

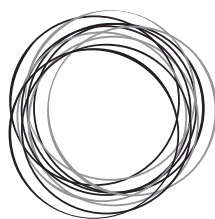
Na osnovu odluke Nastavno-umetničko-naučnog veća Fakulteta umetnosti u Nišu broj 1683/14 od 23.09.2016. god. odobrava se za štampanje i publikovanje zbornik radova BARTF 2015.
Umetnost i kultura danas: Kriza u umetnosti – umetnost u krizi.

BARTF 2015 BARTF 2015





UNIVERZITET U NIŠU
UNIVERSITY IN NIŠ
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU
FACULTY OF ARTS IN NIŠ



Balkan
Art
Forum

**UMETNOST I KULTURA DANAS:
KRIZA U UMETNOSTI – UMETNOST U KRIZI**
ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA
(Niš, 9 – 10. oktobar 2015)

**ART AND CULTURE TODAY:
THE CRISIS IN ART – ART IN CRISIS**
PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE
(Niš, 9th – 10th October 2015)

Urednik:
Dr Nataša Nagorni Petrov
Editor:
Ph.D. Nataša Nagorni Petrov

Niš, 2016.
Niš, 2016

Treći nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem
The third national scientific forum with international participation
BALKAN ART FORUM 2015 (BARTF 2015)
BALKAN ART FORUM (BARTF 2015)
UMETNOST I KULTURA DANAS: KRIZA U UMETNOSTI – UMETNOST U KRIZI /
ART AND CULTURE TODAY: THE CRISIS IN ART – ART IN CRISIS
ZBORNIK RADOVA / PROCEEDINGS

Izdavač / Publisher

Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti / University of Niš, Faculty of Arts in Niš

Za izdavača / For publisher

Prof. dr Suzana Kostić, dekan / Ph.D. Professor Suzana Kostić, dean

Urednik / Editor

Dr Nataša Nagorni Petrov / Ph.D. Nataša Nagorni Petrov

Upravnik Izdavačkog centra / Head of Publishing center

Dr Danijela Zdravić Mihailović / Ph.D. Danijela Zdravić Mihailović

Recenzenti radova / Reviewers of articles

Prof. dr Sonja Marinković, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

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

Prof. dr Anica Sabo, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Fakultet muzičke umetnosti

Ph.D. Professor Anica Sabo, University of Arts in Belgrade, Faculty of Music Arts;

Dr Ivana Medić, Muzikološki institut SANU

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

Prof. dr Trena Jordanoska, Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“ Skoplje, Fakultet muzičke umetnosti, Republika Makedonija

Ph.D. Professor Trena Jordanoska, University „St. Kiril and Metodij“ Skopje, Faculty of Music Arts, Macedonia;

Prof. Smiljana Vlajić, Univerzitet u Novom Sadu, Akademija umetnosti

Professor Smiljana Vlajić, University of Novi Sad, Academy of Arts;

Prof. dr Sonja Cvetković, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Sonja Cvetković, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. Katarina Đorđević, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Professor Katarina Djordjević, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Dragan Žunić, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

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

Prof. dr Snežana Vidanović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

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

Prof. dr Vesna Anđelković, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

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

Prof. dr Zorica Stanisavljević Petrović, Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet

Ph.D. Professor Zorica Stanisavljević Petrović, University of Niš, Faculty of Philosophy;

Prof. dr Miomira Đurđanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Miomira Djurdjanović, University of Niš, Faculty of Arts;

Prof. dr Danijela Stojanović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Professor Danijela Stojanović, University of Niš, Faculty of Arts;

Dr Danijela Zdravić Mihailović, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Danijela Zdravić Mihailović, University of Niš, Faculty of Arts;

Dr Nataša Nagorni Petrov, Univerzitet u Nišu, Fakultet umetnosti

Ph.D. Nataša Nagorni Petrov, University of Niš, Faculty of Arts.

Lektori / Language editors

Verica Novakov (za srpski jezik) / Verica Novakov (Serbian language)

Ivana Delić (za engleski jezik) / Ivana Djelić (English language)

Univerzalna decimalna klasifikacija / UDC

Vesna Gagić / Vesna Gagić

Grafički dizajn korica / Book Cover Graphic Design

Doc. Anita Milić / Assistant Professor, Anita Milić

Prelom i tehnička priprema / Layout and Technical Processing

Ninoslava Girić / Ninoslava Girić

Štamparija / Press

Atlantis d.o.o. Niš / Atlantis d.o.o. Niš

Tiraž / Circulation

50 / 50

ISBN 978-86-85239-41-0

SADRŽAJ CONTENTS

Predgovor / Prologue

Драган Жунџ

УМЕТНОСТ И ОПШТА КРИЗА СМИСЛА

Dragan Žunić

ART AND GLOBAL CRISIS OF SENSE.....15

PLENARNA PREDAVANJA (Plenary session)

Divna Vuksanović

KRIZA UMETNOSTI I PITANJE UKUSA

Divna Vuksanović

CRISIS OF ART AND THE QUESTION OF TASTE.....23

Gregory Mertl

THE ARTIST'S INTERNAL BEACON

Грегори Мертл

УМЕТНИКОВ УНУТРАШЊИ СИГНАЛ31

I. КРИЗЕ АУТОРСТВА, КРИЗЕ ИЗВОЂАШТВА (Crisis of the authorship, crisis of performance)

Ljubiša Zlatanović

УМЕТНОСТ И УМЕТНИК У ВРЕМЕНУ КРИЗЕ

Ljubiša Zlatanović

ART AND ARTIST IN THE TIME OF CRISIS.....41

II. KRIZA UMETNIČKIH INSTITUCIJA (Crisis of art institutions)

Trena Jordanoska

MUZIKA U STUDENTSKIM PROTESTIMA I AUTONOMNOJ ZONI
U MAKEDONIJI, NOVEMBAR 2014 – FEBRUAR 2015. GODINE

Trena Jordanoska

MUSIC IN THE STUDENT PROTESTS AND THE AUTONOMOUS ZONE
IN MACEDONIA, NOVEMBER 2014 – FEBRUARY 2015

53

Ana Perunović Ražnatović

REFLEKSIJA DRUŠTVENE KRIZE NA OBRAZOVANJE I STATUS
MUZIČKIH UMJETNIKA

Ana Perunović Ražnatović

REFLECTION OF SOCIAL CRISIS IN EDUCATION AND STATUS
OF MUSIC ARTISTS

81

III. KRIZA UMETNIČKIH INSTITUCIJA – OBRAZOVANJE ZA UMETNOST (Crisis of art institutions – education for art)

Сања Пантовић

KRIZA IGRE U SAVREMENOM DRUŠTVU I ЊЕНА РЕФЛЕКСИЈА
НА РАЗВОЈ МУЗИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА

Sanja Pantović

CRISIS OF THE GAME IN MODERN SOCIETY AND ITS EFFECT
ON DEVELOPMENT OF MUSICAL EDUCATION

91

Наташа Нагорни Петров

СВИРАЊЕ НА КЛАВИРУ – ТЕХНИКА ПРАКТИЧНЕ ХАРМОНИЗАЦИЈЕ
НА КЛАВИРУ У НАСТАВИ ПРЕДМЕТА ХАРМОНИЈА И
ХАРМОНИЈА СА ХАРМОНСКОМ АНАЛИЗОМ

Nataša Nagorni Petrov

PLAYING ON PIANO – TECHNIQUE OF PRACTICAL HARMONIZATION
ON PIANO IN TEACHING THE SUBJECT HARMONY AND
HARMONY WITH HARMONICAL ANALYSIS

101

Данијела Д. Здравих Михаиловић, Данијела Ђ. Стојановић

РАЗВОЈ КОМПЕТЕНЦИЈА УЧЕНИКА У СТРУЧНОМ
МУЗИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ

Danijela D. Zdravić Mihailović, Danijela Dj. Stojanović

DEVELOPMENT OF STUDENT'S COMPETENCES IN PROFESSIONAL
MUSIC EDUCATION

111

IV. KRIZA UMETNIČKOG DELA (Crisis of a work of art)

Saša V. Božidarević

POTENCIJALI PESAMA PATRIJARHALNOG KULTURNOG REŽIMA U
OBRADAMA NARODNIH PESAMA ZA JEDAN GLAS I KLAVIR SRPSKIH
AUTORA DO POČETKA DRUGOG SVETSKOG RATA

Saša V. Božidarević

RESOURCES OF SONGS OF PATRIARCHAL AND CULTURAL REGIME IN
PROCESSING FOLK SONGS FOR ONE VOICE AND PIANO BY SERBIAN
AUTHORS UNTIL THE BEGINNING OF THE SECOND WORLD WAR 127

Dragan Čalović

LOGIKA BINARIZMA I KRIZA SAVREMENE ISLAMSKE UMETNOSTI

Dragan Čalović

LOGIC OF BINARISM AND CRISIS OF CONTEMPORARY ISLAMIC ART 139

Nikola Cekić, Danica Stanković, Vojislav Nikolić, Aleksandra Kostić

UMETNIČKO-ISTORIJSKA DESTRUKCIJA U EKOURBARHITEKTURI

Nikola Cekić, Danica Stanković, Vojislav Nikolić, Aleksandra Kostić

ART AND HISTORICAL DESTRUCTION IN ECOURBARCHITECTURE 149

Марко С. Миленковић

МУЗИЧКО-ДРАМАТУРШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОШТАНИНИХ ПЕСАМА
У МУЗИЧКОЈ ДРАМИ ПЕТРА КОЊОВИЋА

Marko S. Milenković

MUSICAL-DRAMATURGIC CHARACTERISTICS OF KOŠTANA'S SONGS
IN MUSICAL DRAMA OF PETAR KONJOVIĆ 159

V. KRIZA VREDNOSTI, UKUSA, PUBLIKE, UMETNIČKE KRITIKE, NAGRAĐIVANJA (Crisis of value, taste, audience, art criticism, awarding)

Sanja Pflug, Biljana Pejić

RIJALITI PROGRAM – NOVI UMETNIČKI FORMAT ILI KIČ

Sanja Pflug, Biljana Pejić

THE REALITY PROGRAM – NEW ART FORMAT OR KITSCH 181

Дина Војводић

ПОЗИЦИЈА И ФУНКЦИЈА МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА
У ДНЕВНОЈ НОВИНСКОЈ ШТАМПИ: НОВИНЕ *ПОЛИТИКА*

Dina Vojvodić

THE POSITION AND THE FUNCTION OF THE MUSIC REVIEW OF THE
INTERWAR PERIOD IN DAILY PRESS: NEWSPAPER *POLITICS* 191

Biljana Pejić

UKRAŠENOST KAO ESTETSKI PRINCIP

Biljana Pejić

DECORATION AS AN AESTHETIC PRINCIPLE 199

VI. KRIZA U UMETNOSTI I IDEJA „KRAJA UMETNOSTI“ (Crisis in art and the idea of „the end of art“)

Maја V. Радивојевић

КРИЗА И "КРАЈ" ПОЛИФОНИЈЕ У ДУХОВНОЈ МУЗИЦИ РЕНЕСАНСЕ

Maja V. Radivojević

CRISIS AND "THE END" OF THE POLYPHONY IN RENAISSANCE

SACRAL MUSIC..... 213

VII. KRIZA UMETNIČKOG STVARALAŠTVA I PRAKSE (Crisis of artistic and practice)

Мариета Конова

ПОРТРЕТЪТ ДНЕС ИЛИ КРИЗАТА КАТО НАЧИН ДА БЪДЕШ РАЗЛИЧЕН –
СЪВРЕМЕННИ ПРОБЛЕМИ НА ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА
ХУДОЖНИЦИТЕ АНДРЕЙ ДАНИЕЛ, ГРЕДИ АССА И СТЕФАН АЛТЪКОВ

Marieta Konova

THE PORTRAIT TODAY OR THE CRISIS AS A WAY OF BEING DIFFERENT –
CONTEMPORARY ISSUES IN PORTRAIT IN THE ARTWORKS OF

ANDREY DANIEL, GREDDY ASSA AND STEFAN ALTAKOV 225

Смиљана Влајић

МУЗИЧКО СТВАРАЛАШТВО У ПЕРИОДУ ДРУШТВЕНЕ ДЕКАДЕНЦИЈЕ

Smiljana Vlajić

MUSICAL CREATIVITY IN PERIOD OF SOCIAL DECADENCE 247

Милена Шушулова-Павлова

МУЗИКАЛЕН ИМПРЕСАРИО. СЪЩЕСТВУВА ЛИ ОЩЕ ТАЗИ ПРОФЕСИЈА?

Milena Šušulova-Pavlova

MUSIC IMPRESARIO – DOES THIS PROFESSION STILL EXIST? 255

VIII. IDEOLOGIЈА, POLITIKA I UMETNOST (Ideology, politics and art)

Соња Цветковић

МУЗИЧКИ ЖИВОТ У НИШУ ЗА ВРЕМЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

| | |
|--|-----|
| Sonja Cvetković MUSICAL LIFE IN NIŠ DURING THE SECOND WORLD WAR | 269 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2015 PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2015 | 279 |
|--|-----|

SADRŽAJ CD-a:

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2015 PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2015

Gregory Mertl / Gregori Mertl

Dah i kontra-dah (1996) – komad za klavir
Premijerno oktobra na BARTF 2015 u Nišu
Klavir – Andrija Mamutović

Prema tišini (2013) – za mecosopran, obou, gitaru i udaraljke
Naručeno od CSMTA za Konferenciju 2013
Premijerno juna 2013, Univerzitet Ferfield, Ferfield, CT.

Klavirski koncert (2008 – 2009) – za klavir i duvače simfoničare
Duvački Simfonijski ansambl Univerziteta u Minnesoti
Dirigent - Kreg Kirhof

Rumenilo od poljupca (2000) – za solo flautu i veliki kamerni ansambl
Premijerno februara 2000, u Sali Kilburn Muzičke škole Eastman
Flauta – Alis Džonson
Dirigent – Dejvid Gilbert.

Dragan Tomić / Dragan Tomić

Konstantinova fuga
Kamerni orkestar „CONCERTANTE“ Fakulteta umetnosti u Nišu
solo violončelo: Milan Janković
dirigent: dr Milena Injac
Festival EUROORCHESTRA 2012, Zuckovsky, Moskva

Minijatura za dva klavira
Klavirski duo – Dragan Tomić i Zoran Stanisavljević
DAMAMA NA DAR
08. mart. 2013.
Koncertno-izložbeni prostor FU

Kyrie eleison

THE 24

Dirigent: Grejem Bier

Britanski premijera 15. juna 2013. godine u Koncertnoj Sali Sir Jack Lions, Univerzitet u Jorku
Drugo izvođenje u Velikoj Britaniji 17. juna u Kapeli Jork Minster

Balkanski zvuci

Akademski hor Studentskog kulturnog centra Univerziteta u Nišu

dirigent: mr Zoran Stanisavljević

Festival „Univesitas Cantat“ 2015, Poznanj, Poljska

Uvertira za glas i simfonijski orkestar

Niški simfonijsku orkestar

solista: mr Aleksandra Ristić - mecosopran

dirigent: dr Milena Injac

(07.06.2012.)

Ženska svita

Ženski hor Studentskog kulturnog centra Univerziteta u Nišu

dirigent: mr Ivana Mirović

CONTENTS of CD:

PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2015

Gregory Mertl / Gregori Mertl

Souffle et Countresouffle (1996), a piece for a piano

Premiere in October at BARTF 2015 in Niš

Piano - Andrija Mamutović

On To Stilness (2013), for mezzo soprano, oboe, guitar and percussion

Commissioned by CSMTA for their 2013 Conference.

Premiere June 29, 2013, Fairfield University, Fairfield, CT.

Piano Concerto (2008-2009) for piano and symphonic winds.

University of Minnesota Symphonic Wind Ensemble

Conductor: Craig Kirchhoff.

Afterglow of a Kiss (2000) for solo flute and large chamber ensemble

Premiered February 29, 2000 in Kilbourn Hall, Eastman School of Music.

flute – Alyce Johnson

conductor – David Gilbert.

Dragan Tomić / Dragan Tomić

Constantinus fugue

Chamber Orchestra CONCERTANTE of the Faculty of Arts in Niš

solo cello: Milan Janković

Conductor: Milena Injac, PhD

Festival EUROORCHESTRA 2012 Zukovsky, Moscow

Miniature for two pianos

Piano duo - Dragan Tomić and Zoran Stanisavljević

GIFT TO THE LADIES

8th March 2013

Concert – exhibition Hall of the Faculty of Arts in Niš

Kyrie eleison

THE 24

Conductor: Graham Bier

British premiere on 15 June 2013 in the Sir Jack Lyons Concert Hall, University of York

Second UK performance on 17 June in the Chapterhouse of York Minster

Balkan sounds

Academic Choir of the Students, Cultural Center of the University of Niš

Conductor: Zoran Stanisavljević, MA

Festival „Universitas Cantat“ 2015, Poznan, Poland

Overture for voice and symphony orchestra

Niš Symphony orchestra

Soloists: Aleksandra Ristić, MA - mezzo-soprano

Conductor: Milena Injac, PhD

(07.06.2012.)

Female suite

Female Choir of the Students, Cultural Center of the University of Niš

Conductor: Ivana Mirović, MA

Predgovor Prologue

УМЕТНОСТ И ОПШТА КРИЗА СМИСЛА

Драган Жунић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

zunic@ni.ac.rs

1. Након првога научног скупа, БАРТФ 2013, који је био посвећен генералној проблематици значаја културе и уметности, данас, на Балкану, и након другога научног скупа, БАРТФ 2014, са темом *Дух времена и проблеми индустријализације*, организатори су – имајући у виду укупно стање савремених друштава и култура, са нагомиланим противречностима и честим ратним исходима, као и њихове затамњене перспективе, које се најчешће означавају обухватним појмом „кризе“ – одлучили да на БАРТФ 2015 тематизују проблеме рефлектовања дубоких друштвених криза у уметности, односно проблеме дубоких криза у самој уметности, и то пре свега на немирноме Балкану.

