнања, коју је наставник дужан да истакне, подстицаће их да у сваком наредном часу узму што је више могуће учешћа или, што је још идеалнија ситуација, навешће их да сами предложе коришћење неких од веб 2.0 алата у настави. С друге стране, ова врста часа од наставника захтева, поред већ поменутог ентузијазма и дигиталне компетентности, опсежну и детаљну припрему, континуирано виртуелно присуство на друштвеним мрежама, велику посвећеност и преданост заједничком раду са ученицима. Можда звучи претерано или чак непотребно издвојити толико времена и енергије за једну или две наставне јединице, али резултати који су тако постижу прибављају немерљиво задовољство, и наставнику, и ученицима.

WEB 2.0 TOOLS – TOOLS FOR MODERN CLASSROOMS

Summary

Since both primary and secondary school students are encountering modern informational technologies earlier and earlier in their lifetimes, the teaching process should also follow the students' interests if it also wants to be considered „modern“. Bearing in mind the resistance students have towards reading assignments, it seems appropriate to cover the school reading list by using the web 2.0 tools. Any reading assignment from the school curriculum can be covered by the web

2.0 tools. The comedy play “Pokondirena tikva” by Jovan Sterija Popovic is a good example that can corroborate the claim. This teaching unit was covered by the seventh grade students of the primary school within the Mathematical Grammar School by using the teacher’s blog, “Serbian Language in the Mathematical Grammar School”, Facebook, Twitter, Prezi, Google Maps, Google Drive, YouTube, Wikipedia, Google Search, as well as the digital library of the National Library of Serbia and the teacher’s page at the Mathematical Grammar School website. The main goal of this approach to the school reading list was to incorporate the unit, now centuries away from the learners’ experience, into the modern times. In other words, the students needed to realize by themselves that what they learnt and read still exists today, only in a different, digital form, and to recognize what they read about in their surroundings, to describe and understand the meaning of the phrase “timeless piece of literature“, which they often hear in class, without being aware of what it actually means. One of the most important goals of this kind of modernization of the teaching methodology was to enable students to define the advantages and disadvantages of social networks by doing this specific research which entailed following conceitedness on Facebook and Twitter, which would further enable them to approach the contemporary (digital) realm in a critical way.

Key words: informational technologies, contemporary teaching methodology, school reading list, web 2.0 tools, social networks, critical thinking

SPIRALA MEĐUSOBNOG UTICAJA PERCEPCIJE FIKCIJE I ISKUSTVA ŽIVOTA

Katarina Dragović*

Megatrend univerzitet

Fakulteta za kulturu i medije, Beograd

Sažetak

Recipijent pristupa fikciji sa setom mentalnih šema ili modela, najčešće prilično ustaljenih, koje autor pobuđuje i dovodi u pitanje. Razumevanje pojava kroz fikciju može recipijenta učiniti osetljivijim na slične pojave u stvarnosti. Osnovna tema umetnosti uvek je čovek i fikcija može poslužiti za razbijanje predrasuda, obogaćenje unutarnjeg sveta, razvijanje empatije i razumevanje ličnosti drugih ljudi. Ona može da izazove fluktuacije u crtama ličnosti i selfu kao celini kroz simulaciju, identifikaciju i samoimplikaciju te je logično pretpostaviti da ovaj proces može voditi i postepenoj promeni ličnosti kao celine. Međutim, neophodno je da se radi o kvalitetnom, slojevitom narativu da bi došlo do uvida i stvaranja realističnijih mentalnih modela kako sveta, tako i sebe i drugih ljudi.

Ključne reči: fikcija, mentalni modeli ili šeme, recipijent, empatija, simulacija, identifikacija, uvid.

UVOD

Okupiranje slobodnog vremena televizijskim programom, sve češće po cenu društvenog života, od početka je bilo praćeno zabrinjavajućim „dijagnozama“ koje čitave nacije opisuju kao masu izdvojenih, usamljenih jedinki. Gledanje televizije se uglavnom tumači kao beg od realnosti, utapanje u neki drugi i drugačiji svet, a iz perspektive motivacije za takvo ponašanje najčešće se navodi pasivno uživanje koje, navodno, vodi smanjenju kognitivnih sposobnosti, pa čak i smanjenju emotivnog odgovora na realne situacije. Takve dijagnoze, međutim, nisu nove. Na primer, za Rusoa je pozorište bilo institucija koja promovise besposličarenje i eskapizam, i delujući na emocije, a ne na razum, ne može nikoga učiniti boljom osobom. Naprotiv, publika je posle predstave „olakšana“ za osećanje moralne odgovornosti za druge građane, jer je već proživela osećanja empatije dok je uživala u „spektaklu“ (Ben-Tov, Asaph i sar, 2013: 185–186)¹. Da li se slično može reći i za gledaoce

* dragovic.katarina@yahoo.com

¹ Naravno, analiza uticaja pozorišta nije bila lišena predstava o društvenom sloju koji je pozorišta posećivao i onog koji je u njima glumio, ali ni kritike televizijskog programa se ne zadržavaju samo na emitovanom sadržaju već zadiru dublje u sociološke kompleksnosti.

televizijskog, posebno serijskog programa? Iako će biti obrađeni pozitivniji uticaji fikcije na životno iskustvo, neophodno je, za početak, pomenuti jedan od dokaza da teorija o „usamljenim jedinkama“ možda i ima osnova.

Potreba za pripadanjem, želja za društvenim kontaktom i komunikacijom su među osnovnim ljudskim potrebama bez čijeg zadovoljenja je nemoguće zamisliti psihički zdravu osobu. Moderan stil života, međutim, ne ostavlja dovoljno vremena za provođenje kvalitetnog vremena sa prijateljima i porodicom, ili čak i kada slobodno vreme postoji, vrednosti koje se u društvu promovišu, a koje ljudi, i nesvesno, usvajaju, postavljaju drugačije prioritete. Na koji način se onda ove potrebe zadovoljavaju? Epli, Vajc i Kaćio (Epley i sar, 2007: 875) su pokazali da je glavna determinanta antropomorfizacije likova iz serija upravo želja za društvenim kontaktom, te da antropomorfizacija pomaže da se likovi dožive kao realni i da pruže društveni komfor na sličan način kao da se radi o stvarnim osobama. Tokom eksperimenata je uočeno da se određeni ljudi za likove vezuju toliko i na takav način da njihovo „prisustvo“ može da pobudi isti psihološki fenomen kao u prisustvu stvarnih prijatelja, ali samo ako se lik doživljava kao realan i ako je među omiljenim (Gardner i Knowles, 2008: 159). Ako je želja za društvenim kontaktom pokretač procesa antropomorfizacije, onda je verovatnije da će usamljeni ljudi pribegavati medijima, što dodatno umanjuje verovatnoću da će provoditi vreme sa prijateljima, što ih dalje okreće televiziji i tako u krug, pa stoga nije čudno kada se primeti izvesna zavisnost od televizijskih serija, bilo da se radi o prilagođavanju dnevnih obaveza programu ili o provođenju čitavih dana ispred kompjutera gledajući epizodu za epizodom omiljenih serija². Dodatno, omiljeni televizijski programi ne samo da u određenoj meri zadovoljavaju potrebu za pripadanjem i umanjuju osećaj usamljenosti, već i značajno utiču na povećanje samopouzdanja (Derrick i sar., 2009 :355).

Istraživanja su pokazala da je suprotno tačno za one koji često *čitaju* fikciju – nisu usamljeniji od onih koji prijavljuju manji stepen izloženosti ovoj vrsti umetnosti. Naime, kada su kontrolisali društvenost, empatiju i druge relevantne crte ličnosti, naučnici su dokazali da čitanje fikcije zapravo utiče na bolje razumevanje društvenih odnosa i na razvijanje empatije (Mar i sar. 2009: 409). Još uvek postoje samo hipoteze u vezi sa ovom razlikom, ali ne i zadovoljavajuća objašnjenja. Da li se radi o razlici u tipu narativa ili možda o situaciji u kojoj se pristupa fikciji? Da li motivi za okretanje fikciji utiču na njenu percepciju i asimilaciju u kognitivne šeme recipijenta³? Da li se možda radi o uticaju televizije kao medija koji vodi većoj pasivnosti? Ili o brzini i ritmu kojim doživljava fikcije teče⁴?

S jedne strane, za razumevanje literarne fikcije se koriste drugačiji kognitivni procesi, između ostalog, jer literarni narativ pruža manje informacija od dinamičnog audio-vizuelnog, s druge strane sadržaj fikcije igra važnu ulogu bez obzira na formu, pa se u prijemu mogu možda naći značajne sličnosti između lake fikcije npr. romansi i popularnih lakih filmova, kao i između kompleksnih

² Ova praksa je posebno prisutna kod mladih, studenata i nezaposlenih.

³ Umesto nabiranja svih vrsta primalaca fikcije: čitalaca, gledalaca i slušalaca, koristiću reč recipijent ili primalac koje smatram najadekvatnijim u ovom kontekstu, iako pomalo grubim.

⁴ Adaptacije romana za film su najbolji pokazatelji razlike u potrebnom vremenu da se prikaže određeni vremenski period u narativu.

filmskih dela i pisanih remek-dela. Treba uzeti u obzir da su u literarnoj fikciji događaji predstavljeni simbolički (kroz jezik) dok su u drugim formama reprezentovani (kroz slike i zvuk), tako da čitaoci možda imaju veću kontrolu nad emocionalnom distancom od gledalaca (Cupchik, 2002: 178). Ipak, pokazano je da se ljudi mogu podjednako udubiti i u tekstualnu i u filmsku verziju narativa, te da kognitivno učešće može biti ekvivalentno (Green i sar. 2008: 512).

Pišući o međusobnom uticaju fikcije i života, za početak treba razdvojiti dve kategorije recipijenata: oni koji se udubljuju u fikciju i oni koji na izvestan način ostaju izvan nje, odnosno zadržavaju emocionalnu, a ponekad i kognitivnu, distancu. Naravno, svako u različitim životnim okolnostima može pripadati i jednoj i drugoj kategoriji, ali se teško može govoriti o značajnom uticaju fikcije na nečiji život, ako uglavnom pripada kategoriji potpuno pasivnih konzumenata fikcije. Outli smatra da je fikcija vrsta simulacije stvarnog sveta, a posebno interpersonalnih odnosa u njemu, i da je radi njene uspešnosti neophodno da recipijent usvoji ciljeve lika i primeni sopstvenu proceduru planiranja kako bi smisljeno povezao akcije, oformio mentalne modele zamišljenog sveta, prihvatio govor koji mu pisac ili drugi umetnik upućuje i da bi integrisao različite elemente kreirajući jedinstveno iskustvo (Oatley, 1994: 69–71). Uspeh „simulacije“ zavisi od teksta, odnosno umešnosti pisca i drugih umetnika, od opsežnosti aspekata stvarnog sveta koji su zajednički umetniku i recipijentu, kao i od različitih aspekata ličnosti, razvijenosti mašte i pažnje recipijenta. Na primer, da bi simulacija imaginarnog sveta bila moguća, mora biti pokrenuto ono što Bruner naziva paradigmatiskim razmišljanjem, odnosno razmišljanje o tome kako stvari funkcionišu. Neophodno je da pisac da konkretne detalje, a ne samo neodređene opise⁵. Iako, razvijena mašta ponekad više pomaže od realnih iskustava može se pretpostaviti da će neko ko je *prisutan* u stvarnosti, koncentrisan na događanja, pojave i ljude, moći ova bogata, raznolika životna iskustva da iskoristi da lakše zamisli svet narativa i samim tim, ako je narativ uverljiv, da prođe kroz „membranu“ koja razdvaja recipijenta i tekst. S druge strane, razumevanje pojava kroz fikciju može recipijenta učiniti osetljivijim na slične pojave u stvarnosti⁶.