1.1. Игра речи у предложеној теми упућује на битне аспекте циљане проблематике: дубоке друштвене кризе свакако утичу на феномен уметности, и то на све његове димензије, обухваћене формулом аутор-дело-публика: (а) стваралаштво односно производња, (б) појам уметности, уметничка дела, уметничке праксе, (в) продукција, дистрибуција, рецепција и конзумација уметничких дела. Друштвене кризе захватају све сфере савремености: економску, технолошку, политичку, еколошку, идеолошку, моралну, религијску, образовно-васпитну, научну, културну, а, по некима, чак и биолошку; као такве, кризе неминовно остављају трага у подручју уметности, која, пак, не може и не би смела бити равнодушна према турбулентним и катастрофичним ситуацијама и збивањима. Ти трагови видљиви су како у домену промена у техници, тематици и форми уметничких дела и уметничких радова, тако и у области самога процеса истраживања и стварања, затим статуса и трансформација друштвене улоге уметника, уметничке публике, али и теорије уметности и уметничке критике. Уметност је у расцепу између примамљиве забавне и ризичне критичке функције, између тржишта и духа, апсурда и смисла. Са свега тога, сама уметност проживљава дубоку кризу, видљиву у трагањима за сопственим бићем и новим, значајнијим местом у друштвима и културама. Криза се посебно очитује у разгранатим системима уметничких институција које посредују образовање уметника,

продукцију, дистрибуцију и презентацију уметничких дела потенцијалним реципијентима, тј. у области образовања за уметност и путем уметности, као и у области образовања укуса.

1.2. Ако смо најпре хтели да се упознамо са стањем уметности у нашим савременим балканским друштвима, па да онда – суочени са све мање прозирним феноменима опстанка и стваралштва – отворимо питања тумачења дивововања, делања и уметничкога дела, сада се ипак показало да не бирамо ми теме по слободном нахођењу, већ да се теме намећу са, у најмању руку, егзистенцијалном снагом и убедљивошћу; у случају **кризе** друштва и кризе уметности, то је више него јасно. Јер, „криза“ није тек случајно једна од најфреквентнијих речи нашега економског, политичког, моралног и културалног живота.¹ Наш научни скуп само је један од низа скупова посвећених овој проблематици. Подсећам да је Естетичко друштво Србије свој редовни годишњи научни скуп 2013. године организовало управо под темом *Криза уметности и нове уметничке праксе* (види: Драшкић Вићановић и др. 2014).

2. Грчка *κρίσις, εἶς, ἦ* (1. разлучивање, растављање; препирка, свађа, 2. одлука; кушња; осуда, пресуда; судска истрага, парница, суђење, *τινός* о коме, *περί τίνος* о чему) нама, по правилу, означава стање или процес „поремећених“ здивања, вредности, делања, односа у различитим сферама биолошког, душевног, друштвеног и духовног живота, што настаје из немогућности разрешења судара и сукоба различитих токова и струја, мотива, интереса, концепција, а који је процес праћен падом ефикасности и опадањем владајућих стандарда и критеријума, као и растућом критичком свешћу и самосвешћу, премда ове такође могу бити у кризи, тј. у слабљењу и нестајању. Све дефиниције кризе имају у виду ремећење односне структуре одређеним неконтролисаним чиниоцима, која би структура стога морала да се мења, односно одређења упућују на проблематично стање или процес некога феномена. Стога се поставља питање да ли је уопште могуће дати неко вредносно неутрално одређење појма кризе, а означавање одређенога стања или процеса као „кризнога“ сасвим сигурно не може бити ослобођено вредносног става.

3. У истраживању и промишљању кризних појава и њихових аспеката бирају се или конструишу различита теоријско-методолошка полазишта.

3.1. Можемо поћи од хусерловске дијагнозе кризе европских наука, кризе философије,² а, заправо, још дубље, радикалне животне кризе европског

¹ У философским лексиконима и лексиконима из области друштвених наука „криза“ је скоро неизбежна одредница. Има је и у лексиконима из историје и теорије уметности (нпр. Šuvaković, 2005: Криза).

² У *Кризи европских наука* (1936) Едмунд Хусерл (Husserl) кренуо је од увида у кризу европских наука, како „позитивних“ тако и „духовних“, која се манифестује у гудљењу њиховог значаја за наш живот, тј. за његов смисао, а положена је у физикалистичком објективизму, у нерешеној „загонетки субјективности“, свођењу на чињеничност и у происходећем одустајању од суштинских питања о смислу и бесмислу људске егзистенције. Но, за нас је овде од значаја то што он не губи из вида, као полазиште, „општу јадиковку због кризе наше културе“, у којој кризе науке играју значајну улогу, па у томе види мотиве да се „научност свих наука подвргне озбиљној и неопходној

човека, или од кризе модерне, тј. читаве модерне као кризе, па доћи до кризе уметности, као симптома ових криза. Али, нећемо заборавити да кризе уметности могу бити ако не покретачи и окидачи, а оно бар најављивачи, предговорници, а не само индикатори општих друштвених криза, што је најчешће значило да су уметници углавном бивали попут оних петлова који су „кукурикнули пре зоре“.

3.2. Кризе се стога могу оцењивати као редовне фазе развоја, фазе креативног експлодирања и узлета, али и као фазе расапа вредности и фазе пропадања – увек из одређеног погледа на свет, идеологије и интересне, класне, дакле релационирајуће и релативизујуће позиције оцењивача. Те позиције могу бити традиционалистичке, прогресистичке, предмодернистичке, модернистичке, постмодернистичке итд. Кризе појединих друштвених сегмената, па и уметности, могу се разумевати и иманентистички, као збивања израсла из унутрашњих напона и напрслина, премда је мени много ближе повезивање посебних криза са ширим културно-историјским контекстом. Но, то друштвено контекстуализовање кризе уметности не значи да уметност не може процветати под условима кризе. Може. Али, још мање значи да треба хвалити и прижељкивати кризне „подстицаје“ уметности, тј. њено мамузање и подбадање оштрицама и шиљцима оскудица, претњи, забрана, затварања и сличних „фермената“.

3.3. Кризе уметности могу бити изазване физичким разарањем баштине, духовно-идеолошким, тј. канонско-нормативним заповестима, а могу, рекох, бити кризе стваралаштва, кризе посредовања, рецепције-комуникације, кризе вредновања и оцењивања, тј. кризе укуса.

Упркос увреженоме обичају разликовања „негативних“ и „позитивних“ криза, „криза опадања“ и „криза раста“ (што су све, листом, вредносне одредбе), не бих се, овде и сада, поигравао том идеолошки коруптивном дистинкцијом, будући да је код нас она већ компромитована олаким трабуњањем о „предностима“ сиромаштва, о изазовима разарања, о „инспиративности“ пропадања, о мотивском „богатству“ несреће...

Не рачунајући освајачка и терористичка, повремена или редовна пустошења, кризама се обично сматрају византијско иконоборство, протестантско

критици“ (Husserl, 1991: 14). (Подсетићу читаоца да је у Нирнбергу још 1917. године објављена књига Рудолфа Панвица /Pannwitz/ *Die Krisis der europäischen Kultur*.) Хусерл још каже да криза филозофије, због губљења вере у ум, који свему даје смисао, дакле, због позитивистичкога свргавања метафизике као „универзалне филозофије“, да та криза „значи кризу свих нововековних наука као делова филозофске универзалности, најпре латентну а потом све отворенију кризу самог европског човека, целокупног смисла његовог културног живота, његове укупне „егзистенције““ (20). У предавању *Криза европској хуманистичкој и филозофији* (1935) Хусерл вели да „европска криза има корене у заблуделом рационализму“ (257), дакле, не и у самој рационалности, већ у рационализму уплетеном у „натурализам“ и „објективизам“, уверен, пак, да је могућ „препород Европе из духа филозофије“ (263), која не би изгубила из вида духовну телеологију европскога хуманитета, положену у грчком теоријско-критичком ставу и враћању духа себи самоме – као бесконачним задацима.

„иконоборство“, црквене забране разних врста, романтички антикласицизам, модернистичко-авангардистичко разарање традиционалних форми и вредности миметизма, фашистичко, нацистичко, стаљинистичко пропагандно-агитацијско, апологетско свечарско-химнично упрезање уметности, односно друштвено, и животно чак, испрезање непоћудне и непослушне, аутономне уметности.

3.4. Нас, наравно, највише занима криза савремене уметности, која се протеже на читав двадесети, а ево и двадесет први век, почев од модернистичког нарушавања, промене и потпуног напуштања традиционалних форми и вредности, техника, жанрова и образаца стварања и комуникације. Неки сматрају да је модерна уметност овим хотимичним разарањем традиционалних образаца сама индуковала сопствену кризу, тј. кризу сопственога традиционалног значења, функције и смисла (додуше, потпомогнута и одговарајућом естетиком која је подржала авангардистичко напуштање традиционалнога естетског и уметничког хоризонта и одговарајућих вредности); други мисле да има разлике између појма кризе уопште и кризе уметности, а трећи да је криза читаве модерне уметности ипак одговор уметности на изазове времена, и да је криза заправо резултат губљења и опадања оспоравајуће, судверзивне и критичке димензије уметности – последње некорумпиране инстанце друштвене критике; има и обавезујућих мишљења да криза савремене уметности није пука криза уметничких техника и криза представљања (након исцрпљивања последње класичне форме уметности – импресионизма), већ да се криза збива због тога што се тип вредности који уметност ствара не може уклопити у владајући културни систем вредности, но му чак и прети разарањем, јер се догађа расцеп естетскога и уметничкога, будући да свет иде према индустријализованој општој естетичности, али без утопијског уметничког пројекта, док уметност без естетскога клизи према кичу. А ја бих додао да уметност без естетских идеја и естетскога клизи већ читав век према концептуалним, дакле, разумским а не уобразиљским, радовима и актима, чије би се називање уметничкима, заправо самоименовање, могло озбиљно довести у питање (упркос њиховој хвале вредној, но не и превише утицајној критичкој настројености, тј. ангажованости).³

4. Може ли се изнаћи или бар наслутити један заједнички основ различитих видова кризе у нашој савремености, и може ли се уопште сматрати да уметност има неку посебну улогу у таквим настојањима?

4.1. Уз многобројне данашње узроке кризе уметности, који се некако ипак стичу у неспособности за одупирање комерцијализацији, културној индустрији, тј. индустрији забаве, и у неспособности за критику, алтернативу и оспоравање, склон сам да све ове аналитички не баш сасвим брижљиво поређане врсте, форме и нивое кризе уметности видим сабране у једноме – у **општој кризи смисла**,⁴ која се може указати и као губитак средишта, перспективе,

³ О кризи уметности, види: Žunić, 1995: 348–357.

⁴ У *Паралијомена* Адорно (Adorno) каже: „Криза уметности, нарасла до потресања њене могућ-

становишта, оријентира, позиције у композицији света и века, као губитак наде итд., напосто, у искључивању „питања о смислу и бесмислености читаве ове људске егзистенције“ (Хусерл). Опстанак је угрожен, живот непрозиран, изглед помрачени, индивуде изгубљене и у синхронији друштва и културе и у дијахронији повести и ведрине. У такво схватање могу се уклопити и оне анализе које имају у виду немогућност прилагођавања човека брзим технолошким променама, а такође и губитак егзистенцијалне, сазнајне и вредносне сигурности услед прокламоване „смрти Бога“, као и губитак безбрижности и неодговорности човека у сигурној кући теоцентризма.

4.2. Но, зашто би баш уметност имала запажено и посебно место у одбављању ове кризе смисла, када се тим проблемом легитимно могу бавити и религија и философија⁵, па и „концептуална уметност“? Можда стога што је уметност очулотворење естетских идеја, у чијим се творевинама, у непосредном доживљају форме сврховитости, наслућује смисао, или се открива сваки идеолошки октоисани или маркетиншки натурени смисао, па и онај теоријски, тј. дискурсивно посредовани смисао? Или можда стога што је смисао нужно композициони феномен? Наиме, код смисла се вада, како год га одредили, ради о месту и значењу појединачнога и јединке у некоме ширем склопу, а управо је уметничко дело, уметнички акт, у битном смислу ствар форме, тј. склопа, композиције елемената, чији доживљај, естетски доживљај, уз нарочито задовољство или незадовољство, представља неконцептуално, естетско, непосредно, животно уверљиво, а усред кризе и животно важно, наговештавање смисла или пак денунцирање и деконструисање бесмисла. Зато нам је уметност потребна. А као композиција, то је уметност у свима својим врстама, не само приказивачка, већ и неприказивачка; на пример, музика.⁶ Зато нам је потребна уметност, која не зазире ни од естетских идеја, ни од естетскога, ни од форме, ни од сврховитости, ни од бивствујућег ни од бивствовања, ни од физике ни од метафизике, ни од доживљаја ни од интуиције, која не зазире ни од смисла

ности, афицира у истој мери оба њена пола: њен смисао (Sinn), и тиме, коначно, духовну садржину, и израз, а тиме и миметички моменат. Обоје зависи једно од другога: нема израза без смисла, без медијума одуховљења; нема смисла без миметичкога момента: без онога говорног карактера уметности, који данас, чини се, као да изумире“ (Adorno, 1970: 413). Са моје тачке гледишта, смисла (и деконструисања смисла) дакако има и без „миметичкога момента“, о чему убедљиво сведоче немиметичке уметности, односно немиметичка уметничка дела.

⁵ Адорно каже: „еманципација уметничких дела од њиховога смисла постаје естетски богата смислом (sinvoll) чим се реализује у естетскоме материјалу: управо зато што естетски смисао (der ästhetische Sinn) није непосредно једно са теолошким“ (Adorno, 1970: 230). Каже он још и то да смисао једнога уметничког дела не може бити апстрактно мишљен, изговорен, бити напосто „изрека“ (Spruch), да се тај смисао не може схватити као нешто „значањско“ (ein Bedeutetes) (227). Ипак, то му није било довољно да одвоји естетски смисао од философскога смисла, већ је сматрао да је у питању један те исти смисао, за чије је тумачење, тј. нужну интерпретацију уметничких дела, по њему, подразумева се, ипак надлежна философија, чиме је сасвим отворено закорачио у хегелијански естетички „гносеологизам“.

⁶ Смисао у музици! – то је пробни камен сваке амбициозне естетике и философије уметности!

а ни од смисаоне празнине, ни од институција ни од идеја, ни од светла ни од тмине, ни од прошлога ни од будућега, ни од животињскога ни од божанскога, ни од црне рупе средишта, нити од центрифуге периферије, то јест „губитка средишта“, ни од кризне модерне и модернизма нити од „бескризне“ постмодерне. Напросто – уметност!

Није проблем када је уметност усред кризе, јер уметници и у кризама стварају. Проблем је када је сама уметност у кризи, када поклекне као стваралаштво, као побуна, као естетски недискурзивни доживљај смисла или бесмисла. Шта онда још преостаје?

Литература

- Adorno, Theodor. W. 1970. *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.
- Adorno Theodor. 1979. *Estetička teorija*. Prevod i predgovor: Kasim Prohić. Beograd: Nolit.
- Adorno Theodor. W. 1990. Estetička teorija – Paralipomena. Rani uvod. U: Šarčević 1990. *Estetička teorija danas*. Izbor, predgovor i redaktura: Abdulah Šarčević. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Драшкић Вићановић, Ива. и др. (eds.) 2014. *Криза уметности и нове уметничке праксе*. Зборник радова. Уредници: др Ива Драшкић Вићановић, др Небојша Грубор, др Уна Поповић, Марко Новаковић. Београд: Естетичко друштво Србије.
- Žunić, Dragan. 1995. *Sociologija umetnosti*. Niš: Univerzitet u Nišu, Filozofski fakultet.
- Huserl, Edmund. 1991. *Križa evropskih nauka i transcendentalna fenomenologija*. Prevod: Zoran Đinđić. Gornji Milanovac: Dečje novine.
- Šnel, Ralf. 2009. *Leksikon savremene kulture*. Priredio Ralf Šnel. Beograd: Plato books.
- Šuvaković, Miško. 2005. *Pojmovnik suvremene umjetnosti*, Horetzky / Vlees & Beton, Zagreb / Ghent, 2005.

PLENARNA PREDAVANJA
(Plenary session)

UDK 7.011:124.5

KRIZA UMETNOSTI I PITANJE UKUSA

Divna Vuksanović

Univerzitet umetnosti u Beogradu

Fakultet dramskih umetnosti

vuksanovic.divna@gmail.com

Posvećeno mojim roditeljima,

Mirjani Mimici Vuksanović i Milentiju Puru Vuksanoviću

Sažetak

Tekst se bavi pitanjem krize umetnosti sa stanovišta razmatranja ukusa. U članku se, naime, osporava stanje krize umetničke produkcije, i težište problematizovanja se prebacuje na predmet koji čini estetski ukus, odnosno vrednovanje/kritiku umetnosti u tzv. demokratskom dobu. Najpre se ukazuje na nedostatnost dosadašnjeg pojma umetnosti – posebno kada je reč o savremenoj umetnosti – a potom se raspravlja o vezi ukusa i morala, te relaciji ukusa i tržišnih odnosa. Pokazuje se, naposljetku, da dijalektika ukusa obuhvata bitnu promenu građanskog ukusa, njegovim raskidom sa sferom morala, i vezivanjem za kapitalističku ekonomsku (tržišnu) paradigmu. Ovom transformacijom ukusa, dopunski se objašnjava shvatanje savremene umetnosti, i navodne krize u koju je zapala.

Ključne reči: umetnost, ukus, moral, mediji, kapitalističko tržište.

Jedan od osnovnih zadataka estetike, a posebno filozofije umetnosti, jeste da preispituje pojam umetnosti, kao i njegove relacije prema drugim, manje ili više relevantnim fenomenima, prisutnim u određenom vremenu. Čini se, međutim, da naše doba posebno pogoduje pojačanom skepticizmu u odnosu na samo poimanje umetnosti, i još više na njenu aktuelnu praksu. Otuda se, kako među teoretičarima, tako i među samim umetnicima (mada je ovo nešto ređi slučaj) danas govori o krizi u koju je umetnost, navodno, zapala, te se beskrajno meditira o uzrocima koji su do toga doveli. Kao standardne vrednosti i uzori, uzimaju se, na primer, Periklovo doba ili tzv. visoka Renesansa, čime se umetnost dovodi u relaciju s nespornim, vrhunskim vrednostima i postignućima. S tim u vezi, najpre treba naglasiti da sklonost konstatacijama o krizi umetnosti još ništa ne govori o samom stanju stvari, pogotovo kada je reč o savremenoj umetnosti. Nama se, naprotiv, čini da umetnost danas nije u krizi (posebno kada je u pitanju produkcija), tj. da ona to nije ni više ni manje nego što je bila u nekim ranijim vremenima. Nasuprot tome, kada je reč o poimanju umetnosti (što je već predmet teorijskih razmišljanja o ovom predmetu), stvar stoji drukčije.

Naime, iako ćemo ovde nastojati da izbegnemo definisanje fenomena umetnosti,¹ kako ga ne bismo unapred ograničili i umrtvili, ideja nam je da ukratko ukažemo na krizu ovog pojma, koja potom unosi konfuziju u sve procese vrednovanja, što su u relaciji s njim. U osnovi, smatramo da je pojam umetnosti zapao u teškoće (re)definisanja, usled izvesnog stepena neodređenosti i zbrke koja je nastala iz mnogobrojnih drugih razloga, a koji se reflektuju i na polju umetnosti. Jedan od uzroka pojavljivanja ovih teškoća povezan je s pitanjem određenja estetskog ukusa, koji se, pod uticajem delovanja tržišnih i medijskih komunikacija, transformisao tako da sve vrednosti dovodi u relaciju s profitom. Otuda nastaje prividna slika stvarnosti sveta umetnosti u kojoj se ono što je umetničko u umetnosti gubi, dok neumetnički činioци postaju relevantni za prosuđivanje o umetnosti i estetskim vrednostima.

Tradicionalno određenje pojma umetnosti – od antičke Grčke, sve do naših dana, bilo je relativno stabilno i dugovečno, odnosno čvrsto zasnovano na prepoznatljivim kriterijumima i kategorijama što su bili određujući za njenu "vrednost", pa i identitet, kao umetnosti (veštine). "Problem" u definisanju postao je za moderno doba upadljiv onda kada se u svetu umetnosti određeni broj umetnika estetski pobunio, a koji su delovali u okviru pravca Avangarde i Modernizma, što je omogućilo vrednosni zaokret ka savremenoj umetnosti, i njenim relativno fleksibilnim, odnosno širokim i konfuznim odrednicama. Veliki doprinos ovoj konceptualnoj nestabilnosti dali su, uz to, i savremeni mediji, koji su uticali, ako ništa drugo, na činjenicu da se umetnost danas, u mnogim slučajevima, služi novim tehnologijama, što usled komercijalnih razloga, što zbog eksperimentisanja u vlastitom domenu istraživanja i izražavanja.

Ono što je za nas interesantno, to je uočavanje veze koju savremena, a i svaka druga, umetnost uspostavlja sa ukusom – odnosno merilom vremena u pogledu toga šta jeste, a šta nije umetnost, i na koji način, odnosno pomoću kojih i kakvih kriterijuma se uspostavlja ova distinkcija. Navedena relacija od posebnog je značaja, jer je estetski ukus od presudne važnosti za poimanje i razumevanje sveta umetnosti. Osim toga, pitanje ukusa je konstitutivno ne samo za recepciju umetničkog dela, već i za njegov nastanak, odnosno stvaranje. Po našem mišljenju, ovaj problem do sada nije razmatran u dovoljnoj meri u okvirima savremene estetike, filozofije i sociologije umetnosti – sve dok se nije otvorilo pitanje krize umetnosti, pa samim tim i relativno zapostavljene problematike/kritike ukusa u našem vremenu. Jer, kriza

¹ Na jednom drugom mestu, pokušali smo da damo obrazloženje, koje ovde, radi preglednosti, navodimo: „Ukoliko bismo se držali kartezijanske tradicije u pojmovnom definisanju određenih fenomena – što nam se učinilo kao adekvatno polazište za racionalizovanje pretpostavke o krizi umetnosti – pojam umetnosti bi trebalo iznova ‚pretresti‘, i to, kako u pogledu njegovog sadržaja, tako i s obzirom na njegov obim, tj. raspon svih (umetničkih i estetskih) fenomena koje on u sebi zahvata. Drugim rečima, aktuelni pojam umetnosti bi valjalo (re)definirati – kako sadržinski, tako i prema obimu njegovog zahvata, kako bi se, eventualno, došlo do dekartovskog ideala – jasnog i razgovetnog pojma. Pri svemu ovome, valjalo bi se podsetiti i etimologije samog pojma umetnosti (*techné*), kako bismo lakše pratili njegove povesne transformacije, ali i primenu u današnjem vremenu, a s obzirom na sve češću pojavu posredovanja umetnosti i savremenih (medijskih) tehnologija.“ (Vuksanović, 2014: 139).

stvaranja, valorizovanja i recepcije umetnosti je, između ostalog, i prvorazredno aksiološko pitanje koje je nužno povezano sa shvatanjem ukusa.

No, kako to obično biva, ni pitanje ukusa nije izolovano od kompleksa vrednosti koje zavise od zatečenog društveno-ekonomskog konteksta u kojem se formiraju kriterijumi estetskog rasuđivanja, bilo da je reč o individualnom ili tzv. opštem ukusu. Ne zaobilazeći dilemu o tome da li je estetski ukus urođena ili stečena komponenta vrednovanja sveta umetnosti, on se, svakako, može oblikovati u skladu sa vladajućom vrednosnom paradigmom, što se obično događa posredstvom tzv. estetskog vaspitanja i obrazovanja, a što povratno utiče kako na doživljaj umetnosti, tako i na njeno stvaranje. Kada je reč o razmatranju ukusa u vezi s umetnošću, tu valja imati u vidu opšte uslove u kojima se umetnost događa, kao i one posebne, što se naročito odnosi na koncept edukacije za umetnost – teorijsko-praktička znanja, tehnologiju njenog stvaranja i kriterijume valorizovanja.

U pogledu ovog opšteg konteksta vrednovanja čitavog sveta umetnosti (posmatrano kako sa istorijskog, tako i sa stanovišta aktuelnih zbivanja), može se reći da je on danas jedinstven, pre svega po tome što na svaki način podstiče konzumerizam, kao svoju bazičnu vrednost. Naime, iako je kontekst verifikovanja umetnosti danas aksiološki obojen refleksima kako klasičnog ideala antičke grčke epohe (istinito = dobro = lepo), tako i vrednostima tzv. "estetskog kapitalizma",² ovo potonje zasigurno diktira glavne tokove definisanja ukusa našeg vremena. I dok je jedna od osnovnih vrednosnih komponenti sveta umetnosti bio moral – a koji je burdijeovski iskazano, na "snobovski" način bio povezan s poimanjem ukusa, pitanje etike ukusa danas je supstituisano politikama (ukusa), odnosno demokratizovanjem celokupne sfere ukusa za šta su, prevashodno, odgovorni njegov medijski plasman i robni karakter.

Grubo uzevši, čitav tradicionalni odnos prema stvarima ukusa uspostavljao se putem odgovarajućih moralnih vrednosti (adekvatan primer novijeg doba predstavlja, recimo, Vajldov (Wilde) estetizam, demonstriran u romanu "Slika Dorijana Greja", a koji je, uprkos poznatim političkim stavovima autora, u neposrednoj korelaciji, prvenstveno, s moralnim kategorijama njegovog vremena), dok su danas ove vrednosti – kako estetske, mišljene u vajldovskom smislu pojma, tako i moralne, potisnute na marginu, i to od strane sveta kapitala. Naravno, i dalje je ovde reč o građanskim vrednostima, ali su one sad daleko više vezane za svet političke ekonomije i potrošnje, nego za ideale opšteg (građanskog) i individualnog dobra, dakle za sferu etike.

Stav koji ovde želimo da istaknemo tiče se, pre svega, prevrednovanja (građanskog) ukusa u našem vremenu, koje predstavlja, ne samo pretpostavku recepcije i valorizovanja umetnosti (pa i njene krize), nego bitno utiče i na stvaralačku praksu, te način reoblikovanja njenog pojma, odnosno značenja. U najkraćem, ukoliko bismo

² „The upshot of all this the question of 'taste' remains a problem for the aesthetic capitalism that is premised upon satisfying it for everybody“. O estetskom kapitalizmu i teoriji lažnih vrednosti videti u tekstu: „The Pinocchio Theory: The Problem of Taste“, na stranici: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=649>.

stanje današnjeg sveta kulture, umetnosti i medija okarakterisali kao odstupajuće u odnosu na ranija merila ukusa – što, konsekventno, proizvodi i drukčiju stvaralačku klimu, praksu, kao i propratne teorijske diskurse, mogli bismo da zaključimo da je promenom bitnih pretpostavki stvaranja i ocenjivanja umetnosti, ona zapala u izvesnu krizu identiteta, odnosno proces preispitivanja uspostavljenih (etabliranih) odnosa kako sa samom sobom, tako i sa onim činiocima koji je okružuju. I dalje, čini se da je ovo odstupanje umetnosti od ranijih kriterijuma i merila određenja vlastitog identiteta (reč je o pojmu umetnosti) prvenstveno "komunikacijske" prirode, i ono se načelno ogleda u načinima na koje umetnost danas komunicira sa svojim pojmom, stvaralačkom praksom, kao i sa ekonomskim, društvenim, moralnim, političkim i drugim prilikama i vrednostima koje je okružuju.

Aktuelna dezaurizacija umetnosti, kojoj su doprinele nove komunikacione tehnologije, upravo manifestuje ovaj zaokret, jer se danas, više nego ikad, a pre svega kroz savremenu umetničku praksu, pokazuje sva konfuzija u pojmu, kao i perspektivama kretanja sveta umetnosti.³ Opšti ukus, a većim delom i individualni, okrenut je ka medijskim putem kreiranoj, masovnoj zabavi i kiču, što najčešće podstiče govor o krizi umetnosti. Ali, da li je zaista tako? I gde locirati tu krizu, u umetnost ili u same pretpostavke njenog postojanja, odnosno poimanja? Šta činiti, na primer, ukoliko je istintia Adornova (Adorno) opaska o tome da se danas uglavnom krećemo u svetu kiča, u kome je autentična umetnost, iako pretpostavljena, zapravo nemoguća i nezamisliva? I kakve to veze ima sa sferom ukusa, ukoliko je on, burdijeovski rečeno, "snobovska" instanca vrednovanja?

Povodom rasuđivanja o umetnosti, Burdije (Bourdieu) tvrdi da je "oko proizvod istorije koja je reprodukovana posredstvom edukacije".⁴ Drugim rečima, oko ili bilo koji drugi organ recepcije sudi o umetnosti zahvaljujući istorijatu obrazovanja za donošenje estetskog suda (a koji je *uvek već* rezultat klasnog razlikovanja). Ali, za današnjeg, prosečnog recipijenta umetnosti obično se smatra da je estetski nedovoljno obrazovan, te da je, otuda, konzument iskvarenog ukusa, i da, dalje, ta činjenica utiče i na same umetnike, koji podilaze lošem ukusu potrošača, te tako srozavaju čitavu umetnost na ono što je banausko, površno i kvalitativno loše, a ipak opšteprihvaćeno. Ili, još radikalnije formulisano, uvreženo je mnjenje među edukovanim, pa čak i najobrazovanim poklonicima umetnosti – ne samo da je današnji potrošač umetnosti, već i proizvođač, shodno prethodno rečenom, estetski nedoučen, nego je, u krajnjoj konsekvenci, i moralno iskvaren.

Pod kvarenjem ukusa se, naravno, podrazumevaju oni značajni uticaji na recipijente, kritiku, teoretičare, posrednike i stvaraoce umetnosti (misli se na čitav socio-kulturni ciklus), koji su rezultat loše estetske i estetičke edukacije, kao

³ U vezi s problemom definisanja savremene umetnosti postavlja se pitanje: "da li u sadržaj ovog pojma ulaze i 'auratska' i tzv. 'postauratska' umetnost, kao i kreativne industrije, i koje sve 'prakse' možemo nazvati umetničkom delatnošću, ili – uopšteno govoreći, kako definišemo sam sadržaj pojma umetnosti. Na osnovu iskazanih dilema, postavlja se pitanje šta je umetnost danas" (Vuksanović, 2014: 139).

⁴ "The 'eye' is a product of history reproduced by education" (Bourdieu, 1996. 3).

i oni "spoljni" faktori, što se tiču domena etike i morala, odnosno vrste i statusa moralnih normi i ponašanja, sagledano u određenom socio-ekonomskom i kulturalnom kontekstu. Drugim rečima, kvarenje estetskog ukusa je, navodno, pod direktnim uticajem moralne korumpiranosti, bilo društva ili individue, ili i jednog i drugog činioca ove promene. Samim tim, estetski ukus i umetnički senzibilitet, pa i „kriza umetnosti“, posmatraju se kao deo procesa opšte demoralizacije, korupcije i značajnog pada gotovo svih građanskih vrednosti. Namesto ovih vrednosti, kako se isprva čini, stupaju neke posve druge, i one su određujuće za poimanje umetnosti u kriznim vremenima. Dakle, kriza građanskog društva i njegovih osnovnih, intrinzičnih vrednosti, bitno utiče na orijentaciju savremene umetnosti, koja svoje aktivnosti prilagođava ovom „padu“.

Međutim, svrha umetnosti, po našem mišljenju, nije u odbrani građanskih i „snobovskih“ vrednosti, već bi njen cilj trebalo da bude njihovo problematizovanje, kao i potraga za univerzalnim vrednostima. U tom smislu, gubitak ukusa, koji se sistemski stiče u kontekstu odsustva građanskih moralnih normi i principa, nužno ne znači krizu umetnosti, već, zapravo, ukazuje na krizu sistema na koji savremena umetnost referiše. Ukus je, dakle, burdijeovski formulisano, „kulturalno uslovljen“, te tako o krizi umetnosti i ukusa treba raspravljati iz šire perspektive, koju čini složeni ambijent kulture i njenih vrednosnih postulata, što ih savremena umetnost ili zastupa (te je, otuda, nužno u krizi) ili dovodi u pitanje, a u potrazi za vlastitom slobodom izražavanja i autentičnošću.

Stoga je za krizu ukusa u tzv. demokratskom dobu možda adekvatnije upotrebiti formulaciju o poremećaju (ukusa),⁵ što, po našem mišljenju, predstavlja simptom dijalektičkih procesa prevrednovanja celokupnog stvaralaštva savremene umetnosti. Poremećaj ukusa, nadalje, značio bi ne njegovo kvarenje, već promenu, i to u okviru manje-više istog sistema vrednovanja – kapitalističkog društveno-ekonomskog poretka. Po našem shvatanju, ova promena je vidljiva dvojako: na jednoj strani, (građanski) ukus se i dalje održava kao poetički „standard“ „dobrog ukusa“ tzv. visoke umetnosti, namenjene estetski obrazovanim elitama, dok, na drugoj strani, popularni ukus sistematski „kviri“ i dovodi u pitanje te standarde, držeći se principa ne moralnog nego tržišnog vrednovanja umetnosti. Ovaj proces ne samo da potpomažu mediji masovnih i novih komunikacija, već ga oni, dobrim delom, i čine „poremećenim“. A to otuda što mediji, u većini slučajeva, a pogotovo oni komercijalni, ne funkcionišu po *dictumu* moralnog imperativa, već tržišnih okolnosti poslovanja. „Poremećaj“ bi se upravo pokazivao na delu kao „otupljenje“ naše čulnosti za odgovarajuće estetske/moralne sadržaje (televizija, radio, Internet, video-igre), koje više ne doživljavamo kao konstitutivne, pa čak

⁵ Ovde ćemo upotrebiti analogiju sa kliničkim poremećajem čula ukusa (*taste disorder*), koji u poslednje vreme tretira ne samo psihologija, već i tzv. "neuroestetika", baveći se pitanjima estetskog doživljaja i umetničkog stvaralaštva sa aspekta neuronauka (tj. kako lepota i umetnost aficiraju telo i um). O kratkom istorijatu neuroestetike, njenom predmetu, kao i vodećim istraživačima vid. u tekstu "Neuroaesthetics: Researchers unravel the biology of beauty and art." Na stranici: <http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/39802/title/Neuroaesthetics/>.

ni relevantne za svet umetnosti, te, nadalje, kao „senzibilizacija“ za one sadržaje koji su komercijalno isplativi. Drugim rečima, ni naša tela više nisu u stanju da reaguju, kao ranije, na afekciju u moralnim okvirima vrednovanja, jer kapitalističko tržište niveliše sve postojeće vrednosti, svodeći ih, isključivo, na svoje vlastite.

Poremećaj ukusa je, u isto vreme, i – u burdijeovskom maniru formulisano – rezultat društvenih događanja, koja predstavljaju svojevrstu scenografiju (paradigmu) za njegovo „testiranje“. Ukus više nije samo „kulinarska razlika“ (uspostavljena u estetici), nego je i „socijalni konstrukt“.⁶ Čak i onaj ukus koji se tiče, ne samo sveta umetnosti, već i puke čulnosti (telo, fiziologija). Kultura, odnosno socijalni kontekst sa njegovim klasno uslovljenim sistemom vrednosti utiču, dakle, na poremećaje (građanskog) ukusa i morala, dovodeći, na taj način, i savremenu umetnost pod znak pitanja. Jer, umetnost je, kao i „dobar ukus“ u priličnoj meri određena društvenim statusom (kako umetnika, tako i umetničke kritike, teorije, te recipijenata). Pomodna ideja o kraju ukusa, otuda, široko koincidira s konceptom smrti umetnosti.

A kultura je, da podsetimo, po definiciji dijalektična tvorevina. Slično se, prema shvatanjima pojedinih teoretičara kulture, odnosi i na stvar ukusa – dakle i on je kategorija koja je podložna dijalektizovanju (Michalski, 2015) – u rasponu od tzv. „apstraktnog“ ukusa, pa sve do njegove konkretne realizacije u određenom društveno-ekonomskom kontekstu vrednovanja. Unutar procesa dijalektizovanja, ukus se transformiše kroz različite konflikte, što, naposljetku, demonstrira pojava individualizovanja ukusa. Građanski definisani ukus podleže moralnom normiranju, bilo kroz etabliranje odgovarajućih estetskih vrednosti putem ukusa, ili njegovom subverzijom i „kvarenjem“. Konflikt ukusa u okviru građanske paradigme vrednovanja, a s obzirom na moralne, odnosno tržišne vrednosti, jeste, pojednostavljeno rečeno, sukob tzv. „visoke“ i „niske“ (popularne, medijske, desakralizovane) kulture, a koji se odvija unutar jedne iste paradigme kapitalističkog poretka.