1. PROMENA MENTALNIH MODELA

Recipijent pristupa fikciji sa setom mentalnih šema ili modela, najčešće prilično ustaljenih, koje autor pobuđuje, dovodi u pitanje, ili koje tek minimalno bivaju aktivirane kada autor prvenstveno otkriva šemu dela ne podstičući dublje razmišljanje. Kada je u pitanju laka fikcija, kao što je često slučaj sa trilerima i romansama, šema koja se otkriva i dopunjuje je prvenstveno radnja narativa. Primalac, u tom slučaju, biva pobuđen na asimilaciju novih elemenata šeme, odnosno nošen

⁵ Gabrijel Garsija Marques je primetio da ljudi ne bi poverovali (u stvarnost opisivanog sveta i situacije) da nije napisao da su leptirovi žuti (Garcia Marquez, 1981: 324).

⁶ Na primer, neko ko je upravo pogledao kvalitetan film o kasirkama, verovatno će početi da obraća pažnju na njih, razmišljaće o njihovim iskustvima i možda primećivati detalje koji su mu do tada u potpunosti promicali. Moguće je da će čak i promeniti stav i početi da ih tretira kao osobe, cilj po sebi, a ne samo kao objekte koji vrše određenu funkciju

je radoznavošću, može doživeti uzbuđenje i olakšanje kada šema, uz razrešenje, biva zaokružena. Prilikom čitanja iz zadovoljstva (najčešće se radi o lakoj fikciji) izmereno je snažno fiziološko uzbuđenje, a čitaoci su se izjašnjavali o zadovoljstvu poput transa (Nell, 1988: 19–22). Interesantno je da lik u napetoj situaciji izaziva fiziološko uzbuđenje čak i kada čitalac prezire kvalitet narativa (Hakemulder, 2000: 73). Međutim, većina saspens romana ostavlja samo nekoliko epizodnih sećanja u vezi sa radnjom i likovima, dodajući možda tek ponešto mentalnim modelima čitalaca. Tekst koji se odlikuje napetošću pobuđuje ono što je Bruner nazvao „pre-delom akcije“ i podržava radoznalost i čita se brzo, da bi se ona zadovoljila.

Refleksivni tekstovi⁷ se čitaju sporije i pobuđuju tzv. „predeo svesti“ podstičući čitaoca da proizvodi više asocijacija (Cupchik, Lazlo, 1994: 297). Ovakav narativ se ocenjuje kao bogat značenjima u vezi sa životom a relevantan je i na ličnom planu. Šema, koju autor u tom slučaju pobuđuje, može biti šema ili mentalni model koji primalac već ima o svetu ili nekom njegovom delu, o sebi ili drugima. Čest je slučaj da se poznata i donekle zahtevna umetnička dela vide kao pokretači preispitivanja sebe i stavova o realnosti. Bilo da se radi o dehabituaciji, kada pisac ili drugi umetnik prikazuje na neobičan, izazovan, drugačiji način nešto što je recipijent navikao da posmatra kroz određenu perspektivu, ili na drugi način, na primer, prikazivanjem nečeg o čemu recipijent nikad nije zaista ni razmišljao, svakako je neophodno prilagođavanje šeme ili šema, dakle svakako dolazi do, makar minimalne, promene u selfu recipijenta. Uzbuđenje koje dehabituacija izaziva je prilika za asocijacije i razmišljanja, podržavajući nove i neuobičajene strukture značenja koje proizilaze iz zahtevne asimilacije novog materijala punog suprotnosti, neprikladnog, nespojivog u već postojeće šeme. Stvarajući nove veze menjaju sadržaj i oblike mentalnih šema, makar privremeno.

2. IZBOR FIKCIJE

Danas postoje pretpostavke da su osnovni razlozi za prepuštanje fikciji uživanje i beg od realnosti. Džordž Eliot (1856: 56) je, međutim, smatrala da oni aspekti selfa, koji prođu kroz polupropusnu membranu u svet fikcije, bivaju uvećani razumevanjem ljudi u tom svetu, tj. likova, što može voditi boljem razumevanju ljudi i u stvarnom svetu. Čitajući se upravlja pažnja od sebe što je, prema njoj, osnov moralnog osećanja. U tom smislu bi čitanje bilo društveno odgovorno, moralno učinkovito bez obzira na sadržaj romana. Izgradnja karaktera čitalaca u ljude otvorenog uma i velikodušne građane, bila bi jedan od zadataka umetnika.

Tačno je, ipak, da raspoloženje, ili emocionalno stanje utiče na izbor fikcije. Likovi, situacije i okidači ličnih emotivnih uspomena dalje pobuđuju ili održa-

⁷ Naravno, žanrovska ili bilo kakva druga podela literature na osnovu procesa koji pokreće u odnosu na šeme bila bi nesuvlsila jer je jasno da se i filozofski romani mogu čitati na nivou radnje, kao što postoje i čitaoci koji će pristupiti i takozvanoj lakoj fikciji na takav način, da će ona u njima pobuditi duboke emocije ili ih navesti na razmišljanje. Stoga su podele i ovakvi primeri navedeni samo radi bolje analize fenomena. Mnoga velika umetnička dela omogućuju nekoliko načina prijema - istovremeno ili brzo naizmenično prelaženje iz jednog u drugi.

vaju emotivno stanje (bilo kroz sećanja na emocije bilo kroz tzv. sveže emocije), utičući i na predanost narativu i na percepciju sadržaja (npr. na važnost i pažnju koju recipijent pridaje određenim situacijama, emocionalnim stanjima ili detaljima druge vrste). Marko Karaćolo smatra da iskustva koja se pripisuju liku predstavljenom u različitim umetničkim formama zavise od emocionalnog i esetskog uticaja predstave na recipijenta mnogo više nego od predstavljenog samog po sebi. Najzad, po završetku gledanja, čitanja, jednom rečju doživljavanja fikcije, emocije mogu opstati i danima, ili svaki put kad se pomene taj narativ. Svaka od ovih etapa je, međutim, kompleksna.

Polazeći od pretpostavke da emocije utiču na izbor fikcije, pri objašnjavanju motivacije, trebalo bi uzeti u obzir: a) trenutno emocionalno stanje ili raspoloženje, b) procenu emocija kojima će rezultovati prijem određenog narativa, c) lične ciljeve u vezi sa emocijama. Zilman (1988: 330) je predložio teoriju „upravljanja raspoloženjem“ koja je u svojoj osnovi hedonistička. Naime, on je smatrao da recipijenti žele da produže, odnosno održe pozitivno raspoloženje ili da ublaže negativno. Suočen sa pitanjem tragedija i horora odgovara da anksioznost i tuga pojačavaju efekat srećnog kraja. Ova teorija, međutim, ne objašnjava privlačnost fikcije bez srećnog kraja niti rezultate istraživanja, da što film više rastuži osobu, to se ona izjašnjava o većem uživanju.⁸

Afektivni motivi mogu objasniti u određenoj meri utapanje u svet fikcije, ali ne treba zanemariti afektivno-kognitivne, odnosno motive višeg nivoa. Vorderer i Riterfeld (2009: 455) su identifikovali ciljeve višeg nivoa i motivacije vezane za interesovanje, procenjivanje i poštovanje, koji su predviđali korišćenje medija na drugačiji način u odnosu na onaj izazvan neposrednim afektivnim ciljevima. Moguće je da su emotivni ciljevi uglavnom vođeni hedoničkim predviđanjima, kao prema teoriji upravljanja raspoloženjem, dok ciljevi višeg nivoa verovatno utiču više na kogniciju nego na emocije, posebno kroz *sticanje uvida i smisla* zahvaljujući narativu fikcije. Često su ciljevi višeg nivoa zasnovani na izvesnoj estetskoj distanci, odnosno umanjenom emotivnom uživanju u tekst, uz procenjivanje njegovih kvaliteta, stila, mesta u tradiciji i slično.

3. DOŽIVLJAVANJE FIKCIJE

Teoretičari i istraživači su uočili nekoliko načina doživljavanja fikcije, koji se razlikuju u afektivnoj i kognitivnoj angažovanosti, zahvaljujući emocijama pobuđenim predstavljanjem određenih okidača ili šema povezanih sa emocijama, odnosno ulaskom u imaginarni svet kroz saosećanje, empatiju, emotivne uspomene i identifikaciju sa ciljevima i planovima lika u narativu. Ispostavilo se da je, kada čitalac

⁸ Istražujući ovaj fenomen, uočene su razlike u vezi sa polom, godinama (Mares i sar., 2008:506), kao i individualne razlike. Pokazalo se takođe da osećanje razneženosti dobro predviđa privlačnost tužnih filmova. Eksperiment koji su sproveli Knobloch-Westerwick i saradnici (2006) pokazao je da i muškarci ponekad nastoje da održe negativne emocije, s tim da se kod njih, u ovom slučaju, radilo o besu koji su održavali u nadi da će imati priliku da se osvete neprijatnom eksperimentatoru. Žene su u ovoj eksperimentalnoj situaciji svoja osećanja pokušale da, pomoću fikcije, promene u pozitivna.

pristupi tekstu, zamišljajući kako bi bilo biti lik nekog dela, dakle pokrećući proces identifikacije, veća verovatnoća da će doživeti tzv. sveže emocije – emocije pokrenute novim iskustvima i shvatanjima zasnovanim na narativu, dok je uz instrukciju da čitaju kao da su posmatrači, dakle prvenstveno u modusu saosećanja, čitanje s većom verovatnoćom vodilo izjašnjavanju o sećanjima na emotivne događaje iz sopstvenog života (Cupchik i sar. 1998b: 375). Proces saosećanja, koji se pokreće procenama kako se oseća lik prvenstveno na osnovu situacionih šema ili formula predstavljenih u delu, karakteriše relativna distanca u odnosu na lik, pa i na narativ.

Outli veruje da lična iskustva i šabloni emocionalnih odgovora omogućavaju identifikaciju sa ciljevima i planovima lika (Oatley, 1994: 64), drugi autori predlažu da se radi i o udubljenosti u narativ koja je prema njima veća što je manje konvencionalnog jer se tako usporava brzina čitanja i poziva na veću angažovanost (Miall, Kuiken, 1999: 131–133) i razvijenije simulacije opisanih događaja, što dalje ima uticaj na smanjenje psihološke distance i povećanje uticaja teksta (Cupchik i sar. 1998a: 842). Neuronauka je pružila dokaz da je za pravi, empatičan odgovor, potrebno određeno vreme, jer ljudski mozak deluje pod uticajem sopstvenog raspoloženja i kada se zahteva velika brzina reagovanja, mehanizmi za ispravljanje ovog egocentričnog sistema ne stižu da reaguju te je češće projektovanje sopstvenog raspoloženja i emocija prilikom tumačenja tuđeg emotivnog stanja.⁹ Vraćajući se na pitanje iz uvoda – moguće je da sporiji prijem „informacija“ ili okidača kroz čitanje (u odnosu na film ili seriju) omogućava opsežnije kognitivno-emotivno reagovanje na fikciju.

Fikcija može omogućiti čak i ponovno proživljavanje emocija, posebno kada su u trenutku, kada su u bile izazvane događajima u realnom životu, bile blokirane. Funkcija drame i drugih vrsta fikcije je, između ostalog, omogućavanje ponovnog proživljavanja i asimilacije neasimilovanih emocija iz prošlosti, koje, iako nisu u potpunosti svesne, mogu i dalje imati negativne efekte na život, posebno na odnose s drugim ljudima. Proživljavanje je složeno – ne radi se o prostom ponavljanju, jer u literarnom kontekstu emocije mogu biti modifikovane, što može omogućiti bolje razumevanje i asimilaciju. Eksperiment koji je sprovela Đikić (2009: 16) sa kolegama, ukazao je da je evociranje emocija posebno jako kod osoba koje karakteriše pretežno izbegavajući stil vezivanja i koje izveštavaju o uobičajeno umanjenoj emocionalnosti! Dakle, literarni narativ bi mogao da obezbedi metod za zaobilazanje odbrambenih mehanizama, pa bi se katarza mogla tumačiti ne kao pročišćenje, već kao iznenadni uvid, jasnoća, razumevanje.

4. EMPATIJA

Empatija, prema definiciji Vignemonta i Singera (2006: 435) uključuje: doživljavanje emocija koje su slične emocijama druge osobe, a pobuđene su posmatranjem ili zamišljanjem tuđih osećanja, što podrazumeva poznavanje uzroka sopstvenih emocija – uzrok je druga osoba i ono što joj se desilo. Dok za empatiju

⁹ Na primer, neko ko je srećan će tuda negativna iskustva videti kao manje ozbiljna, dok će neko ko je upravo proživio nešto neprijatno prosuditi tuda iskustva kao manje pozitivna.

nije potrebno da želimo da budemo kao određeni lik ili da uviđamo sličnosti sa likom, za identifikaciju je ovaj uslov neophodan.

Većina teoretičara se slaže da isključivo eksternalizovana naracija, bez „pristupa“ unutrašnjem životu likova, uglavnom ne poziva na empatiju (Keen, 2006: 220). Louers i Kuiken predlažu da emaptija funkcioniše kao mehanizam koji ispunjava jaz između datih crta karaktera i punijeg psihološkog profila (Louwerse, Kuiken, 2004: 170). Slično piše i Gerig – da je verovatno da čitaoci donose sudove o likovima na osnovu kategorija i da empatija zavisi od pripisanih dispozicija pre nego od opisanih ponašanja (Gerrig, 1990: 380), što nije retkost ni u realnom životu. Prema ovoj teoriji „ravne“ likove je lako razumeti (i dopuniti prema sopstvenom nahođenju), što igra važnu ulogu u uživljanju u roman.

Sud čitaoca o realističnosti likova ima uticaj na identifikaciju, dok je uočavanje sličnosti dodatno podstiče (Klemenz-Belgardt, 1981: 368). Istraživanja Don Kuikena su pokazala da su čitaoci, koji su se vezali za likove u priči, kroz lično iskustvo češće prijavljivali promene u samopercepciji i empatiju (Kuiken, 2004: 269). Kin, naprotiv, smatra da percepcija teksta kao fikcije igra ulogu u oslobađanju emotivnog odgovora, jer ne postoji potreba za samozaštitom kroz skepticizam i sumnju, pa će recipijent odgovoriti jačom empatijom na nerealne događaje i likove nego što bi to učinio u realnom životu gde emocije prolaze kroz, najčešće naknadnu, kognitivnu kontrolu i povlače akciju. Ona optimistično zaključuje da čitaoci internalizuju ovo iskustvo empatije koje će, možda, omogućiti odgovor, odnosno odgovornost u odnosu na potrebe drugih ljudi u stvarnom svetu (Keen, 2006: 222–4).

Pokazano je ne samo u kontekstu fikcije, da ljudi lakše saosećaju sa drugima koji su članovi njihove grupe (Davis, 1994: 116–18), odnosno sa onima koji su im slični. Hogan (2003: 186) smatra da je kategorijska empatija¹⁰ najprisutnija, dok je za situacionu najčešće neophodno da je recipijent proživeo slično iskustvo. Moguće je da se većina ljudi okreće upravo onim narativima gde su protagonisti slični njima te, jačajući već formirane šeme, propuštaju priliku da obogate svoj unutarnji svet. Umetnički geniji, ipak, uspevaju da premoste problem kategorija izazivajući empatiju ili čak i identifikaciju sa likom koji se značajno razlikuje od recipijenta. Dovoljno kompleksan i realističan lik može pomoći da se dovedu u pitanje stereotipi o nekoj grupi, npr. o nekoj naciji, jer se, pronalazeći ljudskost u liku, recipijent može sa njim lakše identifikovati.

Ljudi, međutim, prečesto biraju onu vrstu fikcije gde protagonisti u velikoj meri odgovaraju njihovom idealnom JA ili nekom njegovom delu. Na primer, doktor koji je skoro sveznajući ili detektiv kome ništa ne promiče. Iako nisu još uvek rađena istraživanja na temu uticaja „druženja“ sa svojim idealom JA kroz filmove i serije, ova situacija bi se mogla povezati sa jednom koja jeste istražena. Naime, praćen je rad mozga prilikom zamišljanja idealizovane budućnosti, odnosno tzv. „pozitivnih fantazija“ i pokazalo se da one smanjuju energiju umesto da je pokreću kao što je slučaj kod očekivanja napora (Kappes, Oettingen, 2011:719–20). Što ih češće neko praktikuje i što su slike pozitivnije, to su manje šanse da će uspeti

¹⁰ Recipijent i lik pripadaju istoj grupi (rasnoj, polnoj, pripadnost naciji itd).

u ostvarivanju zamišljanje budućnosti. Iako gledanje filmova ili konzumiranje fikcije, na bilo koji drugi način, podrazumeva drugačije mentalne procese, može se uočiti paralela i postaviti hipoteza: što češće neko gleda kako, na primer, doktor Haus dijagnostikuje kompleksne bolesti, to će mogućnost da se postane kompetentan kao on izgledati bliskija, ili možda čak i zadovoljena kroz proces identifikacije tokom gledanja, pa će motivacioni sistem zapravo biti uspavan. Međutim, problemu se može prići i sa druge strane. Na primer, neko ko gleda film o plesu može biti motivisan da nauči kako da odigra određenu sekvencu koju je upravo odgledao. Ili, neko ko čita roman o liku koji prolazi kroz teške životne situacije, ali zadržava veru da će uspeti, kroz samodisciplinu svakodnevno pobeđuje sebe, može u tom trenutku zapravo privremeno zatvoriti knjigu i na izvestan način i sam, ojačan snagom lika, (možda ponovo kroz identifikaciju) i ozaren verom da je moguće krenuti ka ciljevima za koje okolina misli da su neostvarivi, upustiti se u rešavanje sopstvenog životnog problema.¹¹

ZAKLJUČAK

Zamislimo da je teorija o narcisoidnoj generaciji i egocentričnom, narcisističnom društvu tačna. Da li im je možda potrebna umetnost da bi prerasli svoje adolescentsko stanje? Naravno, bilo bi potpuno redukcionistički i naivno kada bi se uloga umetnosti podigla do tog nivoa da se ona vidi kao osnovno rešenje, ali naglašavanje njene uloge je, smatram neophodno, zato što se o njoj ne priča dovoljno. Umetnost se predstavlja kao potpuno apstraktna, kao nešto što bi bio dodatak tek kada su sve osnovne potrebe podmirene. Dokazi upućuju da takav stav potcenjuje pravu situaciju. Ma koliko reklame imale uticaja na potrošačku kulutru, ne može se nikako zanemariti rađanje želja za potrošnjom i prikazivanje takvog ponašanja kao normalnog ili cilja vrednog borbe u mnoštvu, posebno dečijih i tinejdžerskih, filmova, serija i bestseler romana. Hiljadama godina je već jasno da fikcija pruža modele ponašanja i može pobuditi u čitaocu želju za vrlinom, baš kao i stvoriti ili ojačati druge vrednosti. U skladu sa tim treba razmišljati o uzorima koje fikcija pruža i o poukama koje proizilaze iz predstavljene slike sveta.

Razvijanje empatije kroz kvalitetne narative koji omogućavaju saživljavanje sa likovima koji imaju malo sličnosti sa recipijentom i nalaze se u situacijama o kojima recipijent možda nije ni razmišljao, ali ih svakako nije razumeo, mogu voditi bogaćenju unutaršnjeg sveta recipijenta. Fikcija, dakle, može da izazove fluktuacije u crtama ličnosti i selfu kao celini (Miall i Kuiken, 2002: 221) kroz simulaciju, identifikaciju i samoimplikaciju (Kuiken i sar., 2004a: 171), te je logično pretpostaviti da ovaj proces može voditi i postepenoj promeni ličnosti kao celine, uz bolje razumevanje ličnosti drugih ljudi. Iako sprovedena istraživanja

¹¹ Mislim, da je za promenu ponašanja (i razmišljanja) ključno ili prekinuti prijem fikcije u trenutku kada se oseti nalet motivacije da se nešto uradi, ili, što je češći slučaj kada se radi o značajnim uvidima, zadržati „osećaj“, misli i nakon prijema fikcije ili suštinski promeniti neki od mentalnih modela u mozgu.

uglavnom nisu longitudinalnog tipa, niti su dovoljno ospežna da bi u potpunosti isključila druge faktore, ipak je dokazano da se ne radi samo o privremenoj promeni raspoloženja, kao što se do skoro mislilo.

Da bi čitanje fikcije, kao i gledanje filmova i serija, moglo biti obogaćujuće iskustvo koje pomaže u razvoju ličnosti kroz raznolikost, fleksibilnost i veću realističnost mentalnih modela i predstava, neophodni su, smatram, određeni preduslovi. S jedne strane, sve ubrzaniji ritam života i sve brojniji zahtevi kako za delanjem tako i za prijemom informacija, fikciji sve češće ostavljaju funkciju zabave i opuštanja, uz akcenat na konzumiranju, bez kreativnog akta, dopunjavanja praznina i osmišljavanja. Odvojiti vreme za refleksivnu literaturu ili gledanje filmova koji mogu iz korena da uzdrmaju nečije vrednosti i mentalne modele predstavlja luksuz. Takođe, zahteva mentalni, i emotivni napor na koji većina ljudi nije spremna, a još manje njih je svesno potrebe za istim. Naime, prosečnom čoveku kulturni kapital, u Burdijeovom tumačenju, ozbiljno nedostaje, bilo da se radi o inkorporiranom, što se može videti kroz sve ograničeniji vokabular i drastičan nedostatak opšte kulture, bilo da se radi o posedovanju knjiga i drugih umetničkih objekata ili o kvalitetnom obrazovanju. Sociološka istraživanja pokazuju da je u strukturi kulturnog kapitala (nekadašnjih) srednjih slojeva, pored posedovanja knjiga, učila i drugih kulturnih dobara, poseban značaj imao stav da obrazovanje predstavlja vrednost po sebi. Nasuprot tome, u radničkim porodicama (i danas već bivšoj srednjoj klasi) razvija se stav da je vrednost obrazovanja instrumentalna da obezbedi profesionalni i materijalni status, usled čega se obrazovanje vezuje samo za školovanje. Isto se tako instrumentalizuje i komercijalizuje i umetnost, ne samo kroz recepciju, već prvenstveno tokom samog stvaranja, produkcije. „Šabloni za indukovanje transa“ (laka fikcija) preplavljaju tržište. Obrazovanje ne formira ukuse, kao što se ograđuje i od ukazivanja na etički ispravne vrednosti i tako prepušta mlade lavini trivijalnosti.

Smatram da je uloga fikcije u razvoju, pa i u formiranju ličnosti u potpunosti zanemarena i da bi je trebalo ponovo razmotriti, posebno kada se radi o literarnom narativu koji u odnosu na audio-vizuelni dodatno disciplinuje duh, zahvaljujući svojoj formi, odnosno razvijanju jezičkih sposobnosti.¹² Naravno, ovim radom ne zagovaram instrumentalizaciju umetnosti, već pokušavam da podsetim na njene skoro zaboravljene kvalitete.

Literatura

Ben-Tov, Asaph i sar, 2013. *Knowledge and Religion in Early Modern Europe: Studies in Honor of Michael Heyd*. Leiden: Brill

Bruner, J., 1986. *Actual minds, possible worlds*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cupchik, G.C. i J. Lazlo, 1994. The landscape of time in literary reception: Character experience and narrative action. *Cognition and Emotion* 8, 297–312.