Umetnost danas, međutim, nije u toj meri tema kulturoloških rasprava, koliko je to ukus. Tvrdi se, naime, da živimo *mainstream* trenutka „sociologije ukusa“ (u nastajanju).⁷ O ukusu se aktuelno raspravlja više nego ikada, i to pre u kontekstu debata o modi i kulinarstvu, nego o stvarima umetnosti. Čak je i taj „estetski tretirani“ ukus u kulinarstvu sistemski podržan od strane medija i, u izvesnom smislu reči – industrijalizovan. Po analogiji, slično se dešava i s umetnošću, koju, sudeći prema aktuelnim praksama vrednovanja, ništa osim doživljaja (fiziološkog, neurološkog) ne odvaja od veštine kulinarstva. Okretanje ukusa više prema sferi estetskog zadovoljstva, nego ka (stvaranju, kritici, recepciji) umetnosti, takođe je jedan od simptoma našeg vremena. Iako ukus još od Hjumovog (Hume) vremena

⁶ Kada se kaže da je ukus „socijalni konstrukt“, pre svega se misli na utemeljenost ukusa s obzirom na klasne razlike, o čemu je najviše pisao Burdije. Mnoge aktuelne teorije ukusa, pa čak i one koje se tiču kulinarstva i restorana, zasnovane su na ovoj pretpostavci, o čemu je, recimo, pisala Dijana Sejmur (Seymour, „The Social Construction of Taste“), i sl.

⁷ „We live in the emerging mainstream moment of the sociology of taste“. Videti u tekstu: „Too Much Sociology“, na stranici: <https://nplusonemag.com/issue-16/the-intellectual-situation/too-much-sociology/>.

počiva na veštini evaluiranja, u fokusu današnjih razmatranja umetnosti sve manje prostora zauzima umetnost, u poređenju s nekim drugim estetskim fenomenima.

Ideja o kraju ukusa, otuda, koincidira s konceptom smrti umetnosti, pošto konfliktualnost unutar paradigme: visoka – niska kultura, odnosno umetnost – kič, te: moral – tržište, ne dovodi u pitanje samo jedno ili drugo, kao društveno-poželjnu opciju, već čitavu paradigmu razmišljanja o ovim fenomenima. Smrti (savremene) umetnosti, čiji je simptom, ali i dijalektički momenat – kriza umetnosti o kojoj je ovde reč, trebalo bi da prethodi razmatranje problematike ukusa, potom konstatovanje promena u smislu evidentiranja „poremećaja“, te njegovo prevladavanje (misli se na građanski ukus: i na elitnu i na popularnu umetnost i kulturu), i konačno ukidanje, u svrhu ostvarenja sinteze na narednom stupnju razvoja.

Dakle, konflikti koji se događaju u pogledu estetskog prosuđivanja na najširem planu uzevši – uključujući tu i savremenu umetnost – odnosno kritika (rđavog) ukusa u našem dobu, što se pojavljuje, pre svega, kao posledica njegovog „demokratizovanja“, te dovođenja u relaciju s medijima i tržištem umetnosti, a koja, po našoj proceni, bitno utiče na prepoznavanje simptoma krize umetnosti, nije nužno nešto što je po sebi negativno, niti kada je reč o ukusu, niti pak o zatečenom stanju u svetu umetnosti. Jer, retorske rasprave o tome kako je umetnost u krizi zato što danas prevladava loš ukus, tj. konstatacije da upravo neukus, umesto dobrog ukusa, diktira savremene tokove kulture i umetnosti, predstavljaju, zapravo, nekritički doprinos održanju *status quo* „građanskog“ ukusa, te tako i merila kapitalističkih vrednosti. Istovremeno, ovaj ukus elita i estetski obrazovanih stvaralaca, kritičara i recipijenata umetnosti, koji pokušavaju da „podriju“ mase, lišene prava da sude o zatečenim vrednostima, osim s pokrićem pozivanja na tržište, uzdrmava upravo masovni „neukus“ koji dovodi u pitanje osvojene (klasne) pozicije građanstva, provocirajući na razmišljanje i sasvim drugu vrstu angažmana.

Jer, ova vrsta poremećaja i turbulencija u pogledu ukusa, te stvaranja i vrednovanja umetničkih dela danas, po našem je mišljenju potrebna i čak neophodna, kako bi se iskristalisalo pitanje čemu umetnost. I kako se kreiraju ukus, senzibilitet i estetske vrednosti u našem vremenu (a potom i čemu poredak klasne nejednakosti, koji umetnosti, u principu, nije sklon). Treba li umetničko stvaralaštvo da služi održanju postojećeg stanja – morala, duha, tržišnih vrednosti, ili nečemu drugom? Da li je umetnost, zapravo, „u krizi“ zbog „izdaje“ buržoaskih moralnih principa i vrednosti (kriza sistema vrednosti – u ovom slučaju – kapitalističkog), ili otuda što se u sve većoj meri oblikuje prema očekivanjima medija i priklanja tržištu (ponovo je reč o kapitalizmu), odnosno zato što odslikava duh epohe?

S ovim u vezi, postavlja se pitanje zbog čega savremena teorija umetnosti, kao i estetika, generalno uzevši, insistiraju na pojednostavljenom reflektovanju ove krize, ne zadirući u njenu konfliktualnu dijalektiku, odnosno suštinu koja anticipira korenite promene – kako vladajućeg režima mišljenja, tako i umetničke, stvaralačke i svake druge društvene prakse. I zašto bismo, uopšte, postavili pitanje krize umetnosti ukoliko ne referišemo na krizu postojećeg društveno-ekonomskog poretka. Želimo

li poboljšanje ovog poretka, uz podršku neke glasnije i uspešnije umetnosti, ili je pak umetnost tu da ukaže na realnu krizu (kapitalističke) stvarnosti, tako što će je svojim stavom (pa makar on bio i kritičan po njen opstanak u postojećim konstelacijama odnosa) radikalno dovesti u pitanje.

Odabrana bibliografija sa webografijom

Bourdieu, Pierre. 1996. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts.

<http://www.shaviro.com/Blog/?p=649>.

<http://www.the-scientist.com/?articles.view/articleNo/39802/title/Neuroaesthetics/>.

<https://nplusonemag.com/issue-16/the-intellectual-situation/too-much-sociology/>.

Michalski, David. 2015. *The Dialectic of Taste: On the Rise and Fall of Tuscanization and other Crises in the Aesthetic Economy*. Palgrave Macmillan US. New York.

Vuksanović, Divna. 2014. Umetnost definisana medijima, mediji definisani umetnošću u: *Kriza umetnosti i nove umetničke prakse* (Zbornik radova). Estetičko društvo Srbije. Beograd.

Divna Vuksanović

CRISIS OF ART AND THE QUESTION OF TASTE

Summary

The text deals with the issue of the crisis of art from the standpoint of taste considerations. The article, in fact, challenged the state of the art production crisis, and problematizing focus shifts to the subject that makes the aesthetic taste, and evaluation/critique of the art in the so-called democratic era. Firstly, it points to the inadequacy of past concept of the art - especially when it comes to contemporary art - and then discusses the relation of taste and morality, and of taste and market relations. It turns out, after all, that the dialectic of taste involves changing the bourgeois taste, its break with the sphere of morality, and binding to the capitalist economy (market) paradigm. This transformation of the sphere of taste, supplementally explains the understanding of contemporary art, and the so-called crisis it was plunged into.

Key words: art, taste, morality, the media, the capitalist market

UDK 78.02+7.011/.4

THE ARTIST'S INTERNAL BEACON

Gregory Mertl

New Milford, USA

www.gregorymertl.com

Abstract

In the midst of perpetual crisis in our world, with the ever-present influence of social, cultural and historical values, and with art's seeming powerlessness next to the economic/business models of our world, how does an artist make art? Must personal artistic choices be understood within this larger context? Is an individual artist required to be an agent of change in our world? In this paper, I propose that it is not the artist's task to understand his/her significance, nor his/her place in the social and cultural present. Rather it is finding and refining one's inner beacon that is the artist's primary responsibility. While this may lead to political or social art, it comes out of introspection and not from a need to fulfill an external role or to cater to current tastes. The very act of looking inward serves to counterbalance the potential destructive values that give rise to our global crises.

Ključne reči: umetnost, ukus, moral, mediji, kapitalističko tržište.

1. INTRODUCTION

If a beacon is "any light for warning or guiding" or "a person or thing that warns, offers encouragement or guidance," (Guralnik, 1986: 122) what then is an internal beacon? As I define it, it is a person's own inner guidance system; the individual's inner compass; his or her North, South, East, West.

The American poet Jack Gilbert alluded to this in an interview when he said, "you have to have something inside. You can't make a poem out of something that's not there" (Fay, 2005: 455). Not only does he speak of a "something inside," but he also speaks of the connection between this ephemeral thing and the creation of an artwork. Creativity is not, as has been said through the ages, "an ability to contrive and think things up" (Anthony, 1988:127). On the contrary, creativity, Gilbert suggests, is an inward journey. In it, the artist engages in a process of discovery and maturation with their internal beacon. It is a continual process; not something accomplished once and never again, nor a period one passes through and forgets. Aligning with the artistic self requires the constant commitment to connect to one's core.

When artistic production is done through the external self – the way we position ourselves in the world – and with the demands of external values, we end up contriving. “Contriving generally produces only contrivances” (Anthony, 1988:127). To access true creativity, the artist must align their internal beacon. This is an incredibly personal process unique to each individual.

2. EXTERNAL PRESSURES

If this is an artist’s primary responsibility, why is it so difficult to engage one’s internal beacon?

The simple answer is that there are so many external pressures, so many things that weigh upon and distract the artist. Not only are these pressures corrosive to the artist’s inward journey, but they remind us of art’s inability to directly impact a crisis.

I identify four overall pressures, all of which may have differing impacts depending on the individual artist’s background, value system, and socio-cultural reality. There is the economic/business model of our world, art’s inability to address basic human needs, the pressure for art to be an “agent of change,” and the weight of social, cultural and historical norms. Clearly, some of these pressures might seem contradictory – such as art’s ineffectiveness in specific circumstances and the demand that art function as an agent of change. However, rather than these pressures being mutually exclusive, they function within a spectrum, at times overwhelming the artist and at others receding into the background. The first step to clearing the way to our internal beacon is awareness of these potential pitfalls. So I will discuss them in greater detail.

2.1. The economic model

Presently, we are entangled in a model of the world based on economics and business and have been so for quite some time. In fact, so much so that many of us have lost the ability to see this system objectively, believing that it is immutable and permanent. “The way of the world,” we believe. Its supremacy is in great part due to the United States, whose mass consumer culture pervades much of our world.

Seen through this lens, art itself must make money. It is measured by its economic value. In addition, art can be “useful” in this model if it, independent of its own material worth, has measurable monetary impact. So, for example, a company derives economic benefit through the prestige of supporting art, or by using it directly or tapping it for marketing purposes. Or a person’s investment in art lines their pockets.

Similarly, when educators argue for the benefits of art in education, art is rarely valued for its own intrinsic qualities, but rather for its ability to create better workers, better thinkers, better scientists, more creative business people. Art is a means to an economic end and its influence is determined by market forces.

2.2. Art's inability to meet basic human needs

There is a stark and disconcerting reality that art can't save us. Art cannot meet a person's basic survival needs. It cannot feed. It cannot shelter. It cannot clothe. Art alone cannot directly stop conflict or discrimination. It cannot stop war. It cannot directly change human rights, equality or prejudices, or deplorable socio-economic situations. For an artist who is trying to choose a path in the world, it can be extremely discouraging to realize that art doesn't have this power. For those of us looking to contribute more immediately, perhaps humanity would be better served as a human rights lawyer or as a doctor or in other more directly consequential professions. For those of us who have, notwithstanding, stayed the course, this reality can be dispiriting.

2.3. The pressure to be an agent of change

Then there's the opposite pressure to be an agent of change. The artist is caught in a double bind: powerless, yet called to make change. When this is taken up as the *raison d'être* of the artist, he or she becomes an exclusively social, political, or cultural crusader and art becomes his or her vehicle. Art is created to fight for a social cause, for example; or for an ideology. And art's value comes from quantity and impact. How many people's minds have you changed? How much attention on social media? How much money did it raise for a cause?

2.4. The weight of social, cultural and historical norms.

Finally, there is the pressure of conformity. This is the pressure to follow specific social, cultural and historical norms, which all humans face. In the arts, this may be observed as an obligation to a certain school of thought; in the mentality that upholds the superiority of 'my art over your art;' in the need to view artistic expression as an inherent competition. Accompanying these ways of thinking are attitudes such as 'one must be in the *avant garde*.' 'The novel is dead.' 'Classical music is passé.'

When art is made for the external purpose of serving a political, social or cultural system it is subject to pressures of conformity. This is not to be confused

with art that moves in distinct political, social or cultural spheres, which speaks to the work's larger context. But making art to serve a system is a different thing.

3. THE ARTIST'S RESPONSIBILITY

With these debilitating pressures and stark realities, with externals determining value and worth measured in financial terms, how does an artist make art?

The first step is a conscious understanding of these pressures. The second, as countless artists remind us, is to look inward.

In speaking about his creative process, the American writer James Baldwin said, "When you're writing, you're trying to find out something that you don't know. The whole language of writing for me is finding out what you don't want to know, what you don't want to find out, but something forces you anyway" (Elgrably, 1984: 242). The French artist Henri Matisse cautioned, "an artist should never be a prisoner of himself, a prisoner of style, a prisoner of reputation, a prisoner of success" (Elderfield, 1978: 8). These two statements, each in their own individual way, remind us that there is something intangible to access, something beyond externals. It's a responsibility to an inner essence that finds its outward expression in the work of art. An artist's entire life's work is, in fact, honoring and accessing our internal poles, our polarity, our compass.

3.1. Aligning with one's internal beacon

But what does it mean to align with one's internal beacon? While impossible to give one answer since each alignment is uniquely personal, there are guideposts. Introspection, observation, curiosity, and self-awareness (and this means real self-awareness, the ability to look inside or to be self aware so that one sees the difference between the external and the internal) are critical to this process. Nourishing the inner core, feeding it intellectually, socially, spiritually, and culturally, is equally important. And accepting that this process happens over time – a lifetime – without expectations for how it will unfold, allows for an unimpeded relationship with one's internal compass.

As I have suggested by describing the external pressures above, I believe that if an artist makes art for external reasons, they are not being true to their artistic self, nor to what they have to bring to the world. Can an artist make money on his or her art? Of course, but this is the tangential result of an artistic alignment with one's core. To making money on one's artwork because it has value since it makes money, implies that something is not internally aligned.

To argue for the "starving artist syndrome" or to somehow imply that there exists a "good" path versus a "bad" path is furthest from my intention. There is no formula. But what does remain essential is the internal process.

3.2. The role of the work of art in the discovery process

There is one more step in the process of creation; not just accessing the internal beacon, or nourishing it or allowing it to blossom in time, but uncovering the work of art. While emanating from the artist's internal beacon, the work of art is a separate entity. Jack Gilbert explains that "the hard part for me is to find the poem, a poem that matters. To find what the poem knows that's special" (Fay, 2005: 465). He speaks of finding, not doing, not constructing. He's not imposing himself upon the work. He's discovering it. He reminds us that it is up to the artist to approach the work with the humility required to hear, touch, sense, see, the work's own inner polarity; its own essence. It is a process which complements the artist's own internal process of discovery.

4. POSSIBLE ANSWERS

With the idea of the internal beacon in mind, how do we now answer the following questions?

Does an artist have a specific role in society? To make art is it necessary to belong to a movement? Must the artist work for social and political change? To answer these questions, each artist must use their internal beacon. And each answer is unique.

Externals will always exist. In our three dimensional reality, these externals have a profound impact on us. They even help us to define and understand ourselves. But more profoundly, there is the ever-present capacity to access our inner reality. And acknowledging this aspect of ourselves is to understand that what one artist might find insincere, making political art, for example, might be at the core, at the essence, of the work of another artist and their need to create. It is not one category of artist that will more fully respond to the questions of an artist's role in the crises of the world. To argue that there is a good or bad way to respond as an artist is counterproductive to the very idea that I'm trying to propose.

5. WHAT IS THE IMPACT?

If every artist stays true to his/her inner core, doesn't that lead to diffusion, the lack of focus, and a minimal impact on the world? I would argue to the contrary. Global impact does not only come from mass unity behind social and political movements, but in modeling, in demonstrating, in showing choices, and being faithful to different versions of the world. Thus by the very fact of being an artist, an artist has a profound impact. As Oscar Wilde reminds us,

“no great artist ever sees things as they really are. If he did, he would cease to be an artist” (Saltus, 1917: 20).

Whether an artist sees the world darkly or brightly, there is an idealism in human creativity that expression, no matter the perspective, is necessarily human.

6. THE CONTRIBUTION

How do artists contribute?

They are a counterbalance to the predominant values, the modes of thought and the ways of living in our world, country, or locality. They represent difference. They show us that there are a multitude of paths to choose from. They demonstrate that a person can align their life with entirely different set of values than those accepted as the norm. In their very difference, they are a model for the rest of the world.

Artists teach us all to align with our inner core because this is what an artist does. Through his or her internal beacon, the artist changes ways of thinking and questions our social, cultural and historical norms. The artist values expression and creativity over production and economic impact. She focuses upon the individual human experience and exposes us to lives other than our own. He proposes new ways of seeing, hearing, touching and sensing -- sensing also as emotion and compassion. And the artist, maybe most importantly, celebrates the mysterious and the ephemeral.

By honoring his or her internal beacon, the artist teaches us to value each other. This – in and of itself – is social and political. It is a compelling social and political contribution.

7. FOSTERING THE ARTIST

How do we foster this? How do we as a community cultivate a social climate where the artist can focus inward?

Firstly, we can remove our obsession with placing external expectations on art. Art does not exist to serve a specific purpose or to achieve a certain following or to gain monetary value.

Secondly, we should openly discuss the creative process, especially when teaching younger artists. At present, the creative process is treated like a secret that each individual must take a lifetime to uncover. It seems strange to hold on to this so jealously. All artists, especially composers who are often the stingiest, should recognize that sharing this knowledge will only expand creativity and the presence of art in our lives.

Thirdly, rather than continuing our habit of teaching movements, historical periods, and schools of thought and we need instead to focus more on individuals and their uniquely personal artistic journey. In the end, it is those individual voices that remain to speak to us. Romanticism doesn't speak to us. Beethoven does; Schumann does; Berlioz does; Brahms does; Wagner does; Liszt does. As teachers of history and theory we have to be careful not to teach budding artists that they must find their group; that they must follow something. There is no formula to being an artist. There is no fixed path. We do a grave disservice, then, if we teach as if there are such things.