Cupchik, G. C. i sar. 1998a. The landscape of emotion in literary encounters. *Cognition and Emotion*, 12, 825–847.

¹² Zna se da je poznavanje jezika u tesnoj vezi sa uočavanjem i razumevanjem pojava.

- Cupchik, G. C. i sar. 1998b. Emotional effects of reading excerpts from short stories by James Joyce. *Poetics*, 25, 363–377.
- Cupchik, G.C. 2002. The evolution of psychical distance as an aesthetic concept. *Culture and Psychology*, 8(2), 155–188.
- Davis, Mark H. 1994. *Empathy: a Social Psychological Approach*. Boulder, CO: Westview
- Derrick, J. L.i sar. 2009. Social surrogacy: How favored television programs provide the experience of belonging. *Journal of Experimental Social Psychology*, 45, 352–362.
- De Vignemont, Frederique i Tania Singer; 2006. The empathic brain: how, when and why?, *Trends in Cognitive Sciences*, Vol. 10, No. 10. 435–441.
- Djikic, M i sar. 2009 . Defenceless against art? Impact of reading fiction on emotion change in avoidantly attached individuals. *Journal of Research in Personality*, 43, 14–17.
- Eliot, George 1856 . *The Natural History of German Life*. *Westminster Review*. July, 51–56
- Epley, N. i sar. 2007. On seeing human: A three-factor theory of anthropomorphism. *Psychological Review*, 114, 864–886.
- Forster, E. M. 1927. *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt
- Garcia Marquez, G., 1981. Interview with Peter Stone. In: G. Plimpton (ed.), *Writers at Work: The Paris Review Interviews* 6, 315–339. London: Penguin.
- Gardner, W. L. i Knowles, M. L. 2008. Love makes you real: Favorite television characters are perceived as “real” in a social facilitation paradigm. *Social Cognition*, 26, 156–168.
- Gerrig, Richard J. 1990. *The Construction of Literary Character: a View from Cognitive Psychology*. Style 24: 380–92.
- Green, M.C., i sar 2008. Transportation across media: Print versus film comparisons. *Media Psychology*, 11(4), 512–539.
- Hakemulder, Jèmeljan. 2000.“The Moral Laboratory: Experiments Examining the Effects of Reading Literature on Social Perception and Moral Self-Concept. *Utrecht Publications in General and Comparative Literature* 34. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins
- Hogan, Patrick Colm. 2003. *Cognitive Science, Literature, and the Arts: A Guide for Humanists*. London and New York: Routledge
- Jonason, P. K. i sar. 2008. Solutions to the problem of diminished social interaction. *Evolutionary Psychology*, 6, 637–651.
- Kappes H. i G. Oettingen. 2011: Positive fantasies about idealized futures sap energy. *Journal of Experimental Social Psychology*, 47 (4), 719–729
- Keen, Suzanne. 2006. A theory of narrative empathy. *Narrative*. 14.3: 207–236
- Klemenz-Belgardt, Edith. 1981. American Research of Response to Literature. *Poetics* 10 357–80.
- Knobloch-Westerwick, S. 2006. Mood Management: Theory, Evidence and Advancements, in *Psychology of Entertainment*, eds. Jenning Bryant and Peter Vorderer, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum
- Kuiken, Don, i sar. 2004a. Forms of selfimplication in literary reading. *Poetics Today*, 171–203.
- Kuiken, Don, i sar 2004b. Locating Self-Modifying Feelings within Literary Reading. *Discourse Processes*, 267–86.
- Louwerse, Max i Don Kuiken. 2004. The Effects of Personal Involvement in Narrative Discourse. *Discourse Processes* 169–72.
- Mar, R. i sar. 2009. Exploring the link between reading fiction and empathy: Ruling out individual differences and examining outcomes. *Communications: The European Journal of Communication*, 34, 407–428.
- Mar, Raymond A. i sar. 2011: Emotion and narrative fiction: Interactive influences before, during, and after reading, *Cognition & Emotion*, 25:5, 818–833
- Mares, Marie-Louise i sar. 2008. Age Differences in Adults’ Emotional Motivations for Exposure to Films *Media Psychology*, Volume 11, Number 4, 488–511
- Miall, David S. i Don Kuiken. 1999. What is Literariness? Three Components of Literary Reading. *Discourse Processes* (28) 121–38

Miall, David i Don Kuiken. 2002. A feeling for fiction: Becoming what we behold. *Poetics*, 30, 221–241.

Nell, V., 1988. *Lost in a book: The psychology of reading for pleasure*. Newhaven, CT: Yale University Press.

Oatley, Keith. 1994. A taxonomy of the emotions of literary response and a theory of identification in fictional narrative, *Poetics* 23, 53–74

Sabine, G., i Sabine, P. 1983. *Books that made the difference*. Hamden, CN: Library Professional Publications

The right supramarginal gyrus plays an important role in empathy.

<http://www.mpg.de/7560736/supramarginal-gyrus-empathy> [22.12.2013]

Vorderer, P. i Ritterfeld, U. 2009. Digital games. In R. L. Nabi & M. B Oliver (Eds.), *The SAGE handbook of media processes and effects* Thousand Oaks, CA: Sage. 455–468

Zillmann, D. 1988. Mood management through communication choices. *American Behavioral Scientist*, 31, 327–340

THE SPIRAL OF MUTUAL INFLUENCE OF FICTION PERCEPTION AND EXPERIENCE OF LIFE

Summary

The paper analyses the relationship between, primarily literature, fiction, on one hand, and everyday experiences and personality of the recipient on the other. Considering the theory and research according to which reading fiction can contribute to the development of empathy and social skills in general, as well as changes in recipient's personality and his perception of the world and of human relations, the importance of literature will be highlighted, but the impact of recipient's past experiences on the perception of the work of art will also be considered. Keith Oatley explains that what is perceived or read by the recipient is assimilated into schemes that are based on his or hers implicit theories, but that assimilation depends, among other things, on the importance attached to what is perceived. He thinks that while reading, the recipient is experiencing emotions associated with events that influence the plans and concerns of characters in the novel which are then projected onto the character. Marco Caracciolo believes that the experiences attributed to characters in different art forms depend on the emotional impact of a representation on the recipient, more than on the representation in itself. Therefore, the consequences some of the phenomena of our time may have on the experience of reading fiction are inevitably considered: ubiquity of technology, especially when it is an intermediary in communication, accelerated lifestyle. In order for reading fiction and watching movies and series to be an enriching experience that helps in personal development through diversity, flexibility and greater verisimilitude of mental models and representations, certain conditions are, I presume, necessary – cultural capital, as defined by Bourdieu, certainly is one of them. Without such prerequisites there is a serious danger of falling into a habit of anthropomorphisation of television series' characters and increasing the loneliness hidden behind the para-social relationships. I hypothesize that those who spend a lot of time consuming "light fiction", especially television series, might start "living their lives" through identification with the characters, not only by accepting the possibility of the worlds and personalities depicted, but also by lowering their motivational capacities to change things in their real lives.

Key words: fiction, mental models or schemata, experience, recipient, empathy, simulation, identification, insight

УМЕТНОСТ У ДРУШТВУ
(The Arts in Society)

ПУТЕВИ РЕЦЕПЦИЈЕ САВРЕМЕНЕ КЛАСИЧНЕ МУЗИКЕ

Наташа Тасић*

Висока школа струковних студија
за васпитаче, Крушевац

Сажетак

У свакој већој градској средини у Србији једна културна институција представља константу: Галерија савремене ликовне уметности. Међутим, у сфери музичке уметности ситуација је другачија. Поред престонице, у Србији готово да не постоји ансамбл, нити институција, доминантно опредељени ка извођењу савремене музике. То је парадигматичан пример који никако не сведочи о одсуству квалитета уметничких производа о којима је реч. Ради се заправо о мноштву предрасуда о новој музици које владају у редовима публике, али и самих уметника–интерпретатора.

Циљ овог рада је да укаже на значај заступљености савремене музике на концертним репертоарима, испита порекло и утемељеност стереотипа о њеној неприступачности, те понуди могућа решења проблема.

Кључне речи: савремена музика, рецепција, репертоар, публика, извођачи.

Прошао је читав век након што је Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg, 1874–1951), отворивши врата атоналности, дефинитивно раскинуо везе класичне музике са традицијом тоналности на којој је почивала дотадашња западна музика. У епохи модернизма, која је трајала од самог краја 19. па све до шездесетих година 20. века, настајала су изузетно значајна дела – мање или више радикално авангардна, од којих су многа већ одавно део канонског репертоара музике 20. века. Композиције Стравинског (Igor Stravinsky, 1882–1971), Прокофјева (Sergei Prokofiev, 1891–1953), Бартока (Béla Bartók, 1881–1945), на пример, већ дуго припадају музичкој историји, а још увек се, неретко, међу музичким професионалцима код нас перципирају и презентују као дела савремене уметности. Ако се само накратко загледамо у значење термина савремено, постаће јасно да се ова реч односи на актуелни историјски тренутак. Савремено је нешто што припада нашем добу, времену у коме ми живимо, нашој генерацији. И колико год се то може широко тумачити, у односу на личну старосну доб посматрача, ипак је најприхватљивије, и у литератури најувреженије схватање да се савре-

* solfedjo018@yahoo.com

меним у уметности сматра време након шездесетих година прошлог века. То је време које је наступило по окончању сложене епохе модернизма, а обухвата постмодернизам и многе друге правце.¹

Савремена музика саставни је део културе данашњице, и што је још важније – ми смо део те културе, јер у њој живимо. Време савремене музике је наше време. Она је огледало овог доба, јер настаје окружена свим оним друштвеним, политичким и другим дешавањима којима смо и сами окружени. Утицај на музичко, и свако друго стваралаштво, имају и вануметничке прилике, чега је важно да буду свесни и извођачи и публика. Важно је бити свестан чињенице да се савремена музика надовезала на традицију музике ранијег 20. века, који је био век два светска рата, нових тоталитаризама, клонирања овце Доли, атомске бомбе, Берлинског зида, технологија, глобализације и многих других потреса који су, хтели ми то или не, суштински мењали реалност света у коме живимо. Музика није могла да остане имуна на овако турбулентне околности. Напротив, она је кроз читав век била, по речима писца и музиколога Алесандра Барика, „шифра за читање модерног.“²

Музичкој историји нису стране револуције и нагли преокрети, али она која је везана за музику 20. века по нечему је специфична. Свака ранија радикална иновација музичког језика одржавала је два континуитета: историјски и језички. Бетовен (Ludwig van Beethoven, 1770–1827) је био револуционар, али се у свом музичком изразу ипак служио тековинама ранијих стилова—дакле задржао је и историјски и језички континуитет. Са друге стране, Шенберг је закорачивши у атоналност избрисао тај језички континуитет, те је преостао само онај историјски. Сва очекивања, која публика и извођачи имају од нове музике, требају бити формирана са свешћу о овим историјским чињеницама.³

Ричард Тарускин (Richard Taruskin), еминентни амерички музиколог, врло пластично описује путању музике 20. и 21. века: не као право, већ као циклус кретање. Међутим, по његовим речима ниједно „циклус“ није настало као реакција на претходно „циклус“, већ као одговор на смену страха и надања који су прожимали цео век, све до данас. Све ово указује на неопходност да се, са циљем суштинског разумевања, савремена музика сагледава у много ширем контексту од оног строго уметничког.⁴

А какав је положај савремене музике данас. Она не налази лако пут до своје публике. То није случај само у Србији, већ и у читавом свету. На глобалном нивоу, стање у класичној музици нашег доба могли бисмо да посматрамо из много различитих перспектива. Најпре ћу се позвати на

¹ Упор. Мелита Милин. 2006. Етапе модернизма у српској музици: Музикологија (6). Београд, 103.