Finally, we must do our best to eliminate our obsession with time. In his *Letters to a Young Poet*, Rainer Maria Rilke wrote, "being an artist means not numbering and counting, but ripening like a tree, which doesn't force its sap, and stands confidently in the storms of spring, not afraid that afterword summer may not come. It does come. But it comes only to those who are patient. Who are there as if eternity lay before them, so unconcernedly silent and vast" (Rilke, 1986: 24). Neither youth nor production is the measure of a great artist. Rather, like a tree, it is growing in your own way.

8. CONCLUSION

As I have proposed, coming to know one's internal beacon is a process of inner awareness. Awareness is both the constant work of an artist and his/her life's work. It is not the artist's task to understand his/her significance, nor his/her historical context, nor his/her place in the social and cultural present. Rather it is the very process of finding and refining the inner beacon that is the artist's responsibility. This very act, the act of looking inward, counterbalances the destructive values of our world that have led to crises.

If impacting a crisis means direct action and measurable outcomes, this is not what art does.

Crisis, as I suggested at the beginning, occurs as a result of our definitions of what it is to be human. Artists help us to redefine this.

The act of acknowledging, respecting and nourishing the internal beacon, leads directly to honoring each person's unique voice and cultivates a world where ideas can reflect off of each other, can intermingle, and can inspire. It is, therefore, by honoring the internal beacon, by this very act, that the artist teaches us to value each other. As the American poet Walt Whitman tells us in the beginning of his poem *Song of Myself*, "I celebrate myself, and sing myself, and what I assume you shall assume, for every atom belonging to me as good, belongs to you" (Whitman, 1992: 25).

Bibliography

- Anthony, Carol K. 1988. *A Guide to the I Ching*. Stow, Massachusetts: Anthony Publishing Company.
- Elderfield, John. 1978. *The Cut-Outs of Henri Matisse*. New York: George Braziller.
- Elgrably, Jordan. 1984. James Baldwin: The Art of Fiction in *The Paris Review Interviews, Vol.2*. New York: Picador, 436-472.
- Fay, Sarah. 2005. Jack Gilbert: The Art of Poetry in *The Paris Review Interviews, Vol. 1*. New York: Picador, 237-271.
- Guralnik, David Bernard, ed. 1986. *Webster's New World Dictionary of the American Language*. New York: Prentice Hall Press.
- Rilke, Rainer Maria. 1986. *Letters to a Young Poet*, trans. Stephen Mitchell. New York: Vintage Books.
- Saltus, Edgar. 1917. *Oscar Wilde, an idler's impression*. Chicago: Brothers of the Book.
- Whitman, Walt. 1992. *Leaves of Grass*. New York: Barnes and Noble Books.

Gregori Mertl

UMETNIKOV UNUTRAŠNJI SIGNAL

Sažetak

Usred večite krize u svetu, sa uvek prisutnim uticajem društvenih, kulturnih i istorijskih vrednosti, a sa izglednom nemoći umetnosti pored ekonomskih/poslovnih modela našeg sveta, kako jedan umetnik stvara umetnost? Moraju li se lični umetnički izbori shvatati u tom širem kontekstu? Traži li se od umetnika pojedinca da vrši promene u svetu? U ovoj prezentaciji, sugerise se da nije zadatak umetnika da shvati svoj značaj, niti svoje mesto u društvenoj i kulturnoj sadašnjosti. Umetnikova primarna odgovornost pre je pronalaženje i oplemenjivanje svog unutrašnjeg signala. Iako ovo može dovesti do političke ili društvene umetnosti, on proizilazi iz introspekcije, a ne iz potrebe da se ispuni spoljašnja uloga ili da se zadovolje trenutni ukusi. Sam čin sagledavanja iznutra služi da protivreži potencijalnim destruktivnim vrednostima koje dovode do globalne krize.

Ključne reči: umetnička praksa, umetnička vizija, introspekcija, umetnik pojedinac, društveno-ekonomska klima.

I

КРИЗЕ АУТОРСТВА, КРИЗЕ ИЗВОЂАШТВА

(Crisis of the authorship, crisis of performance)

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK (7+7.071/.2): 159.922.2

UMETNOST I UMETNIK U VREMENU KRIZE

Ljubiša Zlatanović

Univerzitet u Nišu

Filozofski fakultet

zlatanovic1301@yahoo.com

Sažetak

Poput drugih oblika ljudskog stvaralaštva, umetnost je u mnogo čemu osoben odraz odlika i vrednosti postojećeg duha ili kulture vremena, dominantnih procesa u politici i ekonomiji, kao i sveukupnog socio-kulturalnog konteksta. Različite pojave, zbivanja, promene i prakse u područjima s kojima je umetnost povezana mnoštvom niti neizbežno utiču, više ili manje snažno, na život umetnosti u celini – na njene razvoje i promene, na teoriju i praksu umetničkog stvaranja, a konačno i na samu suštinu i smisao njenih kreativnih nastojanja. Posledice tih uticaja posebno su naglašene u onim uzburkanim vremenima koja često uopšteno označavamo terminom *kriza*. Oslanjajući se na opšte značenje pojma kriza, a sa posebnim naglaskom na psihološkom značenju krize, u ovom radu se naglašava i podrobnije razmatra razlika između krize u umetnosti s negativnim ishodom (krize kao negativne pojave) i krize koja se okončava novim perspektivama i kreativnim umetničkim razvojem (krize kao pozitivne pojave). S tim u vezi, u radu se tvrdi da su krize u umetnosti, kao i u umetniku, obično periodične i uglavnom prolazne. Ono što je trajno jeste tajna umetničkog stvaranja, kao i estetski doživljaj zadovoljstva koje nam umetničko delo pruža. Naravno, i ljudska potreba za kreativnim umetničkim izražavanjem, za umetničkom aktualizacijom stvaralačkog impulsa i potencijala.

Ključne reči: umetnost, umetnik, kriza, stvaralaštvo, psihologija umetnosti.

Umetnik ne živi u vakumu. Neka vrsta pritiska mora postojati: umetnik postoji zato što svet nije savršen.

Andrej Tarkovski

UVOD

Posmatrano iz široke perspektive, živimo u vremenu ubrzanih i mnogostranih promena, u novim okolnostima sveta koje su uspostavljene kao posledica sveprožimajućih uticaja složenih procesa modernizacije i globalizacije, a s tim u vezi i razvoja sociokulturalnog fenomena multikulturalnosti (odnosno, multikulturalizma) kao jedne od najistaknutijih dimenzija i konsekvenci dinamike

globalizacije (Zlatanović, 2015). Započete kad se dvadeseti vek bližio svome kraju i snažno nastavljene na početku novoga veka, te promene su podstakle, čineći to i danas, brojne proučavaoce u raznim oblastima društveno-humanističkih nauka da uzmu u razmatranje novu, izmenjenu socio-kulturnu stvarnost – njene specifičnosti i probleme, kao i njene posledice i izazove. Pri svemu tome, mnogi postojeći naučni i filozofski pojmovi i ideje, pretpostavke i uverenja o čoveku i svetu, a ujedno i prihvaćeni načini doživljavanja i razumevanja života i sveta, kao i tradicionalni stilovi i prakse u raznim domenima svakodnevnog života, ne samo što su podvrgnuti kritičkom preispitivanju ili prevrednovanju, nego je, štaviše, njihov dalji opstanak, kao takvih, ozbiljno doveden u pitanje. Uprkos ubrzanim razvojem i promenama u raznim oblastima, nismo još uvek sigurni kod odgovora na jedno opšte, suštinski važno pitanje: da li naš svet ide u pravcu humanizacije ili dehumanizacije?

Posledice ovih novih intelektualnih i socio-kulturnih razvoja brojne su, raznovrsne i dalekosežne. Uz to, one su katkad toliko intenzivne i sveobuhvatne da se često opisuju uopštenim terminom „kriza“. Tako, postalo je bezmalo uobičajeno da narasle dileme i sumnje, tenzije i konflikti, nezadovoljstva i doživljaji „čorsokaka“ pa i „kraja“ (istorije, utopije i sl.), u raznim oblastima ljudske misli, kulture i društva dovode do kritičke refleksije, do naglašavanja potrebe za promenom i novim početkom, i do traženja odgovora na različite oblike ili aspekte krize – kao što su, na primer, krize u pojedinim naučnim disciplinama, u filozofiji i umetnosti, ali isto tako i krize ličnog i socijalnog identiteta, morala, porodice, obrazovanja, itd. Uopšteno, kao što savremeni francuski sociolog Klod Dibar (Dibar, 2009) sažeto određuje postojeću situaciju, mnoge tradicionalne kategorije su u novije vreme dospеле u krizu, a da ih nisu zamenile savršeno integrisane ili priznate kategorije. Ukratko, nema više, ili ih je malo, zvaničnih kategorija koje se nameću jednoobrazno.

1. O POJMU KRIZE: PSIHOLOŠKO ZNAČENJE

Prema nekim ocenama (npr. Riker, 1987) pojam krize izgleda izaziva mnoštvo dvosmislica, jer se za različita stanja na različitim nivoima kaže da su „krizna“, a mnoge od tih upotreba ovog izraza su manje ili više sporne. Otuda i pitanje: Nije li taj pojam, koji u sebi može sve da obuhvati, zapravo pseudopojam?

Ako ostavimo po strani ovo pitanje, kao i pitanje da li se kriza može smatrati specifično modernom pojavom, reč „kriza“ nesumnjivo je jedna od često korišćenih reči u veoma različitim kontekstima upotrebe. Čini se da je postala gotovo neizostavni deo vokabulara kako savremenih pojedinaca, tako i proučavalaca i analitičara kulture i društva. Mnogi proučavaoci saglasni su u tome da je „kriza kao takva“ u novije doba postala jedan od osnovnih pojmova društvene samorefleksije, a tome naravno možemo dodati i one krize koje se tiču kulture i sâmog pojedinca. Naravno, moguće je kao ilustraciju navesti

mnoštvo primera. Navodeći reči Vladete Jerotića (Jerotić, 1980), spomenimo ovde samo jedan primer, u kojem se o postojećoj socio-kulturnoj situaciji potkraj dvadesetog veka iznosi sledeće, sažeto iskazano, zapažanje: „Problemi pred našom kulturom, koja je na prelazu od patrijarhalnog tipa društva ka jednom novom, čije obrise jedva da zasad naziremo, neprobjeni su i mučni. Ima se utisak opšte krize“ (Jerotić, 1980: 80).

Izrazom „kriza“ uobičajeno se označavaju mnoge pojave, nastale iznenada ili postepeno, u prilično različitim sferama. Još od Hipokrata, značenje se povezuje s grčkim korenom ove reči „krino“ koji široko znači odvojiti, izabrati, odlučiti, suditi, sporiti, meriti, boriti se. Uopšteno, pod krizom se podrazumeva stanje koje uključuje pretnju i izazov, preokret i nastajanje odsudnog trenutka. Ona se odnosi na remećenje postojećeg ili ustaljenog, na obrt koji može voditi negativnom ili pozitivnom, gore ili boljem stanju. Bilo kako, kriza je uvek poziv na nešto novo i drugačije, na akciju koja može da sadrži začetak nove i bolje organizacije ili rešenja postojećeg problema. Jan Bjalostocki (1987), istoričar umetnosti sa Univerziteta u Varšavi, ponudio je jednu sažetu i, čini se, univerzalno primenjivu definiciju krize koja ističe da se ovaj pojam odnosi na ključne trenutke kad su „normalni procesi poremećeni i kad se odlučuje da li će dalji razvoj biti ka boljem ili ka gore“ (Bjalostocki, 1987: 162). Tako shvaćena, a posmatrana u individualnim okvirima, kriza je jedna mogućnost, prelomni trenutak kad shvatamo ne samo neophodnost sopstvenog delanja, nego i kad postajemo svesni krhkosti, pa i trošnosti egzistencije. S tim u vezi, posmatrano egzistencijalističko-psihološki:

“Isto tako, postajemo svesni da naša budućnost zavisi od odluke koju donosimo sada. Kriza je trenutak kad smo pozvani da sebe sagledamo i kad pokazujemo našu odvažnost. To je vreme kad shvatamo da ne možemo biti sigurni šta će se dogoditi. Svaki trenutak potencijalno ima ovaj kvalitet ali ga mi uobičajeno, vođeni navikom, poričemo, misleći da smo pasivni primaoci naših života a ne njihovi aktivni stvaraoci”.

(Deurzen and Adams, 2011: 151)

O krizi, naravno, možemo govoriti na različitim nivoima analize: od individualno-psihološkog preko socio-kulturnog do globalnog. U psihijatriji i kliničkoj psihologiji, na primer, najčešće se koristi Kaplanova definicija krize kao kratke psihičke pometnje koja se događa osobama čiji životni problemi u određenom trenutku prevazilaze njihove kapacitete. U okviru medicinsko-kliničkog pristupa, Džerald Kaplan, rodonačelnik preventivne psihijatrije, objasnio je psihodinamiku krize poremećajem homeostaze i teškoćama adaptacije na okolnosti nastale delovanjem nekog snažnog životnog događaja. U situaciji krize, postojeći mehanizmi homeostaze trenutno nisu u stanju da održe uobičajenu ravnotežu zbog značajno promenjenih okolnosti, što dovodi do rastuće tenzije i do pada efikasnosti sistema adaptacije pojedinca (više o ovome, videti: Vlajković, 2005).

Iz perspektive celoživotnog psihosocijalnog razvoja ličnosti, ljudski život je nezamisliv bez unutrašnjih napetosti, povremenih zastoja u razvoju i ličnih kriza. Takva iskustva, više ili manje bremenita, pomažu nam da se psihološki razvijamo kao pojedinci, da napredujemo u razvoju ličnosti. Jungovski rečeno, da postignemo onu psihološku celovitost ljudskog bića koja se označava kao *ličnost*. Za Junga (Jung, 2000: 150), tako, ličnost je „delo najviše životne hrabrosti, apsolutne potvrde individualnog postojanja i najuspešnijeg prilagođavanja na univerzalnu datost, uz najveću moguću slobodu sopstvenog odlučivanja“. Otuda se takve krize, koje se javljaju u procesu psihološkog sazrevanja i integracije ličnosti, nazivaju *razvojnim krizama*. Naše Ja, kaže Erikson (Erikson, 2008), izrasta na unutrašnjim i spoljašnjim konfliktima i krizama tokom postepenog individualnog psihosocijalnog razvoja. A, to isto važi i za razvoj ličnog integriteta i ličnosti u celini, uključujući i mentalno zdravlje pojedinca. Pored ovog oblika krize, pojedinac je tokom svog života takođe izložen različitim „*akcidentnim krizama*“ – krizama koje nastaju pod uticajem nekog spoljnog događaja i obično iznenada remete balans njegovog života koji je štitio od sudbine, suočavajući ga oštro sa vrednostima i činjenicama života, i sa osnovnim egzistencijalnim pitanjima kao što su neizvesnost i prolaznost života, svrha i smisao postojanja.

Široko posmatrano, tranzicije i transformacije su neodvojivi deo ljudske evolucije, i bez njih život neizbežno teži stagnaciji (Deurzen, 2010). Međutim, kao što znamo, nisu svi prelasci i preobražaji, restrukturisanje ili preoblikovanja naših života i nas samih kao ličnosti i socijalnih bića, mirni i neoštećujući izazovi. Oni koji nas najsnažnije pogađaju i stavljaju nas pred najveća iskušenja upravo su tranzitorno-transformativni izazovi koje ne biramo sami, nego nam dolaze nepozvani i iznenada, namećući se kao nagli prekidi i preokreti same postojeće strukture naših života i delanja – kao napetosti i iskušenja koje doživljavamo kao krizu (kao što je, na primer, individualno iskustvo koje se označava kao „kriza srednjih godina“). S tim u vezi, kao što naglašavaju neki savremeni egzistencijalistički psihoterapeuti (npr. Deurzen, 2010, 2010a; Deurzen and Adams, 2011), iako takve krize eventualno mogu dovesti do pozitivnih ishoda u smislu preobražaja i novih početaka, inicijalno one često dovode do izvesne zbrke, a katkad i ličnog haosa, ostavljajući nas s osećanjem da su trenuci unutrašnjeg mira, sklada i zadovoljstva daleko od nas.

A opet, naš složeni unutrašnji razvoj, lični napredak i dobrobit u životu srazmerni su našoj psihološkoj fleksibilnosti u krizi i našim kapacitetima za njeno delotvorno prevladavanje, a ne meri u kojoj smo uspeli da ostanemo nedirnuti ili oslobođeni teškoća i izazova. U vremenu krize, u vremenu unutrašnjih nedoumica i samoispitivanja, sreća nije mera našeg postojanja; naša sopstvena psihološka otpornost, elastičnost i spremnost za suočavanje u stvarnom svetu – jesu. Pri svemu tome, uprkos nastaloj buri i nemiru, pa i mogućim negativnim psihološkim i životnim posledicama, kriza je uvek istovremeno i šansa za ličnu promenu, za samopreobražaj i psihološko izrastanje. Ali i za nalaženje nagoveštaja egzistencijalnog smisla, smisla života ili smisla u životu, u sadašnjosti i buduć-

nosti. Prema egzistencijalističkoj misli Karla Jaspersa, „egzistencija je moguća samo kao težnja da se postigne harmonija bića, a ta težnja se javlja samo kada se doživljava osujećenje; čovek kao biće-na-putu neprestano doživljava osujećenje kao podsticaj za slobodnu delatnost“ (prema: Jerotić, 1980: 114).

2. UMETNOST I KRIZA

Poput drugih oblika ljudskog stvaralaštva, umetnost je u mnogo čemu osoben odraz odlika i vrednosti postojećeg duha ili kulture vremena, dominantnih procesa u politici i ekonomiji, kao i sveukupnog socio-kulturnog konteksta. Na svoj način, ona uvek pokazuje naročitu osetljivost za istorijske, društvene i kulturne promene i tokove, bivajući predmetom većih ili manjih uticaja različitih faktora. Konačno, psihološki posmatrano, iako je svaka umetnost u osnovi subjektivna – u smislu da je stvaralački proishod unutrašnjih mentalnih procesa i stanja, jedinstvenih iskustava i ličnih pogleda na svet i život – nijedan umetnik, kao uostalom nijedan kreativni um, ma koliko imao (jungovski rečeno) introvertni stav ili orijentaciju ličnosti, ne stvara u izolaciji, u vakuumu, potpuno nezavisno od stvarnosti sveta u kojem živi, izdvojen iz „istinskog životnog tla“ – kako se izrazio Valter Benjamin (prema: Bialostocki, 1986).