² Алесандро Барико. 2006. Хегелова душа и краве из Висконсина, прев. Ана Србиновић. Београд: Паидеиа. 60.

³ Упор. Исто

⁴ Упор. Richard Taruskin. 2010. *Et in Arcadia Ego*: The Danger of Music. Berkeley and Los Angeles, California, London, England, 1-20.

бритка запажања још једног угледног америчког музиколога, Алекса Роса (Alex Ross), у књизи *The rest is noise*⁵. Рос овде подвлачи два дијаметрално супротна становишта: једно цинично и прилично песимистично, а друго знатно оптимистичније.

Прво полази од чињенице да је време када су композитори били популарни као праве звезде, а нова музика често била национална тема дана, давно иза нас. Дан уочи Малерове (Gustav Mahler, 1860–1911) смрти, на пример, бечка штампа је пишући о композиторовом здравственом стању, извештавала чак и о његовој телесној температури која је варирала између 37,2 и 38. У Београду је 1912. године, након премијере првог српског ораторијума *Васкрсење*, композитора Стевана Христића (1885–1958) у „Политици“ вођена тако жустра полемика најугледнијих музичких посленика, да се може упоредити са данашњим сукобљавањима политичких неистомишљеника. То време је прошлост. Рос имплицира да цинични посматрач стања у класичној музици данас може приметити да су оперске куће махом опредељене за неговање музејске културе кроз искључиво извођење дела старијих од сто година, а да публику концерата класичне музике сачињавају махом средовечне и старије особе. Он још наводи да часописи који су некада на своје насловне стране стављали Бернштајна (Leonard Bernstein, 1918–1990) и Бритна (Benjamin Britten, 1913–1976), данас имају времена само за извођаче популарне музике какви су Бијонс (Beyonce) и Боно (Bono).

Посматрано из једног сасвим другог угла, са више наклоњености и много оптимистичније, слика коју Рос предлаже је другачија. Наиме, класична музика, захваљујући феномену глобализације и савременим технологијама, у нашем добу допире до много ширег аудиторијума него икада. Концертни репертоари су све чешће прожети врхунским делима музике 20. и 21. века. Млада публика хрли у мале концертне просторе да слуша музику Елиота Картера (Elliott Carter, 1908–2012) или Ксенакиса (Iannis Xenakis, 1922–2001). Живи композитори попут Арва Парта (Arvo Pärt, 1935), Џона Адамса (John Adams, 1947), Стива Рајха (Steve Reich, 1936) и Филипа Гласа (Philip Glass, 1937) имају фанове широм света. Истовремено, познати ансамбли са свих континената у центар својих репертоара позиционирају најзначајнија дела савремене музике.

И заиста, стање савремене музике на глобалном нивоу може се посматрати са подједнаком смисленошћу из обе перспективе. Нажалост, музици у Србији много више приличи она прва, песимистичкија. И док се у Београду још и могу пронаћи ансамбли који негују савремено композиторско стваралаштво, у Нишу, а и остатку Србије, то није случај. Међутим, занимљиво је да ова ситуација није присутна и у свим осталим уметностима. Наиме, познато је да у свакој већој средини у Србији једна културна институција представља константу. То је Галерија савремене ликовне уметности коју имају градови као што су Смедерево, Панчево, Зрењанин, Пожаревац, Ниш и многи други. Ове установе трају и имају своје кориснике: уметнике и публику. Међутим, у сфери музичке уметнос-

⁵ Alex Ross, 2007. *The Rest is Noise*. New York: Picador. 558–588.

ти ситуација је другачија. Поред престонице, у Србији постоји изузетно мали број ансамбала, а још мање институција, опредељених ка извођењу савремене музике. То је парадигматичан пример који никако не сведочи о одсуству квалитета уметничких производа о којима је реч. Ради се заправо о мноштву предрасуда о новој музици које владају у редовима публике, али и самих уметника–интерпретатора. Неразумљивост језика, атоналност, атипичност потребног инструментаријума само су неки од широко заступљених стереотипа на ову тему. Ипак, реалност је да савремена музика управо нуди несагледиву разноликост: спектакуларност, као и сведеност; слојевитост, као и прозрачност; алеаторику, као и организацију; акустику, као и електронику; хаос, као и ред.

Овим радом желим да укажем на значај заступљености савремене класичне музике на концертним репертоарима, да размотрим порекло и утемељеност стереотипа о неприступачности класичне музике, као и да понудим могућа решења овог проблема–при чему ћу примере и упоришне тачке налазити у стању савремене музике у Нишу. Текст има три сегмента: у првом се бавим проблемом избора репертоара и конципирања концертних програма, у другом питањима рецепције савремених дела од стране публике, а у трећем указујем на путеве којима се стереотипи могу превазићи.

1. РЕПЕРТОАРИ

Да би се остварила ма каква рецепција савремене музике: било позитивна, било негативна, ова музика најпре мора бити заступљена на концертним репертоарима. Управо у томе лежи сам извор проблема прихватања савремених композиција: како од стране публике, тако и од самих уметника. Моја полазна претпоставка, заснована на дугогодишњем праћењу нишке концертне сцене, јесте да се савремена музика изузетно ретко може уживо слушати у Нишу. Како бих хипотезу и потврдила, осврнућу се најпре на једно истраживање које сам спровела у Нишу, 2009. године, за потребе пројекта Искорак–иницијација савременог на музичкој сцени Ниша.

Истраживање је трајало у интервалу од априла до краја септембра, и није имало научни карактер већ је, пре свега, требало да пружи увид у стање савремене музике на репертоарима. Подразумевало је праћење концерата изведених у Нишу у том периоду, а затим анализу њихових репертоара са циљем утврђивања степена заступљености савремене класичне музике. Узорак који је истраживање обухватало била су 24 концерта одржана углавном у дворани Симфонијског оркестра и у сали Факултета уметности. Извођачи су били како локални, тако и други домаћи и инострани музичари. У питању су били концерти оркестарске, солистичке, хорске, камерне музике, као и солистички реситали.

Резултати истраживања показали су да је на 50 % концерата била заступљена савремена музика. Тај проценат се, на први поглед, и не чини толико лошим. Било је заступљено 18 различитих композитора савремене

музике, међу којима 6 страних и 12 српских. Овај резултат у корист домаћих стваралаца је добар пример важности неговања националне музичке баштине. Овде бих још поменула податак да је међу укупно 164 изведена дела, било заступљено свега 29 савремених (17,5%).

Међутим, ако оставимо квантитативну анализу по страни, и удубимо се у то који су то савремени композитори конкретно били у питању, долазимо до занимљивих података. Најпре, међу ових 12 домаћих аутора, налазимо чак 6 нишких композитора. То је охрабрујући податак који говори да интерпретатори воде рачуна о пружању уметничке подршке својим суграђанима. Ипак, овако значајан број локалних, у односу на све остале савремене, композиторе упућује на претпоставку да интерпретатори укључују савремену музику у своје репертоаре не због њених уметничких вредности, нити због жеље за њеним неговањем, већ, пре свега, вођени неким субјективним разлозима.

Значајно је поменути и податак на којим је конкретно концертима била заступљена савремена музика. Највећи број дела савремених аутора појављује се на концертима солиста или ансамбала који не представљају стандардни извођачки медијум у историји класичне музике. Из тога се може закључити да су ти уметници бирали савремене композиције због непостојања довољно широког корпуса класичније литературе, те на неки начин „силом прилика“. Композиције савремене музике су најређе биле заступљене на оркестарским концертима, а само једном на клавирском реситалу.

Ово истраживање показало је да репертоари концерата у Нишу ретко обухватају композиције савремене музике, и да се нова музика не укључује плански, већ пре силом прилика, или пак из субјективних разлога. То је забрињавајућа чињеница која указује да је нишкој публици савремена музика слабо доступна, што наравно има своје реперкусије и на саму рецепцију. Поред тога, недовољно је да савремена музика публици буде предочена само кроз дела српских стваралаца. Неопходно је да се љубитељи музике упознају са врхунским делима и светски признатих композитора, јер се само на тај начин може сагледати све богатство и разноликост нове музике, и још важније – јер се само посматрањем укупне слике може неговати објективан однос према савременом стваралаштву – било домаћем, било страном.

Елементаран предуслов да се новој музици пружи могућност исказивања и проналажења пута до публике је да надлежне културне институције и сами уметници препознају ту потребу. На чињеницу да то у Нишу тренутно није случај указује Стратегија културног развоја града Ниша од 2012–2015. године.⁶ Наиме, у овом документу је као један од седам основних стратешких праваца развоја културе у граду издвојена подршка савременом културном стварању. Међутим, у делу текста који се бави конкретним стратешким циљевима у области музике, савремено стваралаштво је потпуно изостало. Напоменућу још и то да се у областима ликовне и позоришне уметности, на пример, као посебни стратешки циљеви издвајају управо подршка савременом изразу и неговање публике.

⁶ Стратегија културног развоја Града Ниша од 2012. до 2015. године. Град Ниш, 2012.

2. РЕЦЕПЦИЈА

Однос публице, али и интерпретатора и организатора музичког живота према савременој музици често је обликован мноштвом предрасуда. Оне најувреженије везане су за неслушљивост, неразумљивост, тежину, буку, агресивност, као и компликован извођачки апарат који подразумевају. Истина је да нове идеје у музици често јесу управо такве. Али нису искључиво такве, јер као што сам већ напоменула, савремену музику краси таква стилско–изражајна хетерогеност, каква није виђена у историји.

Одбојност према новој музици најчешће се приписује теорији да људски мозак има природну наклоност према изразито тоналној музици. Неки истраживачи дошли су до закључка да бебе боље реагују на консонанце него на дисонанце. Ипак, при закључивању, они су изоставили чињеницу да је беба још од мајчиног стомака свакодневно изложена управо тоналној, а не атоналној музици. Позитивне реакције се, имајући то у виду, могу пре дефинисати као реакције на познато, а не на конкретна хармонска кретања унутар музике.⁷

Начин на који бебе реагују на савремену музику може се транспоновати и на одрасле. Отежаност рецепције савремене класичне музике пре свега је у вези са њеним непознавањем. Непознавање је, консеквентно томе, у вези са њеном слабом заступљеношћу на концертним подијумима, али и неадекватним образовањем. Образовањем будућих музичких професионалаца у коме се како на средњошколском, тако и на академском нивоу; како на теоретском, тако и на интерпретативном пољу, новој музици свакако не посвећује довољно пажње, а светли примери срећу се тек спорадично. Дакле, све поменуте предрасуде о савременој музици плод су непознавања, или недовољног познавања.

У музици 20. и 21. века заиста постоје радикално авангардне композиције које се могу описати као застрашујуће, сувише компликоване, дучне, шкрипаве, тешко слушљиве. Ту спадају многа дела Штокхаузена (Karlheinz Stockhausen, 1928–2007) Лигетија (György Ligeti, 1923–2006) или Булеза (Pierre Boulez, 1925), на пример. Ипак, уколико им се приђе без страха и предубеђења, са свешћу о контексту њиховог настанка, може се спознати њихова светла страна. Ова музика има снагу да слушаоца подстакне да поново ослушне свет око себе и да код сваког отвори кутију испуњену још недоживљеним емоцијама. У томе лежи њена лепота.

Са друге стране, савремена је и музика Арва Парта, затим недавно преминулог Џона Тавенера (John Tavener, 1944–2013), или Џона Рутера (John Rutter, 1945), која је често много прозачнија у својој тоналности од већине дела насталих у доба романтизма, на пример. Она је контемплативна, често сањарска, богата мелодиозношћу, и, изнад свега, изразито комуникативна.