Različite pojave i zbivanja u intelektualnim i neintelektualnim područjima, s kojima je umetnost povezana mnoštvom niti, neizbežno utiču na život umetnosti u celini – na njen razvoj i promene, na teoriju i praksu umetničkog stvaranja, uključujući, štaviše, i pitanja sâme suštine i smisla umetnosti. Opseg, dubina i posledice tih različitih prožimajućih uticaja, čini se, da su posebno naglašeni u onim turbulentnim vremenima, koja uobičajeno označavamo terminom „kriza“.

S druge strane, posmatrano iz individualne perspektive, dakle s tačke gledišta sâmog umetnika kao stvaraoca umetničkog dela, razložnim se takođe čine sledeća pitanja koja postavlja savremeni američki umetnik Gregori Mertl u radu naslovljenom „Umetnikov unutrašnji signal“: Usred večite krize u našem svetu, kako jedan umetnik stvara umetnost? Moraju li se lični umetnički izbori razumeti u širem istorijskom i socio-kulturnom kontekstu? Konačno: Da li se od umetnika kao pojedinca traži da bude delatnik promene u svetu u kojem živimo? S tim u vezi, smislenom se takođe čini umetnikova sugestija da primarni zadatak umetnika nije da razume svoj značaj, niti svoje mesto u društvenoj i kulturnoj sadašnjosti. Umesto toga, umetnikova prvenstvena odgovornost je da pronade i učini prefinjenim svoj unutrašnji „signal“, sopstvani „svetionik“. Iako ovo može dovesti do političke ili društvene umetnosti, on proizilazi iz umetnikove introspekcije, iz njegovog samoposmatranja, a ne iz potrebe da se ispuni spoljašnja uloga ili da se udovolji postojećim ukusima. Pri tome, sâm čin samoposmatranja, sopstvenog samosagledavanja, služi da protivteži potencijalnim destruktivnim vrednostima koje dovode do naših globalnih kriza (Mertl, 2015: 17).

Mnogo toga što je u prethodnom odeljku izloženo o psihološkom značenju krize čini se da važi i za opšte značenje pojma krize, uključujući i ono u tako širokoj oblasti ljudske kreativnosti kao što je umetnost. Tako, pojam krize i ovde nosi u sebi dvostruk znak vrednosti – pozitivni i negativni. Dakle, i kad je posredi umetnost i umetničko stvaralaštvo može se takođe govoriti o negativnoj i pozitivnoj strani ili ishodu krize. S tim u vezi, Jan Bjalostocki (Bjalostocki, 1987) ističe da postoji kriza u umetnosti s *negativnim* ishodom (dakle, kriza kao negativna pojava) i kriza koja se okončava *novim* perspektivama i kreativnim umetničkim razvojem (to jest, kriza kao pozitivna pojava). Ukoliko pod krizama u negativnom smislu podrazumevamo prekide u tekućem istorijskom procesu, koji su posledica teškoća u razvoju koji je usporen ili zaustavljen, krize u pozitivnom smislu podrazumevale bi ubrzanje procesa naglim zbivanjima, što bi se moglo uporediti sa fazom iluminacije ili inspiracije (iznenadnog, munjevito nastalog ozarenja ili trenutnog prosvetljenja) u stvaralačkom mišljenju, odnosno u kreativnom procesu.

Posmatrana na ovaj način, istorija umetnosti je istorija javljanja *novih* umetnosti, novih umetničkih senzibiliteta, iskršavanja inovativnih ili alternativnih umetničkih pojava i ideja, od kojih su neke, svojim novim odvajanjem od preovlađujućih moda, pokreta i prihvaćenih tokova umetnosti, često označavane kao „antiumetnost“. U tome, uloga likovnog kritičara bila je da ustanovi da takozvana antiumetnost nove generacije umetnika (kao što je, na primer, početkom burnih i bučnih 1960-ih godina bio slučaj sa pojavom pop-arta ili *body-art-a*), u suštini, jeste umetnost (npr. Lippard i sar., 1977). Kao jedan upečatljiv savremeni primer, spomenimo ovde da je postmoderna misao naglasila neophodnost da se prevaziđe kantovska podela moderne kulture na nauku, moralnost i umetnost, a da se rehabilituju etički i estetički domeni. Postmoderna misao donela je ideju o umetnosti kao načinu saznavanje sveta, a ne samo kao estetičkom iskustvu. Postmodernu umetnost (umetnički postmodernizam) odlikuju *pastiche* i kolaž, uključivost različitih stilova i eklekticism u okviru istog dela. Tako, kao što je istakao Steinar Kvale (Kvale, 1994), umetnost u postmodernom dobu (svetu) ne pripada nekom objedinjenom, opštem okviru oslonca (referentnom okviru; engl. *frame of reference*), niti nekom projektu ili utopiji, nego pre mnoštvu horizonata. Mnoštvo perspektiva novih medija vodi fragmentaciji iskustva, ukidanju oštre linije između realnosti i fantazije, kolaž postaje ključna umetnička tehnika našeg vremena, a u arhitekturi se stilovi iz različitih perioda i kultura biraju i spajaju slobodno. Slično je i u književnosti, u kojoj postoje kolaži tekstova kreativno, uz mogućnost slobodnog izbora, neiscrпно kombinovanih iz drugih tekstova. Prema savremenom filozofu Žilu Lipoveckom (Lipovecki, 1987), umetnost postmodernog doba više nije prenosnica revolucije; proklamujući da je njeno mesto izvan avangardističkog kulta Novog, „ona gubi svoj pionirski i prokrčiteljski status, iscrpljuje se u stereotipnom idenju do kraja, tu, kao i drugde, heroji su umorni“ (Lipovecki, 1987: 106).

Kao što je iz istorije umetnosti dobro poznato, mnoga istinski velika umetnička dela i značajni inovativni umetnički pravci nastajali su u okolnostima individualnih

životnih i psihičkih kriza (često i sa psihopatološkim ishodima; Van Gog, Strindberg, Helderlin, na primer) kao i društvenih kriza, možda i više nego u mirnijim i srećnijim periodima ili okolnostima za umetničko stvaralaštvo. Jan Bjalostocki (Bjalostocki, 1987) ovo ilustruje navođenjem sledeća dva primera iz istorije umetnosti. Tako, istorijski posmatrano, kultura, a naročito vizuelna umetnost, cvetala je u severnoj Evropi u petnaestom veku, u vreme snažne političke i ekonomske krize. Opisujući to doba u delu „Jesen srednjeg veka“, istoričar Johan Hojzinga je krajnje sažeto zaključio: „Izvan umetnosti svuda vlada tama“ (u Bjalostocki, 1987: 175). Tako, to je bio period velikog slikarstva u Holandiji, Francuskoj i Nemačkoj, minijaturista izuzetne veštine i majstora nove umetnosti u holandskoj muzici. „Usred političke i ekonomske krize pojavila se veličanstvena *iluminacija* u umetnosti“, zaključuje Bjalostocki (Bjalostocki, 1987: 175). Drugi ilustrativan primer je doba Prvog svetskog rata – doba užasnih razaranja, ubijanja i bede, ali ujedno i doba koje je donelo sjajnu iluminaciju koja je postavila temelj modernoj umetnosti. Period između 1914. i 1918. godine doneo je značajno *ubrzanje* procesa istorije umetnosti. Upravo u to vreme, stvorena su mnoga dela koja su označila pojavu jedne nove umetnosti – moderne umetnosti. Petogodišnji veliki rat doveo je u pitanje stare vredosti, norme, zakone i modele. Tako, u avangardnim umetničkim delima futurista, kubista i ekspresionista došao je do izražaja svet formalnog eksperimentisanja, brzine, relativnog i nesvesnog (videti Bjalostocki, 1987). Mogli bismo dodati ovom poslednjem da je tome, na svoj način, doprinelo i Frojdovo psihoanalitičko učenje o nesvesnom i njegovoj psihodinamici, uključujući njegovu teoriju o ljudskim instinktima (seksualnom i agresivnom).

ZAKLJUČAK

„Ljudska svest o krizi vidi vlastitu krizu često kao jedinu. Od pomoći može biti shvatanje da je kriza obeležje svekolikog bitnog zbivanja“, sažeto je povodom rasprave o krizi zaključio fon Vajczeker (Vajczeker, 1987: 188).

Razmatranje o krizi i umetnosti izloženo u ovom radu umnogome je saglasno s ovim i nekim drugim, ovde navedenim, pogledima na pitanje krize. Bilo da su s negativnim ili pozitivnim ishodom, krize vidimo kao sastavni deo sveta u kojem živimo, kao pratilac umetnosti i umetnika kao stvaraoca, pojedinca i njegovog života. Kao takve, one su neizbežno naša sadašnjost, a i naša budućnost. Međutim, isto tako su i naša potreba za samoispitivanjem i kritičkom samorefleksijom, za postavljanjem opštih i specifičnih problema, za dovođenjem u pitanje i za promenom postojećeg. Naravno, to uvek podrazumeva neophodnost suočavanja sa krizama, neophodnost činjenja pokušaja njihovog prevladavanja ili traženja izlaza. Suočavajući se s krizama i konfliktima pred zagonetkama života, nastojimo da krenemo dalje – istim ili sličnim putem (govoreći tada o kontinuitetu ili o postepenoj evoluciji), ili sasvim novim, radikalno drugačijim putevima (kad

govorimo o diskontinuitetu ili o revolucionarnim, paradigmatiskim promenama). S tim u vezi, dodajmo ovome i zapažanje Džekoba Bronovskog (Bronowski, 1981), filozofa nauke, da izuzetno kreativne ili genijalne ličnosti uvek smatraju da je svet zreo za promenu, a sebe vide kao instrumente te promene. Ako je svet kakav jeste u savršenom redu, ako nema potrebe za izgradnjom boljeg sveta, onda za njih u takvom svetu nema mesta. Jer, značajni stvaraoci u nauci i umetnosti misle o svetu kao o slici koju treba menjati, a o sebi kao o božanskoj pokretačkoj sili te promene (više o ovome, videti: Bronowski, 1981).

U svakodnevnom govoru, kriza uobičajeno ima prizvuk, značenje nečega negativnog, nečega što predstavlja pretnju i ugrožavanje. Međutim, kao što primećuje Klod Dibar (Dibar, 2009), pod krizom ne treba shvatati propast, već prekomponovanje i otvaranje polja mogućeg. Uz to, naglasimo u zaključku, krize su periodične i prolazne; uobičajeno, one dolaze i ipak nekako odlaze. Pa tako i krize u umetnosti i u sâmom umetniku. Kad je posredi umetnost, ono što je, na sreću, neprolazno, što je invarijantno uprkos svim promenama, jeste ljudska inherentna potreba za doživljavanjem i oblikovanjem lepog, za kreativnim umetničkim izražavanjem, za umetničkom aktualizacijom stvaralačkog impulsa i potencijala. Naravno, pored ovih posebnih i vodećih motiva, sa stanovišta estetike, odnosno estetičke teorije, trajna je takođe „estetska činjenica kao takva“ (Petrović, 2014). A to takođe znači: postojanost umetničkog dela, uprkos duhu vremena i interpretaciji.

Literatura

Bialostocki, Jan. 1986. *Povijest umjetnosti i humanističke znanosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.

Bjalostocki, Jan. 1987. Krize u umetnosti. U K. Mihalski (prir.), *O krizi*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 161 – 179.

Bronowski, Jacob. 1981. *Porijeklo znanja i imaginacije*. Zagreb: Stvarnost.

Deurzen, Emmy van. 2010. *Psychotherapy and the Quest for Happiness*. London: Sage Publications.

Deurzen, Emmy van. 2010a. *Existential Counselling & Psychotherapy in Practice*. London: Sage Publications.

Deurzen, E. and M. Adams. 2011. *Skills in Existential Counselling & Psychotherapy*. London: Sage Publications.

Dibar, Klod. 2009. Profesionalni identiteti: vreme za majstorije. U K. Halpern i Ž.-K. Ruano-Barbalan (prir.), *Identitet (i): pojedinac, grupa, društvo*. Beograd: Clio, 169–178.

Erikson, Erik H. 2008. *Identitet i životni ciklus*. Beograd: Zavod za udžbenike.

Jerotić, Vladeta. 1980. *Između autoriteta i slobode*. Beograd: Prosveta.

Jung, Karl G. 2000. *O razvoju ličnosti*. Beograd: Službeni list SRJ.

Kvale, Steinar. 1994. Postmodern psychology: A Contradiction in Terms? In S. Kvale (ed.), *Psychology and Postmodernism*. London: Sage Publications, 31–57.

Lipovecki, Žil. 1987. *Doba praznine: ogledi o savremenom individualizmu*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

Lippard, L. R. i sar. 1977. *Pop art*. Beograd: Jugoslavija.

Mertl, Gregori. 2015. Umetnikov unutrašnji signal. U N. Nagorni Petrov (ur.), *Umetnost i kultura danas: kriza u umetnosti – umetnost u krizi*, Balkan Art Forum (Niš, 9-10. oktobar 2015). Knjiga apstrakata: 17–18.

Petrović, Sreten. 2014. Postojanost umetničkog dela – uprkos duhu vremena i interpretaciji. U D. Stojanović (ur.), *Umetnost i kultura danas: duh vremena i problemi interpretacije*, Balkan Art Forum (Niš, 10 –11. oktobar 2015). Knjiga apstrakata: 17-18.

Riker, Pol. 1987. Da li je kriza specifično moderna pojava? U K. Mihalski (prir.), *O krizi*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 33–54.

Vajczeke, K. F. fon. 1987. U osvrtnu na razgovor. U K. Mihalski (prir.), *O krizi*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 187–193.

Vlajković, Jelena. 2005. Životne krize: prevencija i prevazilaženje. Beograd: IP „Žarko Albulj“.

Zlatanović, Ljubiša. 2015. Kreativnost u multikulturalnom kontekstu. U N. Milićević, I. Ristić, V. Nešić i S. Vidanović (ur.). *O kreativnosti i umetnosti – savremena psihološka istraživanja, Tematski zbornik radova*. Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu, 65–81.

Ljubiša Zlatanović

ART AND ARTIST IN THE TIME OF CRISIS

Summary

Similar to the other forms of human creativity, art is in many ways the particular reflection of features and values of the current spirit or culture of the times, dominant processes in politics and economics, as well as and overall socio-cultural context. Different phenomena, events, changes and practices in the areas with whom the art is tied with numerous threads inevitably influence, more or less strongly, on the life of art on the whole – on its developments and changes, on the theory and practice of artistic creation, and finally on the very essence and meaning of its creative endeavors. The consequences of these impacts are particularly emphasized in those turbulent times we frequently denote with the term *crisis*. Relying on the general meaning of the concept of crisis, emphasizing in particular the psychological meaning of crisis, in this paper it is emphasized and considered in more detail distinction between the crisis in art with negative outcome (the crisis as a negative phenomenon) and the crisis which ends up with the new perspectives and creative artistic developments (the crisis as a positive phenomenon). Related to this, it is argued that the crises in art, as well as in artist, are usually periodical and for the most part temporary. What is durable is the secret of artistic creativity, as well as the aesthetic experience of pleasure that an artistic work provides to us (S. Petrović). Of course, also the human need for creative artistic expression, for artistic actualization of creative impulse and potential.

Key words: art, artist, crisis, creativity, psychology of art.

II
KRIZA UMETNIČKIH INSTITUCIJA
(Crisis of art institutions)

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK 78+316.485.22"2014/2015"(497.7)

MUZIKA U STUDENTSKIM PROTESTIMA I *AUTONOMNOJ ZONI* U MAKEDONIJI, NOVEMBAR 2014 – FEBRUAR 2015. GODINE

Trena Jordanoska

Univerzitet „Sv. Kiril i Metodij“

Fakultet muzičke umetnosti u Skoplju

Republika Makedonija

trenajordanoska@t.mk

Sažetak

Rad obrađuje muzičke događaje (koncerti, performansi, alternativna nastava i di-džej setovi), muzičke žanrove i muzičke oblike u okviru kulturnog i obrazovnog programa koje je organizovao Studentski plenum Univerziteta „Sv. Kiril i Metodij“ u Skoplju, za vreme protesta i *Autonomne zone*, novembar 2014 – februar 2015. godine, preko kojih je izražen revolt prema lošim reformama u makedonskom obrazovanju. Korišćenje muzike, pre svega, u političke svrhe, ali isto tako i kao kulturni program i razonoda za vreme ovih događaja, daje materijal za sociološku analizu funkcije muzike u društvu. Kulturne i muzičke matrice odražavaju preferencije studentskog pokreta i ujedno njihov pokušaj da tim matricama izraze svoje negodovanje, ne samo zbog loše obrazovne reforme, nego i kritiku lošeg ukusa u, od države subvencioniranim, kulturnim i muzičkim programima.

Ključne reči: muzika i društvo, muzika i politika, studentski protesti, Makedonija.

Konfliktne društvene i političke situacije su oduvek bile plodno tlo za sociokulturnu i u tom smislu muzikološku analizu. Kao veoma važna komponenta svih velikih istorijskih događaja, muzika otkriva uglove koje reflektuju suštinske društvene i političke karakteristike vremena, ljudi, pokreta, stratifikacije kulture, stavova, ukusa i nepisanih normi. Žanrovska stratifikacija korišćenja muzike, na najopštijem nivou, prvi je indikator koji ukazuje na suštinu problema. Međutim dalja i dublja analiza muzičkih primera izbacuje na površinu segmente koji vode ka detaljnijoj razradi interakcije društva i muzike. Muzika u studentskim protestima u Makedoniji, koji su se pretvorili u *Autonomnu studentsku zonu* krajem 2014. i tokom 2015. godine, daje jedinstvenu građu za istraživanja sociologije muzike koja je imala otvoreni obdukcijski materijal iz kojeg se može izvući anatomija ljudskog muzičkog ponašanja u određenim socijalnim okolnostima. Razumljivo, u ovom tekstu mi smo morali

da prikazemo i političke događaje oko kojih se prepliće muzičko tkivo da bismo stigli do pravog tumačenja interakcijske veze oba fenomena – muzike i društva.