⁷ Laurel L. Traylor, Becky M. Heinmiller. 1998. The development of evaluative responses to music – Infants prefer to listen consonance over dissonance: Infant behavior and development (21). 56–61.

Поменућу овде и неке од најзначајнијих аутора музичког минимализма – Гласа (Philip Glass, 1937), Рајха (Steve Reich, 1936), Тери Рајлија (Terry Riley, 1935), који своја дела заснивају управо на консонантности и изразитој ритмичкој једноставности. О комуникативним потенцијалима минималистичке музике најсликовитије говори чињеница да на сличним градивним принципима: узорковање, понављање, минималне варијације почивају и многи популарни музички жанрови.

Засигурно би нека од дела поменутих аутора нашла свој пут до публике, уколико би јој била представљена на прави начин. Међутим, рецепције савремене музике код нас нема, јер нема ни саме музике. Додатну отежавајућу околност представља и непостојање стручне критике. Нашој средини недостају јавне дебате и полемике. Чак и таква рецепција, која би подстакла негативну реакцију у медијима, била би кориснија од једноставног избегавања савремене музике. Она би тада отворила могућност многим гласовима да се изразе, при чему би савремена музика нашла свој пут, за почетак макар и до најуже публике.

3. ПУТЕВИ И МОГУЋНОСТИ

Борба за публику је одувек била саставни део музичког живота. Тако је на пример, развој српске модерне културе после Првог светског рата обухватао и ширење интересовања за класичну музику. Ово није био лак задатак, јер публика углавном није имала довољно предзнања да би могла да прати концертне репертоаре. Најзапаженију улогу у процесу популаризације класичне музике у Београду на себе је преузео композитор Милоје Милојевић (1884–1946) са ансамблом Колегијум музикум. Он је, обновивши стару форму романтичарских беседа, поново установио концерте са уводним предавањима на којима је сам Милојевић имао улогу и предавача и диригента. Сличне манифестације приређиване су и у оквиру Музичких часова на Коларцу и у павиљону Цвијета Зузорић, чије су теме повремено биле и најсавременије музичке тенденције, каква је на пример четвртонска музика Алојза Хабе (Alois Haba, 1893–1973).⁸

Чињеница је да због слабог познавања нове музике данас није довољно организовати концерт на коме ће затим неки извођачи, макар и они најпопуларнији, интерпретирати савремену музику. Имајући у виду однос стручне јавности и публике према савременој музици, може се приметити да би примена старе форме концерата са уводним предавањем код нас сасвим имала смисла. На тај начин би и извођачима и посетиоцима била предочена прича о композиторовом животу, контекст настанка конкретних дела, објашњена форма и занимљиви композици-

⁸ Катарина Томашевић. 2009. На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941). Београд: САНУ, Музиколошки институт. Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику, 117.

они поступци, а све то би несумњиво поспешило позитивну рецепцију. Овакви концерти нису превазиђени чак ни у развијеним земљама. И славна Њујоршка филхармонија на концертима нове музике неизоставно примењује овакав концепт. Музички директор оркестра тада на сваком концерту публику води кроз непознату територију савременог звука уводним мини-предавањем. Пре извођења сваке композиције он скицира структуру дела, демонстрира са оркестром пар најважнијих музичких фраза, и на популаран и пријемчив начин генерално предочи посетиоцима идеју о томе шта ће слушати.

Вредан је помена и фестивал музике 20. и 21. века *The rest is noise*⁹ одржан током 2013. године у Лондону, у Саутбанк центру. Уметничка директорка ове институције Џуди Кели (Jude Kelly) говорећи о незапамћеној посећености ових концерата, управо наглашава да је тако импозантно повећање броја публике директно у вези са начином представљања савремене музике. Она, у једном интервјуу, подвлачи да за институцију на чијем је челу није прихватљиво одржавање концерта уз који публика добије само програмску књижицу, и ни реч више. Затим додаје да организатори који тако раде вероватно претпостављају да је публици репертоар у потпуности познат, и да се осећају сасвим сигурно на терену класичне музике. Фестивал *The rest is noise* обухвата концертна предавања, округле столове, преподневне разговоре са најпознатијим композиторима данашњице у форми „доручак са...“, емитовање филмова, сесије за студенте музике и музичке професионалце на којима се проучавају нове технике компоновања, радионице за децу и многе друге облике промовисања музике. Свакако, није лако направити реплику овако комплексног и врхунски организованог фестивала, а то и не треба да буде циљ. Циљ треба да буде ослушкивање идеја, промишљање и њихова адаптација на дате услове у неким другим срединама.

Постоје и многе друге могућности поспешивања позитивне рецепције нове музике. Ауторске вечери су такође стара, опробана форма, у оквиру које је публици, али и стручној јавности, кроз разговор са композитором уз извођење његове музике омогућено да се на специфичан, помало интиман начин, приближе музици из једног стваралачког опуса. Лични сусрет са аутором утиче на брисање невидљивих баријера и предрасуда, и тиме значајно поспешује рецепцију саме музике.

Ту су и музички фестивали, где спадају нишки НИМУС или Интернационалне хорске свечаности, који имају редовну публику, какав год да је програм у питању. То оставља простор организаторима да један сегмент програма посвете и савременој музици. Будући да фестивали имају већ формирану публику, адекватан концепт концерта може у многоме утицати на то да љубитељи музике дају шансу и савременим остварењима.

Иновативан облик промовисања нове музике нуди пијанисткиња Бранка Парлић која широм Србије организује јавне часове под називом *Нове*

⁹ Назив фестивала инспирисан је истоименом књигом Алекса Роса

уши за нову музику у виду преслушавања, предавања и интерпретације савремене клавирске литературе. Ови јавни часови намењени су широј публици. Занимљиво је да је ова пијанисткиња, будући свесна да су и сами музички професионалци слабо упознати са савременим стваралаштвом, конципирала и посебан вид радионица намењен искључиво студентима музике, под називом *Извођачка њракса нове музике*. На њима она ради са мањом групом студената који на лицу места анализирају партитуре, разговарају о композиторима и стилским правцима, тумаче композициона решења, откривају скривене поруке и у неформалној атмосфери свирају композиције.

Да би се савременој музици у савремено доба отвориле могућности да допре до публике, не треба изоставити ни модерне технологије, пре свега интернет. Широм света се музиколози, диригенти, композитори баве афирмацијом актуелног музичког стваралаштва посредством друштвених мрежа, а посебно путем блогова. На тим блоговима се популарним језиком обрађују најразличитије теме везане за ову област као нпр. водич кроз стилске правце; водич кроз музику појединачних аутора или почетницима намењен предлог најелементарнијих композиција за преслушавање. Сваки блог нуди и низ добро одабраних звучних примера са линковима ка Јутјубу. Нажалост, не постоји ниједан сличан блог на српском језику, а ово би засигурно могао да буде један од путева приближавања савремене музике нашој публици и извођачима.¹⁰

ЗАКЉУЧАК

Чињеница је да област савремене музике за публику представља непознат и неприступачан терен, баш као да је у питању неки страни језик. То је, као што сам већ имплицирала, основни узрок отежане рецепције новог музичког стваралаштва. Али класична музика свих епоха како широм света, тако и код нас, има своје слушаоце, и нема разлога да другачије буде са савременом. Само је потребно публици пружити својерстан речник свих тих нових уметничких израза и поступака. Самим тим могуће је деловати двојако. Искусним љубитељима музике указаће се нове звучне димензије, а истовремено ће се некој новој публици отворити врата ка широком и пребогатом простору музичке уметности. Први ће преко Моцарта, Брамса и Дебисија доћи до Парта, Канчелија и Губаидулине, а други ће путем музичког минимализма Гласа и Адамса, на пример, закорачити ка Баху и Бетовену. Музиколог Алекс Рос говорећи о богатим потенцијалима савременог доба на пољу

¹⁰ Неки од најпосећенијих су: блог на коме један љубитељ музике кроз мноштво прича и примера покушава да објасни зашто воли савремену класичну музику: <http://lukeprog.com/modernclassical.html>, као и блог „Водич кроз савремену музику“ музиколога Тома Сервиса (Tom Services) на сајту лондонског Гардијана (The Guardian) <http://www.theguardian.com/music/series/a-guide-to-contemporary-classical-music>,

популаризације нове музике, наводи да док год се масовна култура разлаже у мноштво субкултура и креативних индустрија, и док год интернет преузима преимућство над класичним медијима у дистрибуцији културних садржаја, постоје разлози да верујемо да класична музика, а са њом и нова музика, може наћи свежу публику на потпуно новим, неслућеним местима.¹¹

Нова музика мора да заинтригира, и то у нашем случају не само публику, већ и саме извођаче и музичке организаторе. Парафразираћу Росове речи који каже да ће слушаоци (а код нас и музички уметници, прим. Н. Т.), који пруже шансу Лигетијевој музици, засигурно препознати нове димензије и код Моцарта.¹² Коначни и заједнички циљ најприкладније је дефинисати као оживљавање онога што Алесандро Барико назива „способност да се модерно појми као уживање.“¹³ Савремена музика заиста има снагу да промени нашу музичку перцепцију и да бар помало протресе наше виђење света у коме живимо, само јој то треба допустити.

Литература

Барико, Алесандро. 2006. Хегелова душа и краве из Висконсина, прев. Ана Србиновић. Београд: Паидеиа.

Милин, Мелита. 2006. Етапе модернизма у српској музици: Музикологија (6). Београд. Ross Alex. 2007. *The Rest is Noise*. New York: Picador.

Стратегија културног развоја Града Ниша од 2012. до 2015. године. Град Ниш, 2012.

Taruskin Richard. 2010. *Et in Arcadia Ego* у: *The Danger of Music*. Berkeley and Los Angeles, California, London, England, 1–20.

Томашевић Катарина. 2009. На раскршћу Истока и Запада: о дијалогу традиционалног и модерног у српској музици (1918–1941). Београд: САНУ, Музиколошки институт. Нови Сад: Матица српска, Одељење за сценске уметности и музику.

Trailor Laurel L, Heinmiller Becky M. 1998. The development of evaluative responses to music – Infants prefers to listen consonance over dissonance: Infant behavior and development (21). 56–61.

<http://lukeprog.com/modernclassical> (8. 9. 2013)

<http://www.theguardian.com/music/series/a-guide-to-contemporary-classical-music> (9. 9. 2013)

PATHS OF CONTEMPORARY CLASSICAL MUSIC'S RECEPTION

Abstract

Most of the major cities in Serbia have one cultural institution that represents a constant: the gallery of contemporary art. However, in the field of music, situation is quite different. Besides the

¹¹ Alex Ross, 2007. 559–591.

¹² Исто

¹³ Алесандро Барико, 2006. 65.

capital, there is no ensemble or institution which is exclusively oriented towards interpretation of contemporary music. This is a paradigmatic example, but it does not indicate the lack of quality in those artistic artifacts. It is actually a multitude of prejudices about new music that is present among audience, as well as among artists–interpreters themselves. The aim of this paper is to emphasize the importance of contemporary music presence at concert repertoires, to examine underlying reasons for widespread stereotypes about contemporary music, and finally to offer recommendation for overcoming the existing situation.

Keywords: contemporary music, reception, repertoire, audience, performers.

ПОСЛЕ ЗЛАТНОГ ПЕРИОДА:
ОПЕРА НАРОДНОГ ПОЗОРИШТА
У БЕОГРАДУ
(1971–2011)

Вања Спасић*

Универзитет уметности у Београду
Факултет музичке уметности

Сажетак

У овом раду сам настојала да укажем на могућност истраживања културне политике у Србији на примеру рада Опере Народного позоришта у Београду, као и репертоарске политике Управе опере у друштвено-политичком и културолошком оквиру у периоду од 1971. до 2011. године. Разлог да се посветим истраживању рада Опере у поменутом временском раздобљу јесте питање: шта се догађало са Опером после *златног периода*? Сазнање да не постоји ниједна студија у којој је прикупљена и систематизирана грађа о раду Опере Народного позоришта у протеклих четрдесет година, подстакло ме је да истражим могуће разлоге за „сумрак“ институције која је, током *златног периода* била једна од најјачих адута југословенске културне политике.