Na platou Univerziteta „Sv. Kiril i Metodij“, 17. novembra 2014, u Skoplju započeo je Prvi studentski marš pod sloganom „Zajedno protiv eksternog testiranja na fakultetima!“ čime je označena serija protesta protiv novih reformi u visokom obrazovanju. Proteste je organizovao Studentski plenum – inicijativa koja je formirana sa ciljem „da artikuliše stav studenata metodom direktne demokratije kao posledica neispunjenih obećanja predstavničke demokratije“ (sparksterTV, 2015). Glavni način omasovljavanja pokreta se odvijao putem društvenih mreža, prvenstveno Facebook-a (СТУДЕНТСКИ ПЛЕНУМ) i Twitter-a (#СТУДЕНТСКИПЛЕНУМ, #ПоздравПленумци, @studentskiplenum1, #СТУДЕНТСКИМарш, #СТУДЕНТСКИПротест, kasnije #АвтономнаЗона), zatim YouTube kanalom (Studentski Plenum), kao i veb-sajtom <http://www.studentskiplenum.org/>.

Reforme u visokom obrazovanju su, između ostalog, predviđale eksterno testiranje (resorni ministar i premijer su bili neujednačeni u izjavama da li je reč o eksternom testiranju ili državnom ispitu) u organizaciji Ministarstva obrazovanja i nauke dva puta u toku studija, nakon druge i četvrte godine, koje bi se sastojalo od 5 pitanja iz svih predmeta. Studentski plenum je u ovom testiranju video pokušaj direktnog upada u autonomiju visokog obrazovanja, imajući u vidu činjenicu da bi ono bilo odlučujuće ne samo za nastavak studija, već i za dobijanje univerzitetske diplome nakon četiri godine kontinuiranog studiranja.

Studentskim protestima su prethodila tri plenuma na kojima su članovi inicijative Studentskog plenuma dogovarali dalje akcije (oko pripreme aktivnosti videti na primer, Јордановска, 2015). Pošto sami članovi Plenuma definišu svoje organizovanje, reč je o horizontalnoj strukturi u kojoj je svaki student podstaknut da izađe i kaže svoje mišljenje i kritiku, kako bi se preko diskusije i razmene informacija došlo do zajedničkog stava. Takođe, ideja je bila da se pokret ne povezuje sa jednim eksponiranim likom – liderom, ili grupom koja bi delegirala zadatke. Način delovanja ovog tela je samostalno podržavanje, posebno kreativnosti, inicijativa i ideja od onih koji bi u drugim okolnostima ostali na marginama čekajući nekog lidera da ih povede (videti NOVATV MK, 2014d). Zato su se u medijima uvek pojavljivali različiti predstavnici pokreta.

Zapravo, početni datum pokreta je bio 22. oktobar 2014. kada je na platou UKIMa oko spomenika Sv. Ćirila i Metodija održan prvi skup sa pozivima: „Stop za eksterno testiranje! Dođi i ti! Daj svoje mišljenje i ideju! Nemoj da ignorišeš, radi se o nama i zavisi od svakog od nas!!!“ Kako su dalje naveli u pozivu, cilj ovog spontanog skupa bi bio diskusija i organizovanje autentične studentske organizacije koja će se boriti protiv „eksterne nebuloze“. Već na prvom posteru bila je iscrtana podignuta pesnica koja će u raznim varijantama (sa papirom, indeksom ili olovkom) ostati simbol pokreta. Drugi plenum je bio održan ispred glavnog ulaza Elektrotehničkog fakulteta 29. oktobra, a Treći ispred glavnog ulaza Arhitektonskog fakulteta 4. novembra pod sloganom „Ne spuštaj glavu pridruži se!“.

U međuvremenu Plenum je preko *gerilskih* akcija započeo da postavlja slogane na pojedinim fakultetima (na pr. „Svi spavaju, a mi smo budni“), ali i na objektima partijskih štabova („Naša kauza je nadpartijska i nadnacionalna“ – postavljen na štabu vladajuće partije; dok su na štabu najveće opozicione partije postavili slogan „Politička tiranija se ne minira partijskom piromanijom!“; i „Mi nismo vaše marionete“).

Gerilske akcije studenti su dokumentovali putem video-snimaka koji su deo bogate arhive njihovog YouTube kanala. Uopšte, multimedijalna tehnološka umreženost i interakcija studentskog pokreta omogućila je virtuelnu reprodukciju fragmenata pojedinih događaja povezanih sa muzikom. Zbog ograničenog prostora ovde ćemo razmotriti samo deo njihovih kreativnih video-snimaka, mashup-a i remiksa u kojima veoma važnu ulogu igra muzika, i uopšte korišćenje i operisanje zvukom koji su u funkciji slanja političkih poruka.

Prvi video (postavljen 16. novembra, Studentski Plenum, 2014a) koristi pesmu „Are You Enjoying Being In Your Own Accompaniment?“ (Uživaš li da budeš u svom društvu) socio-politički motivisanog new wave/post-punk benda Bernays Propagande sa stihovima: *Kad bi se klonirao, da li bi uživao u svom društvu? Šta bi se desilo ako bi uživao bar jedan minut u profilu koji mržiš ili prezireš?*, koje izvodi ženski vokal Kristina Gorovska, na makedonskom. Preko ostanatnog ritma bubnjeva, basa koji se neprestano kreće i repetiranih tonova u gitari, menjaju se ritmizovano tekstovi i slike iz novinskih portala u kojima se najpre najavljuje eksterno testiranje i državni ispit, plenumski pozivi, a zatim tekstovi vezani za (ne)aktivnosti oficijelnog Studentskog parlamenta Univerziteta, koji je za vreme protesta ostao nem, da bi 5. novembra organizovao planinarenje na Vodno, planinu koja se blago izdiže iznad Skoplja. Kao što dalje prikazuje video, u kasnim satima u jednom automobilu, članovi Plenuma, zamagljenih lica i distorziranim dubokim glasovima, iskazuju revolt prema Studentskom parlamentu, snimaju put „kojim se kreće revolucija“, zatim lepe slogane po letnjikovcima gde se odvijala planinarska tura Studentskog parlamenta: „Dobro utro studenti, da li ste budni“ (Dobro jutro studenti, da li ste budni?), „SPUKM ostanu na Vodno“ i „Eksterno 300 m (levo-desno)“, i najzad sprejom ispisuju poruku na zaštitnoj ogradni na planinarskom putu: „SPUKM nie sme vašiot kraj! od studentite“ (SPUKM mi smo vaš kraj! od studenata). Video završava pozivom na Prvi studentski marš.

Prvi studentski marš se desio na Međunarodni dan studenata, 17. novembra 2014. godine. Kako su plenumci izjavili, povod okupljanja je bio, pored vladine najave eksternog testiranja, takođe, i znak solidarnosti sa studentima celog sveta i posebno studentima u Srbiji i Grčkoj, koji su u isto vreme protestovali. Procena je bila da je izašlo oko 3.000 studenata koji su na platou UKIMa skandirali „Dosta beshe molk“ (Dosta je bilo ćutanja) i „Samo indeks imame, partija ne primame“ (Samo indeks imamo, partiju ne primamo), i simbolično su sahranili Studentski parlament. Zatim su zviždeci, sa pištaljkama, vuvuzelama, megafonskim sirenama, čegrtaljkom, dobošom, i sa ponekom šerpom i kašikom, došli ispred zgrade Ministarstva obrazovanja i nauke. Ulaz u zgradu je bio blokiran i obezbeđivan od

policijskog kordona. Plenumci su ispred Ministarstva naizmenično izrecitovali *azbuku* (plenumsku verziju), prozivajući resornog ministra da izađe i da je nauči (videti NOVATV MK, 2014e), te su poslali pismo ministru koji se nije pojavio i nije ih primio na razgovor. Studenti sa bitoljskog univerziteta „Sv. Kliment Ohridski“ i stotinak studenata štipskog univerziteta „Goce Delčev“ su se takođe ohrabрили i izašli na skupove i proteste u svojim gradovima.

Muzičari supkulture scene prvi su dali javnu podršku pokretu putem videa postavljenog na YouTube kanalu Plenuma. Ova video-praksa je pratila sve aktivnosti Plenuma, a poznate javne ličnosti, profesori i borci za ljudska prava, a kasnije i studenti iz inostranstva, redovno su upućivali socijalno-angažovane i pozitivne poruke. Prvi video na kom govori Vasko, član pomenutog benda Bernays Propaganda (koji poziva na „solidarnost sa studenticama i studentima [i daje] podršku onima koji se bore za preispitivanje legitimnosti i moći vladajuće klase“), sastavljen je od odlomaka amaterskih video-snimaka Prvog studentskog marša, a kao muzičku podlogu koristi odlomak još jedne pesme benda, „Koga e dovolno“ (Kada će biti dovoljno) (Studentski Plenum, 2014b).

Drugom studentskom maršu su dali podršku različiti alternativni muzički sastavi i pojedinci putem video-poruka (Studentski Plenum, 2014c). Muzička podloga sledećeg videa je kompozicija „Magnum 44“ skopskog benda Foolish Green čija se muzika svrstava u žanr psihodeličnog popa, sa obilatim korišćenjem distorzija gitarskog zvuka. Pored Darka i Nenada–Brusa iz benda Foolish Green, u videu govore i Pece iz ska pank grupe Superhiks, hip-hop artisti LD Pistolero (iz sastava Legijata i Grin Aut) i Marko (iz sastava Zad agolot), alternativni etno umetnik Zlatko Origjanski, kompozitorica Darija Andovska, a video uključuje i popularni poziv humoriste i muzičara Ljupčeta Bube Karov–Čacka: „Zato svi do jednog, marš napolje!“

Nakon prvog protesta plenumci su izradili izuzetno kreativan i osmišljen video *Indeks ili pasoš?* (Studentski Plenum, 2014d) u obliku nemog filma u crno-belom tehnici (koji je) snimljen na dve lokacije: na Skopskoj železničkoj stanici i na lađi ukotvljenoj na reci Vardar, inače deo kontroverznog arhitektonskog projekta nazvanog „Skoplje 2014“. Noseći kofere, studenti se oprašaju, ukrcavaju na voz i na lađu, a inter-tekstovi su:

Bežim od države, nema spasa... Bez brige, na brodu neće nas stići loše reforme. Kuda ide ovaj brod? Ma svejedno, samo da ga ne propustimo... Nemoj plakati, bre, i drugi će kad- tad doći za nama... Pomeri se, bre, dok te nije stigao državni ispit! Čao ljudi! Eva, čuvajte nam mesto tamo! Šefe stoj! – Propustili smo voz, ti!

Ovaj video na muzičkom planu koristi kompoziciju „Amazing Plan“ (Neverovatan plan) Kevina Mekleoda (Kevin MacLeod), specifično namenjenu za nemi film i izdatu sa licencom Creative Commons. Izvedena na klaviru u stilu ruske polke, verovatno je odabrana zbog povezanosti sa azilom, odnosno sa emigrantima u SAD na početku XX veka (prema opisu kompozicije, uključen u EricArchive, 2012).

U međuvremenu predsednik vlade Republike Makedonije javno optužuje studente da su partijski motivisani, da će ih biti manje već na sledećem protestu, da su članovi najveće opozicione partije i da generacije koje su sada upisane neće imati državni ispit, nego se to odnosi na sledeće generacije, pa prema tome nema razloga da protestuju. Čak je u jednom televizijskom intervjuu izjavio: „Zašto protestuju ne znam, njihova stvar, nek protestuju“ (Telegraf.mk, 2014). Studenti su upamtili izjavu i koristiće je kao argument za njihov skepticizam prema svim vladinim postupcima koji slede.

Na platou UKIMA, 10. decembra 2014. godine, počinje **Drugi studentski marš** opet sa pozivom na solidarnost. Datum se ovog puta poklopio sa Međunarodnim danom ljudskih prava. Studenti su nosili crvene krugove, kao odgovor provladinom internet portalu koji ih je zaokruživao na fotografijama iz protesta i spinovao da Studentski plenum ne postoji te da je to omladina najveće opozicione partije (Канал 5, 2014). Drugi studentski marš je bio najmasovniji studentski protest koji poznaje makedonska istorija, procenjuje se da je bilo više od 9.000 studenata, što je pokazao snimak kolone urađen dronom neprofitne Tetreb produkcije (Тетреџ продуkција, 2014).

U žiži ovih događaja ministar obrazovanja i nauke daje intervju za emisiju „Vin Vin“ na kablovskoj televiziji (24Vesti Televizija, 2014). Na pitanja novinarke Olivere Trajkovske „Šta je petrologija?“ i „Koliko elemenata sadrži Mendeljejev periodni sistem?“ ministar obrazovanja, diplomirani inženjer metalurgije (između ostalog i magistar tehničkih nauka, a u tom trenutku doktorand), zbunjeno odgovara da treba da se ponovi građa pre nego što se polaže, odnosno da on nije tu da odgovara na pitanja iz njegove struke, već da govori o reformama u visokom obrazovanju. Studenti su ovaj intervju koristili za ismejavanje (socijalne mreže su bile pune *mimova*, engl. meme, ministra sa utisnutim tekstem: „Može li sledniot čas?“ (Može li sledećeg časa?), ali i kao argumenat za njegovu nekompetentnost.

Studenti su nastavili kreativno da animiraju javnost preko socijalnih mreža. Najpre su uradili dajdzest video verziju prosvetiteljskog dela Krsteta Petkova Misirkova *Za makedonckite raboti*, ali prilagođenu i pod novim naslovom – *Studencki manifest*. Kao podloga koristi se antologijska kompozicija “To the Unknown Man” kompozitora elektronske muzike Vangelisa (Studentski Plenum, 2014e). Treba pomenuti da je dobar deo ove generacije odrastao uz ovu muziku, koja je bila korišćena u seriji *Tvrdokorni*, režisera Stojana Stojanovskog, snimljena krajem osamdesetih i početkom devedesetih i emitovana na Makedonskoj Radio televiziji. Serija obrađuje makedonske revolucionare s kraja XIX i početka XX veka.

Putem videa i muzike Vagnerove opere *Valkira* studenti su slali poziv za podršku na različitim svetskim jezicima (Studentski Plenum, 2014f), dok je Facebook stranica bila platforma na kojoj je izrađivana serija *mimova* pod zajedničkim naslovom „Da li je ovo film ili realnost?“ sa adaptovanim stop-kadrovima i citatima iz kulturnih filmskih scena (Doroti iz *Čarobnjaka iz Oza* i tekst „Toto, I’ve a feeling we’re not демократија anymore“, glumac Tom Henks i

njegova fraza „Houston, we have државен испит“ iz *Apola 13* ili fraza povezana sa Kenijem iz animiranog sitkoma *Saut Park* „Oh my God – They killed the високо образование“; Студентски Пленум, 2014a); postavljena je Munkova slika *Krik* zajedno sa stihovima pesme „Elegii za tebe“ makedonskog pesnika, revolucionara i osnivača savremene makedonske poezije Koste Soleva Racina (Студентски Пленум, 2014δ); na Facebook-u se pojavila i plenumska poezija koja je pozivala na proteste (Студентски Пленум, 2014β):

Pogledni mladež
na ulicite vrijež!
Poddržka daj im bre
dosta se krieš!
„DOSTA BEŠE MOLK!“ –
ulicite ečat
„Edvaj se dve-tri iljadi“
provladinite ќе rečat!
Nadež, radost ragjaat
za site nas se borat
za maršot na studentite
generacii ќе zborat!

„VAS DA VE TESTIRAME!“ –
na vladata i velat
oti tuka im se živee
nejkjat da se selat!
So glavite gore
za svoite prava
krenale glas
ispravile stava.
Za podobro utre
nadež ste naša
simnuvame kapa
na buntovnosta Vaša!

Sa druge strane, umetnici, novinari i kolumnisti pružaju podršku različitim formama političkog aktivizma. Primer je kratki informativni video o Plenumu online grupe Aha (Аха МК, 2014) po primeru tzv. *whiteboard animation*, odnosno klipovi sa animacijom na beloj tabli koji su veoma popularni na YouTube-u kao sredstvo za slanje poruka. Kolumnista i građanski aktivista Ognen Janeski svoju kolumnu pretvara u „Odu studentskom maršu“ (Јанески, 2014). Ohrabrujuća za plenumce je bila i kulturna kolumna „Sakam da kažam“ (Želim reći) Gorana Mihajlovskog, tadašnjeg urednika dnevnog lista *Vest*, u kojoj je opisao studentske proteste rečima:

Zar se nismo ove godine u aprilu prebrojavali ko je za koga? Odakle su se sada ova deca pojavila na ulici? Ko su, čiji su? Vlast kaže da su iz [najveće opozicione partije]. Ali, ima ih mnogo, bre. Odakle [opoziciji] toliko dece?...
Čudni se neki protest dogodio u sredu. Pojavili su se neki klinci koji govore drugačijim jezikom. Rekli su svoje mišljenje, ali bez gneva, bez pljuvanja, bez uvreda, bez pretnji i bez samosažaljenja. Sa puno humora. I nasmejani, kao da idu na žurku. Hiljade ljudi je prošlo kroz ulice bez ijednog incidenta. Čak ni smeće nisu ostavili kuda je prošao marš. Niti su travu pogazili. Je l' to malo govori vlasti i opoziciji sa kim imaju posla? (Михајловски, 2014)

Paralelno sa studentskim aktivnostima, između predstavnika vladajućih struktura i visokoškolskih ustanova odvijao se kvazidebatni proces o izmenama u zakonu o visokom obrazovanju (o detaljnoj hronologiji ovih događaja videti Басева, 2015). Kao reakcija sledilo je otvoreno pismo stotinak profesora upućeno vladi (povodom izmena u zakonu o visokom obrazovanju, objavljeno 23. decembra) kao

izraz njihove indignacije, protesta i odluke da se priključe protestima studenata.

Treći studentski marš pod sloganom „Da go vratime obrazovanieto na obrazovanite“ (Da vratimo obrazovanje obrazovanima) je krenuo sa platoa UKIMa, a protest se održao 26. decembra 2014. ispred sedišta vlade. Studenstkom plenumu su se priključili: Profesorski plenum, koji je oficijelno osnovan istog dana (<https://profesorskiplenum.wordpress.com/>), mnogo srednjoškolaca i hiljade građana. Istog dana, paralelno sa protestom, u Skupštini, za veoma kratko vreme i bez ikakve javne debate, komisija o obrazovanju izglasala je Predlog izmena zakona o visokom obrazovanju.