Кључне речи: културна политика, репертоарска политика, *златни период*, *Бела књија*, Позоришна комуна.

Разматрање рада Опере Народного позоришта у Београду представља изазов за истраживаче и аналитичаре. У протеклих неколико деценија настале су бројне студије о овој институцији. Међу њима су од великог значаја књиге Роксанде Пејовић, која је прикупила обимну грађу о раду Опере и Балета до Другог светског рата, написала монографију о Оскару Данону, познатом директору и диригенту Опере,¹ као и бројне друге публикације које сведоче о српском музичком животу 20. века. О репертоарској политици² Опере писали су Слободан Турлаков, који се фокусирао на заступљеност Вердијевих (G. Verdi) опера на репертоару београдске Опере, као и Константин Винавер, који се бавио проблематиком репертоарске слике Опере до 1992. године.³

* vanja88@msn.com

¹ Видети у списку литературе приложеном на крају рада.

² Репертоарска политика јесте начин уређења, у нашем случају оперског репертоара, заснован на једној идеји/мисији на основу које ће неке представе/опере бити уврштене у репертоар позоришта/опере. Уп. са: Горана Петровић. 2006. Дефинисање визије и мисије позоришта, као први корак у управљању позоришта – илустровано на примеру позоришта Атеље 212 у: Владимир Јевтовић и Светозар Рапајић (уред.), Зборник радова Факултета драмских уметности (10), Београд: ФДУ, 38.

³ Видети: Слободан Турлаков. 1994. Верди у Београду до 1941, Београд: Музеј позоришне уметности Србије; Константин Винавер. 1995. Репертоарска политика Опере Народного по-

Данас се у литератури могу пронаћи и музиколошки радови у којима се све више интердисциплинарно повезује велики број различитих тумачења односа између музике, уметности, културе и политике.⁴

Тема овог рада односи се на могућност истраживања културне политике⁵ у Србији и њено разматрање на примеру рада Опере Народног позоришта у Београду, као и на истраживање репертоарске политике Управе Опере у друштвено-политичком и културолошком оквиру у периоду од 1971. до 2011. године. Разлог да се посветим истраживању рада Опере у поменутом временском раздобљу јесте питање: шта се догађало са Опером после *златног периода*?

Златни период као „идеална слика“ рада Опере Народног позоришта, у литератури се везује за наступе оперског ансамбла у иностранству од 1954. до 1969. године,⁶ као и за време у којем је директор и диригент, Оскар Данон остварио специфичну репертоарску политику, захваљујући тимском раду и доброј организацији свих запослених у Оперу. Како сам маестро наводи, формирање репертоара било је засновано на три основна постулата: 1. пронаћи вредно дело; 2. обезбедити одговарајућу поделу за његово извођење и 3. водити борбу кроз осмишљену пропаганду да би га публика прихватила.⁷ Свестан чињенице да опера треба да буде „комплетан догађај“, као и да он захтева „колективно висок ниво извођаштва“, Оскар Данон је велику пажњу усмерио на оперске редитеље, сценографе и костимографе.

Златни период Опере може се протумачити и као један од аспеката „златног доба“ СФРЈ,⁸ јер представља време када је Опера била један од најјачих адута југословенске културне политике. Званична политика СФРЈ, током педесетих година била је отварање ка земљама Запада, а таква политика вођена је и у оквиру културе. Специфичан положај Југославије допринео је да култура постане спона између Истока и Запада, што је била повољна прилика за афирмацију оперског ансамбла из Београда.

зоришта од оснивања до данас у: Надежда Мосусова (уред.), Српска музичка сцена. Зборник радова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 248–268.

⁴ Тако, на пример, Биљана Милановић у тексту о Оперу Народног позоришта истражује могућ утицај политике на рад институције; Биљана Милановић. 2012. Политика у контексту ‘оперског питања’ у Народног позоришту пред Први светски рат у: Весна Пено (уред.), Музикологија (12), Београд: Музиколошки институт САНУ, 37–61.

⁵ Културна политика најчешће је дефинисана као „усклађен систем мера (стратегија, инструмената и циљева), помоћу којих држава подржава и усмерава културну продукцију, односно културни живот“. Milena Dragičević-Šešić i Branimir Stojković. 1994. Kultura. Menadžment, animacija, marketing. Beograd: Clio, 31.

⁶ Vladimir Jovanović. 1996. Beogradska opera u Evropi. Gostovanja od 1954. do 1969. godine, Novi Sad: Prometej, 13–14.

⁷ Исто, 26.

⁸ Предраг Ј. Марковић, у оквиру социјалне историје Југославије, *златним добом* означава период од педесетих до осамдесетих година 20. века. Према аутору то је било „време благостања“, време које карактерише просперитет, као и много бољи животни стандард. Predrag J. Marković. 2012. Trajnost i promena: Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji, drugo izdanje, Beograd: Službeni glasnik, 40–41.

Прве промене у раду Опере могу се уочити по питању ангажовања ансамбла у иностранству (мали број наступа у периоду од седамдесетих година 19. века до краја 20. века). Један од разлога за такву ситуацију јесте чињеница да финансијски (а и извођачки) Опера Народног позоришта није могла да прати ансамбле из „источних“ оперских кућа. На основу тога, наша Опера је своју активност усредредила на домаћу сцену. Међутим, унутар институције постојали су проблеми о чему сведочи *Бела књига*.⁹ Ова књига објављена је са циљем да се шири јавност упозна са мотивима Уметничког већа да се определи за свестрану реформу у Опери. Како се у књизи наводи, један од разлога због којих се репертоарска и извођачка оријентација *златној* *периоди* није потврдила, био је „недовољни професионализам“,¹⁰ што је утицало на уметничке резултате и друштвене односе у колективу. Други разлог јесте материјално-финансијска ситуација. Народно позориште било је финансирано из буџета, а од 1969. примењене су стимулативне форме финансирања. Тако на пример, за три продате оперске карте дотирао се један динар, а за сваку продату „драмску“ карту дотирао се по динар.¹¹ Трећи разлог јесте репертоарско-извођачка оријентација Опере. У периоду 1960–1970, извођене су највише опере са италијанског репертоара, које су имале стандардни квалитет, али у извођачкој пракси нису донеле ништа ново. У том периоду доминирао је „гвоздени“, док је запостављен савремени репертоар.

Народно позориште је, крајем шездесетих година, успело да „припреми“ основне услове за реформу. Марта 1968. године основана је Позоришна комуна, као *специфична самоуправна асоцијација* и кроз активност ове организације Народно позориште је обезбеђивало знатна финансијска средства.¹² Даљу квалитетну промену стања у Опери омогућила је и сарадња Позоришта са Музичком омладином, са циљем да се „афинитети младих окрену ка озбиљној музици“.¹³ Млади из других градова Србије су, од октобра до краја априла, имали прилике да погледају опере на сценама у Београду и Земуну. Отварање позоришта у Земуну, 1969. године, био је „радикални потез културне политике у дефинисању перспективних културних задатака и циљева“,¹⁴ а то је значило да ће, развојем естетских потреба, привући, а тиме и обезбедити већу оперску публику са подручја Новог Београда и Земуне.

Постојало је неколико реформских иницијатива у побољшању стања у Опери, као на пример идеја *о оснивању камерног позоришта – Круї 101* –

⁹ Бранко Драгутиновић, Рашко В. Јовановић и Гојко Милетић. 1970. Бела књига о Опери, Београд: Народно позориште.

¹⁰ Исто, 20.

¹¹ Исто, 72.

¹² До 1970. године у Позоришну комуно учлањено је шездесет радних организација из Београда и Земуне. Ову организацију чинили су поклоници позоришне уметности, а организација је била заснована на „принципима самоуправног договарања и у складу са општим реформским интенцијама, на линији непосредног повезивања радних организација и културних установа“. Исто, 53.

¹³ Исто, 54.

¹⁴ Исто, 55.

који је био намењен ширем кругу позоришних гледалаца и представљао је „лабораторију нових програмских и интерпретационих могућности“.¹⁵ Идеја аутора *Беле књије*, била је и оснивање Драматуршког одељења како би се решило питање либрета, као и унапређивање стручног рада у Опери како би се што више осавременио извођачки израз, те је предложено поновно отварање Оперског студија при Народном позоришту. О реализацији наведених предлога аутора Беле књиге, сведочи *Ойерајтивни план* који је Народно позориште приредило за сезону 1971/72. године. Одређени предлози, по питању репертоара, који су дати у *Белој књизи*, остварени су захваљујући сарадњи Опере са театрима из Заграда, Прага и Сплита.

Међутим, у периоду од 1971. до 1981. године (укупно 10 оперских сезона) премијерно је изведено 46 опера од којих је чак 23 италијанских, а на пример, са југословенског репертоара изведено је седам, од којих је само једна опера српског аутора. То указује на (не)заступљеност националне опере у театру, што је супротно идејама које су предложене у *Белој књизи*. Дата ситуација проблематизована је 1977. године на Конгресу СОКОЈ-а у Загребу, када је констатовано да су узроци за такву оперску продукцију били непостојање оперског „тржишта“, као и незаинтересованост за одржавање домаћих оперских дела на репертоару.¹⁶

О томе колико културна политика зависи од државног уређења и стабилног система, најбоље сведочи ситуација у наредним деценијама. Почетком осамдесетих година Југославија је економски западала у све дубљу кризу што се одразило и на рад Опере. Број премијера у периоду од 1981. до 1989. године указује на осетни пад у раду Опере – укупно 20, што је скоро дупло мање у односу на претходну деценију (46). Такође, тих година изостала су гостовања Опере у иностранству.

О друштвено-политичким променама сведочи и репертоарска слика Опере Народног позоришта. Наиме, из југословенског репертоара извођене су само две опере *Орфеј двадесетог вијека* Бруна Бјелинског и *Еро с оног свијета* Јакова Готовца. У овој, деветој деценији, Опера је и даље неговала „гвоздени репертоар“ са доминацијом италијанске опере.

Почетак деведесетих година обележиће снажно уплитање политике у све сфере живота, што је карактеристично за друштва у транзицији. Преиспитивање концепта „самоуправљања у култури“ започето је још осамдесетих година, када су се СИЗ-ови све више обликовали у „двојнице државе“.¹⁷ Другим речима, културна политика је сведена на активност надлежних (именованих по партијској основи), а „таква ситуација рађа бирократизам, формализован програм и прилагођавање буџетским захтевима.“¹⁸ Новим Уставом укинута је самоуправна систем и враћен је централизован систем

¹⁵ Исто, 60.

¹⁶ Slobodan Turlakov. 1977. O nekim problemima opernog stvaralaštva i operske prakse u nas: Kongres SOKOJ (16–17. XII), Zagreb, 4b–1.

¹⁷ Весна Ђукић. 2012. Држава и култура – студије савремене културне политике, Београд: ФДУ, 227.

¹⁸ Aco Divac. 1987. Nesporno sporne kulture: Kultura (78/79), Beograd, 204.

културне политике увођењем Фонда за финансирање културе (1990). Оно што је карактеристично је то да је „иза свих актера у области културе стајала политичка странка на власти“ која је одлучивала и о именовану директора/управника неке културне институције.¹⁹ Од таквих одлука није било изузето ни Народно позориште (четири управника су смењена у периоду од 1990. до 2000. године).²⁰ Такође, доношењем *Закона о делатностима од ошш-твеї интїереса у обласїи кулїуре* (1992), држава је, преко Министарства културе, одлучивала о реализацији програма Позоришта. Идејни концепт културне политике тог периода био је да пропагира пожељне националне вредности нове југословенске заједнице.²¹ О томе сведочи и чињеница да се са репертоара Опере изузимају сва дела композитора бивших земаља СФРЈ и постављају искључиво дела српских аутора. Београдска Опера је поставила само једно дело српског аутора у периоду од 1989. до 2000. године – оперу *Кнез од Зетїе*, Петра Коњовића, која је премијерно изведена поводом Свечаног отварања реновиране зграде Народног позоришта (1989). Наведено временско раздобље може се окарактерисати као време у којем се позориште суочавало са недовољним финансијским средствима које добија из државног буџета. Таква ситуација утицала је и на квалитет и квантитет представа. Опера Народног позоришта налазила се у незавидној ситуацији, „изолирана“ од дешавања у светским и европским оперским центрима.

Година 1997. означила је промене статуса Народног позоришта у друштву. Наиме, некада једина институција у Београду са оперским театром, добија конкуренцију на београдском и српском „оперском тржишту“ оснивањем театра *Madlenianum*.²² Ова кућа понудила је, по узору на савремену европску праксу, потпуно нову продукцију. „Реакција“ Народног позоришта на новонасталу „тржишну“ ситуацију јесте окретање новим поставкама опера у сезони 1997/98. која је отворена Доницетијевом (Gaetano Donizetti) опером *Ана Болен*, а у наредној сезони први пут у нашој земљи изведена је Росинијева (Gioachino Rossini) опера *Пеїељуїа*. Такође, Опера је после дуге паузе наступила у иностранству.

¹⁹ Весна Ђукић, 2012. нав. дело, 230.

²⁰ У том периоду Управници су били: Вида Огњеновић (16. 04. 1990–1993), Александар Берчек (21. 01. 1993 – 10. 05. 1997), Небојша Брадић (16. 04. 1997 – 13. 07. 1999) и Жељко Симић (13. 07. 1999 – 10. 2000). Видети на званичном сајту Народног позоришта: <http://www.narodnopoistoriste.rs/index.php?id=72> [11. 09. 2013].

²¹ Весна Ђукић, 2012. нав. дело, 230.

²² Опера и театар *Madlenianum* је прва приватна оперска кућа у Србији. Њен оснивач је Мадлена Цепгер, која је описала театар као „место где ће се разигравати креативне снаге, где ће се задржати и вратити креативни ствараоци“ са циљем да се на сцени нове опере „прате уметнички трендови у свету“, као и то да „нас (креативни ствараоци) заступају на начин на који можемо бити поносни“. Реч оснивача видети на: <http://www.madlenianum.rs>. [14. 06. 2012]. Поменута оперска кућа усељена је у некадашњу зграду Народног позоришта (Сцена у Земуну). На основу информација из НИН-а, зграда је одузета Народног позоришту, наводно уз образложење радикала да је зграда у власништву општине, а затим је продата. Уп. са: Srboљub Bogdanoviћ, 2000. Teatar buntovnog naroda u: NIN (2600). Dostupno na: <http://www.nin.co.rs/2000-10/26/15026.html> [12. 09. 2013].

Од 2000. до 2011. године, држава је ушла у „другу“ транзицију, овај пут у економско-политичку. Претходну десетогодишњу (пре)власт Социјалистичке партије заменила је доминација Демократске странке, која је у наредних десет година тежила ка „модерној“ Србији. О томе сведочи и рад Опере која настоји да се врати на европску сцену (путовања у иностранство, поставке заборављених и нових опера).

У времену промена, модел културне политике ослања се, с једне стране, на старе навике претходног система у култури (нпр. Министарство културе који примењује законе који културу етатизују), а са друге стране, на тежњу да се демократизује културна политика ангажовањем великог броја стручних лица. У стручним круговима разрађује се идеја о *Закону у култури* с циљем демократизације и децентрализације културе чиме би се подигао општи ниво културе у Србији. Закон је усвојен тек 2009. године. Да бисмо установили колико је донети Закон продуктиван, потребно је да прође још неко време. Али, оно због чега је за Народно позориште овај Закон важан, јесте да му он даје статус институције од националног значаја.

Од почетка седамдесетих до 2011. године у раду Опере, покушали смо да сагледамо могуће разлоге који су довели до „сумрака“ институције. Можда бисмо могли рећи да су за такву ситуацију подједнако одговорне и држава и институција. Оно што је данас неопходно јесте да се формира културна политика која ће кроз одређивање циљева и стратегија културне акције, кроз обезбеђивање финансијских средстава за реализацију активности и пројеката, усмерити културни живот. Такво усмерење ће можда бити могуће онда кад изађемо из транзиције, што подразумева „уређено друштво“ које ће имати стабилну културну политику, а самим тим и дефинисан однос између државе и националне опере, односно њеног репертоара.

Литература

Винавер, Константин. 1995. Репертоарска политика Опере Народног позоришта од оснивања до данас у: Надежда Мосусова (уред.), Српска музичка сцена. Зборник радова, Београд: Музиколошки институт САНУ, 248–268.

Divac, Aco. 1987. Nesporogno sporne kulture: Kultura (78/79), Beograd, 204.

Дојчиновић-Ђукић, Весна. 2005. Менаџмент и културна политика: Поглед на транзиционе проблеме репертоарског позоришта у: Владимир Јевтовић и Светозар Рапајић (уред.), Зборник радова Факултета драмских уметности (8–9), Београд: ФДУ, 413–443.

Dragičević-Šešić, Milena i Branimir Stojković. 1994. Kultura. Menadžment, animacija, marketing, Beograd: Clio.

Dragičević-Šešić, Milena. 2005. Demokratskičnost i dometi kulturne politike u: Vladimir Jevtović i Svetozar Rapajić (ured.), Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti (8–9), Beograd: FDU, 387–397.

Dragičević-Šešić, Milena, Hristina Mikić i Svetlana Jovičić. 2007. Strateška analiza beogradskog sistema kulture u: Vladimir Jevtović (ured.), Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti (11–12), Beograd: FDU, 277–318.

Драгутиновић, Бранко, Рашко В. Јовановић и Гојко Милетић. 1970. Бела књига о Опери, Београд: Народно позориште.

- Ђукић, Весна. 2012. Држава и култура: студије савремене културне политике. Београд: ФДУ.
- Јовановић Рашко, Олга Милановић и Зоран Јовановић. 1994. 125 година Народног позоришта у Београду, Београд: САНУ.
- Јовановић, Владимир. 2010. Opera Narodnog pozorišta u Beogradu. Inostrana gostovanja u XX веку, Београд: Altera.
- Јовановић, Владимир. 1996. Beogradska opera u Evropi. Gostovanja od 1954. do 1969. godine, Novi Sad: Prometej.
- Marković, Predrag J. 2012. Trajnost i promena: Društvena istorija socijalističke i postsocijalističke svakodnevnice u Jugoslaviji i Srbiji, drugo izdanje, Београд: Službeni glasnik.
- Milanović, Biljana. 2012. Politika u kontekstu 'operskog pitanja' u Narodnom pozorištu pred Prvi svetski rat u: Vesna Peno (ured.), Muzikologija (12), Београд: Muzikološki institut SANU, 37–61.
- Mosusova, Nadežda. 2008. Knez od Zete Petra Konjovića. Povodom 125. godišnjice kompozitorovog rođenja u: Muzikologija (8), Београд: Muzikološki institut SANU, 151–165.
- Пејовић, Роксанда. 1996. Оскар Данон, Београд: Универзитет уметности.
- Пејовић, Роксанда. 1996. Опера и Балет Народног позоришта (1882–1941), Београд: б. и.
- Пејовић, Роксанда. 2009. Преглед музичких догађања (1944–1971). Бранко Драгутиновић, Београд: Катедра за музикологију ФМУ.
- Петровић, Горана. 2006. Дефинисање визије и мисије позоришта, као први корак у управљању позоришта – илустровано на примеру позоришта Атеље 212 у: Владимир Јевтовић и Светозар Рапајић (уред.), Зборник радова Факултета драмских уметности (10), Београд: ФДУ, 33–45.
- Турлаков, Слободан. 1994. Верди у Београду до 1941, Београд: Музеј позоришне уметности Србије.
- Turlakov, Slobodan. 1977. O nekim problemima opernog stvaralaštva i operске праксе u нас: Kongres SOKOJ (16–17. XII), Zagreb, 4b–1.

AFTER THE GOLDEN PERIOD: OPERA OF THE BELGRADE NATIONAL THEATRE (1971–2011)

Summary

In this paper I tried to address the possibility of researching the cultural politics in Serbia in the case of Belgrade National Theatre Opera as well as the repertoire politics of Opera's management in the social-political and the cultural context between 1971 and 2011. I wanted to address the following question: What was happening with the Opera after the Golden period? This paper discusses the changes that have influenced the development of the given cultural institution's work. Within the institution, there were problems as evidenced by the White Book, which was published 1970 in order to inform the general public about the idea of opera's all-round reform. The book stated that the main reasons for the reform were: 'insufficient professionalism; material and financial situation and the Opera's repertory. At the end of the 1960s, the National Theatre failed to "prepare" basic conditions for reform. In 1968 Theater Community was founded, as well as specific self-association and through the activities of the organization National Theatre secured substantial funding. There were several reform initiatives to improve the situation in Opera, such as the idea of establishing a chamber theater - Krug 101 and the improvement of professional work in Opera. By the beginning of the 1980s, Yugoslavia was economically falling even deeper into crisis and that reflected in the work of Opera. The beginning of 1990s was marked by strong political interference in all spheres of life, which was typical for a society in transition. Prelimi-

nary concept of cultural politics of this period was to propagate the desirable national values of the new Yugoslavia. This was confirmed by the fact that the repertoire of the Opera exempted all the works of the composers of the former countries of Yugoslavia and set only a part of Serbian authors. It was a time when the theater faced insufficient funding from the state budget. This situation influenced the quality and quantity of performance. Former Socialist Party was replaced with Democratic Party, which in the next ten years (2000–2010) strived towards ‘modern’ Serbia. This was confirmed by the work of the Opera, which aimed to return to the European stage (travel abroad, setting the forgotten and the new opera). From the early 1970s to 2011 in the work of the Opera, we tried to find possible reasons that led to the “twilight” institutions. It is necessary now to focus on the cultural life by establishing a cultural policy that will determine the goals and strategies of cultural action. This direction may be possible after the transition, which means “regulated society” that will have a stable cultural policy, and thus defined the relationship between the state and national opera, and its repertoire.

Key words: cultural politics, repertoire politics, the Golden period, the White book, Theatre community

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

78(082)
37.036(082)

НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним
учешћем Балкан Арт Форум (1 ; 2013 ; Ниш)

Umetnost i kultura danas / Prvi
nacionalni naučni skup sa međunarodnim
učešćem Balkan Art Forum [Niš, 11-12. oktobar
2013.] ; [urednici Dragan Žunić, Miomira M.
Đurđanović] = Art and Culture Today / #The
#First National Scientific Forum with
International Participation [Niš, 11th - 12th
October 2013] ; [editors Dragan Žunić,
Miomira M. Đurđanović]. - Niš : Fakultet
umetnosti Univerziteta, 2014 (Niš : Grafika
galeb). - 380 str. : note ; 24 cm

Tiraž 200. - Str. 11-14: Predgovor / Dragan
Žunić. - Napomene i bibliografske reference
uz tekst. - Bibliografija uz svaki rad. -
Summaries.

ISBN 978-86-85239-15-1

а) Музика - Зборници б) Уметничко
образовање - Зборници
COBISS.SR-ID 210036748