U protestu se probudila i u protest uključila jedna, za makedonske uslove, neviđena alternativna i kreativna snaga, čime je umnogome bio najavljen dalji način borbe Plenuma. Tako, protest je bio podržan od građanskih aktivista, levičarskih pokreta, predstavnika opozicionih partija, i najrazličitijih supkulturnih i kontrakulturnih grupa (na primer, navijači i anarhisti). Masovnim priključenjem profesora (nosili su papire sa natpisom „Još glava za zaokruživanje“), građana i građanskih organizacija, omogućena je veća tehnička logistika protesta i posebno bolje ozvučenje i nastupi pojedinaca i muzičkih grupa. Transparenti su na protestu bili ispisani na jezicima različitih etničkih zajednica, a među prvima je bio slogan “We are not another brick in the wall!”, stih iz kultne pesme rok benda Pink Flojd.

Protest je pre svega ostao upamćen po izrazito inspirativnom i nadahnutom socijalno angažovanom govoru studentkinje psihologije, ujedno i pesnikinje, Marije Grubor i njenim pozivima: „Dosta je bilo ćutanja! Ako začutimo sada, zauvek će nas boleti usta!“ Ovo su odlomci iz njenog govora:

Kao diktatori oduzimaju nam autonomiju, kao zveri glodu nam kritičku misao, kao besramni manipulatori zaokružuju nas i upliću u njihove prljave političke intrige, kao krivci uhvaćeni u sopstvenim zamkama zatvaraju nam vrata ispred nosa i navlače roletne na prozore kada ih pozivamo na razgovor i čekaju da se obeshrabrimo i povučemo zbog njihove nagluposti za naš revolt!... Ovim poslednjim reformama količina progutanog đubreta je nadmašila granicu tolerancije kolektivnog studentskog organizma... I sada, sada je vreme da vratimo naš nagon na povraćanje i mučninu i da izbacimo sve ovo đubre, zato što je ovo samo početak, imamo mnogo đubreta za izbacivanje... Ako začutimo sada, odbacujemo celu ovu društvenu odgovornost koju nosimo kao studenti, ugasićemo nadu koju smo razbuknali kod građana ove zemlje, do sada prikazanom hrabrošću.

Nastup je završila demonstrativnim bacanjem Ustava ispred zgrade Vlade „kao novogodišnji poklon Vladi da ga konačno pročita“ (NOVATV MK, 2014a).

Na protestu je nastupio rok bend Vizija (NOVATV MK, 2014b) čiji su članovi studenti UKIMa: pevač Marko Gapo, student solo pevanja, bubnjar Siniša Đorđević, student na odseku udaraljki u popularnim žanrovima, gitarista Marko Džambazovski, student filmske i TV montaže i bas gitaristikinja Liljana Jankova, studentkinja arhitekture. Njihovo predstavljanje je nosilo rezonancu muzike

Mizar-a i Arhangel-a, što možda i nije slučajno, s obzirom na činjenicu da su očevi gitarista i bas gitaristkinje bili članovi ovih kulturnih makedonskih rok bendova. Marko Gapo (unuk režisera i doajena makedonske kinematografije Branka Gapa) pozdravio je demonstrante rečima: „Došli smo ovde svi zajedno da budemo najglasniji što možemo! Hajde!“, nakon čega je bend izveo pesme „Glas moje duše“ (pevač je koristio megafon kod uzvika), „Pada mrak (probudi se)“ i tada još neobjavljenju pesmu sa radnim naslovom „Gavran“.



Crteži: Muzički događaji za vreme studentskih protesta
viđeni kroz olovku Dafine Jordanoske

Veliki utisak ostavio je nastup poznatog subverzivnog repera Džaka Nakota koji je pozdravio studente kontroverznim govorom u kojem je uzvikivao „Pukaj bre, bratućed!“ (Pucaj bre, bratanac!), aluzija na šefa UBKa, a vladi i provladinim medijima pokazivao srednji prst. Reper se osvrnuo i na najavljeni zakon o duplom oporezivanju honoraraca, kao i nabavljanju gumenih metaka, izveo je traku „Zlatna bubasharba“ punu ironije koja se odnosila na vladine subvencionisane pesme za treće dete, estrade i evrovizije, i traku „Bruka“ (NOVATV MK, 2014c).

Nakon ovog protesta, pojedini predstavnici Plenuma i aktivisti daju intervjuje malobrojnim opozicijskim portalima. „Potreban je kontinuitet da bismo pokazali da smo prilično ozbiljni [i] spremni smo da izguramo ovo do kraja.“ – bila je poruka pomenute Marije Grubor u jednom intervjuu (NOVATV MK, 2014d). Studenti nisu odustali ni nakon izglasavanja predloga zakona, nego su u novoj godini produžili sa plenumima i traženjem novih načina otpora. Postojano su podsećali da su tu (na primer, na Badnji dan, 6. januara objavili su post „Ko spava nek ustane“ sa slikom iz jednog od protesta na koju je utisnut tekst „Kolede lede...“, Студентски Пленум, 2015a), pa su čak izdejstvovali da budu primljeni i kod predsednika države. On je izrazio zabrinutost, ali je rekao i da su promene koje vrši vlada nužne i da će se on ponašati *državnički*. Zapažene su i dve *mim*-akcije: prva, nazvana „Pet čarobnih pitanja“, ukazivala je na apsurdnost uniformnog eksternog testiranja sa 5 pitanja (na primer, fotografije baletskih igrača ili simfonijskog orkestra prati utisnuti tekst

„Svedite ovo na 5 pitanja sa zaokruživanjem“, Студентски Пленум, 2015δ); dok su u drugoj akciji, nazvanoj „Od prošlosti – za budućnost“, plenumci u ruke skulptura, spomenika iz projekta „Skoplje 2014“ montirali indekse (Студентски Пленум, 2015в).

U međuvremenu su pojedini kolumnisti iz provladinih medija počeli da hvale studente. Na primer kolumnista u *Telegrafu* zahvaljuje studentima, hvali ih da su heroji i piše da je danas odlično biti student koji je izašao na ulicu, jer veruje u sebe i pravdu; otuda je himna Makedonije opravdana, a svi koji ih nisu podržali, koji su se bojali da stanu iza njih, koji su hteli da ih iskoriste, ili su ih zaokruživali i množili nulom... da se jave na eksterni (ispit) (Бетмен Велит, 2015).

Januara na YouTube kanalu je objavljena i „majtap“ (ismejavajuća) traka „Imaj treće dete!“ bitoljskog satiričnog trap izvođača Bon Praskiza (Kico Praskata). Stihovi puni sarkazma ismevaju vladinu kampanju za treće (makedonsko) dete i subvencionirane pesme u kojima se afirmišu porodične vrednosti (MvrSvr Production, 2015). Ovaj izvođač se u dalji otpor uključio podrškom, kasnije oformljenom, Srednjoškolskom plenumu.

Kada su 10. januara 2015. godine, u 3 sata ujutro, matične komisije Skupštine izglasale reforme o visokom obrazovanju, dok su poslanici u skupštini u večernjim satima diskutovali i nosili pakete zakona, studenti su se paljenjem sveća ispred skupštinske zgrade oprostili sa autonomijom Univerziteta.

Već je 15. januara 2015. godine Plenum preko sajta i društvenih mreža, i posebno preko gerilskih akcija, lepljenjem slogana po holovima i postavljanjem velikih platana na fasade pojedinih fakulteta, stambenih i javnih objekata, najavio „okupaciju“ i „Autonomnu zonu“. Video pod naslovom „Borba produžava!“ prikazuje gerilske akcije u kojima plenumci postavljaju velika platna na fasade Arhitektonskog, Mašinskog i Tehnološko-metalurškog fakulteta, Gradskog tržnog centra i nadvožnjaka kod Tvrđave (Skopsko kale), sa sloganima „Stop za loše reforme!“, „Solidarnost“ i „Aktiviraj se! Realizovaj se! Studentizovaj se!“ (Studentski Plenum, 2015a). Zvučni deo videa je remiks dijaloga iz kulturnog filma *Divlji anđeli*, „Just what is it that you want to do? – We wanna be free. We wanna be free to do what we wanna do, and we wanna get loaded and have a good time. That’s what we’re gonna do...“ (postupak pozamljen iz pesme „Loaded“ rok benda Primal Scream), na šta se nadovezuje početak kultne buntovne pesme „Take the power back“ američkog rep metal benda Rage Against the Machine, sa karakterističnim ritmičkim i gitarskim efektima (bubnjevi, klizajući gitarski efekti na prigušenim žicama i *slap bass*), posle čega odmah slede odlomci iz refrena pesme. Na početku drugog semestra plenumci su upali na predavanje iz Ustavnog prava, provocirajući profesorku, koja je javno podržavala reforme, da im protumači član Ustava koji garantuje univerzitetsku autonomiju. Ne dobijajući odgovor oni su je pitali šta misli o najnovijem Cecinom albumu, i kasnije šerovali video ove gerilske akcije, koji je u trenutku postao viralni. Šestog februara plenumci putem pisanog saopštenja proglašavaju Autonomnu zonu, a zona je takođe bila najavljena putem videa u kojem se pojavljuje režiser, dramaturg i muzičar Srđan Janićević sa thumbs-up gestom.

Devetog februara 2015. najveća opoziciona partija je počela sa prvom od 37 pres-konferencija, tzv. bombe, na kojima su bili objavljeni prisluškovani razgovori državnih i policijskih funkcionera. Upečatljivo je da je karikaturista Darko Marković preko svog junaka Pecka već u oktobru 2014. godine proglasio „Slobodnu kriminalnu zonu odobrenu Ustavom Republike Makedonije“ (Dap-Map, 2014). Jedanaestog februara 2015. plenumci su sloganima „Niste svesni, kol'ko smo besni!“ i „Preko indeksa nam je!“ započeli bojkot nastave i „okupirali“ Univerzitet, proglašavajući *Autonomnu zonu* u prostoru Filozofskog/Filološkog fakulteta. Kampovanje i bojkot nastave, kako su izjavili, trajaće sve dok se ne donese novi zakon o visokom obrazovanju u čijoj bi izradi ravnopravno učestvovali i Studentski i Profesorski plenum. Plenumci su izašli za zahtevom da bude potpisan sporazum između interuniverzitetske konferencije i Ministarstva obrazovanja, kojim bi se garantovalo učešće oba plenuma u pripremi zakona, kao i da će Univerzitet biti i ostati bastion kritičke misli koja vodi ka napretku (NOVATV MK, 2015a). „Studentski front nije zatvoren! Pozdrav plenumci!“ čulo se prilikom proglašavanja Autonomne zone. Plenumci su ujedno ukazali da smatraju da termin „okupacija univerziteta“ nije najadekvatniji „jer stavlja studente u poziciju uljeza na tuđem posedu, koji su isplanirali da disbalansiraju naizgled normalno funkcionisanje akademskog života“ (ibid.). Shodno tome, oni žele ono što prema zakonima njima sledi – ustavno zagarantovanu autonomiju Univerziteta, koju su prinuđeni da traže alternativnim načinima i paralelnim kreativnim funkcionisanjem u okviru Univerziteta. Njihov „upad“ i „studentska kontrola“ je „adekvatni odgovor paranormalnog funkcionisanja visokog obrazovanja koje je poslednjim izmenama dostiglo vrh sopstvenog apsurdna“ (ibid.). Njihova akcija simbolično označava oslobađanje Univerziteta i obrazovanja radi vraćanja Univerziteta onima kojima je namenjen: studentima. Okupirane fakultete, studenti su prenamenili u institucije za mnogo šire aktivnosti od učenja, kao što je socijalni život, političko delovanje, emancipatorsko i slobodarsko studiranje i uopšte život studenata. Pored ostalog, plenumci su još prvog dana u holu Filozofskog/Filološkog fakulteta postavili kodeks ponašanja, imajući u vidu da su u tom prostoru danonoćno boravili pune dve nedelje.

U toku okupacije, pojedini predstavnici Plenuma su stajali na centralnom bulevaru „Kliment Ohridski“ sa transparentom „Trubite za demokratiju“, da bi animirali vozače da im trubljenjem daju podršku. Predvođeni od malog hora studenata muzičara, plenumci su u holu Filozofskog/Filološkog fakulteta pevali „Gaudeamus igitur“ (A1 ONmkd, 2015); pevač Marko Gapo je ovom prilikom nosio varjaču i tiganj, dirigentica Ana Marija Mihajlovska je koristila zvečke, flautistkinja Stefana Marković je držala vuvuzelu, a nekoliko njih su pažljivo čitali svoju deonicu u partituri. Još prvog dana plenumci su počeli sa muzičkim nastupima na otvorenom: na primer, gitarista Andrej Kolarovski, student informatičkih nauka i flautista Slobodan Tanaskovski, student istorije, svirali su na stepeništu u kampusu. Prve večeri je u holu Filozofskog/Filološkog

fakulteta neformalno nastupilo nekoliko gitarista, između njih Darko Jovanov, student fizike i Joana Risteska, studentkinja gitare, a u holu je redovno, pored kompjutera, bio postavljen i di-džej sto, miksete, mikrofoni, pojačala i zvučnici. Muzički simboli su bili prisutni i preko scenografije (na primer na stolu koji su koristili di-džejevi je bio prikačen hamer na kojem je igrom reči i tonova ispisano „Mi smo si – la“ u dvočetvrtinskom taktu). Muzike je bilo do jutra, a plenumci su se bavili i slikanjem i izrađivanjem promotivnih videa. Ono što je posebno privuklo pažnju šire javnosti je bila gerilska akcija javljanjem u kontroverznoj kontaktnoj emisiji „Jedi burek“, a upad su naslovili „Autonomni burek“ (Студентски Пленум.org, 2015a).



U drugom danu Autonomne zone (12. februar) plenumci su se razvrstali u različite „sekcije“ (kulturno-obrazovna, multimedijalna, pres-tim, pravni tim, redari, prva pomoć i kuhinja) i počeli sa organizovanjem i objavljivanjem kulturnih i obrazovnih programa. Svaki dan je počinjao „jutarnjim autonomnim buđenjem“ sa gimnastikom ili nekim drugim načinom razgibavanja tela (za prvi dan je bila angažovana profesorica scenskih pokreta Krenare Nevzati), a nakon toga su se odvijala alternativna predavanja, glumačke vežbe, joga, izložbe, filmske projekcije, čitanje poezije i održavanje autonomnih muzičkih programa, čiji muzički sadržaj nedvosmisleno reflektuje preferencije studentske populacije na protestima i njihov odnos prema pojedinim muzičkim žanrovima.

Druge večeri je izvedeno više evergrin kompozicija između kojih šlager „Kaži žošto me ostavi“, šansona Edit Pjaf „La Vie en Rose“ i posebno, šansona „Les Feuilles Mortes“ koju je otpevala studentkinja francuskog jezika i književnosti Marija Prévert (reč je o umetničkom prezimenu Marije Kocevske). Video o njenom neformalnom (sedećem) *a capella* nastupu ispred opuštene i impresionirane plenumske publike u auli fakulteta (Jordan Šišovski, 2015a, b, c) dobija veliku popularnost na mrežama: Sinoć nas je naša draga plenumka Marija oplemenila divnim glasom i francuskim jezikom (Студентски Пленум, 2015r). Jedan od najpopularnijih makedonskih

infotainment portala preuzima video izvođenja “Les Feuilles Mortes” i postira ga pod naslovom „Vreme za dekontaminaciju“ sa sledećim tekstom:

Živimo u vremenu u kojem budućnost mladih talenata zavisi od toga da li je Ceca podigla stolicu ili da li je prefinjeni umetnički šazam Zorice Brunclik prepoznao njihovu „energiju“. Vreme u kojem roditelji zavijaju ko maloumni samo zato što njihovo talentovano dete nije prošlo zbog glasa Miroslava faking Ilića. Živimo u vremenu u kojem se sramnim mnogo državnim novcem pomažu one televizije koje nas siluju sa tim neukusom, u kojem se daje novac za moronske narudžbine pesama, vreme u kojem skopski gradonačelnici nose teški srpski treš za urbane nastupe, a i ovaj glavni iz opozicije, neka mi Bog oprost, postira pesme od Riblje faking Čorbe! Kako protiv ove opšte odvratnosti? Dozvolite mi da vam pokažem jednu mladu devojkicu sa predivnim rovitim glasom i njenu kul publiku u zauzetoj zoni skopskog fakulteta. Čak i ako mislite da su vam vatre masovnog neukusa već ošurile kožu, ovo će vas naježiti. Edit Pjaf, pobogu. Pa faking bravo! (off.net.mk, 2015)



Drugog dana Autonomne zone „mini autonomnu svirku“ (imajući u vidu da njihovi standardni nastupi traju iznad tri sata) imao je bend Rover’s Hangover koji izvodi *celtic folk* muziku i koji je pored Aleksandre Smiljanovske na violini i Gorjana Dimitrovskog na gitari, sastavljen od studenata sa različitih fakulteta: fakultete na kojima studiraju pevač i flautista Slobodan Tanaskovski i basist Andrej Kolarovski, već smo pomenuli (govoreći o neformalnim nastupima na otvorenom prvog dana), dok je bubnjar Kristijan Todorov student arhitekture. Paralelno su počeli da se odvijaju muzički nastupi i na tehnološkim fakultetima koji su se priključili okupaciji formiranjem svoje zone. Na pitanje novinara „Kakva je bila atmosfera?“ student F.I.N.K.I-ja (Fakulteta informatičkih nauka) odgovara da je juče spavao na fakultetu kada se desila okupacija F.E.I.T-a, da je bila žurka u večernjim satima, da je došao di-džej, što je bilo prilično kul, pošto nije bilo turbo-folka (NOVATV MK, 2015b). U novozaузetim zonama tehničkih fakulteta takođe je obavezna scenografija di-džej sto sa zvučnicima.

Instrumentalna surf rok muzika bitoljskog benda Molokai, sa njihovog albuma *Rack Attack 2.0*, postala je zaštitni znak plenumskih videa. (Reč je o surf rok/surf pank eklektičnom triju koji je postojao od 2011. do 2014. godine: ovi mladi muzičari su sebe predstavljali kao da su greškom, umesto pored bregova Pacifika, rođeni pored bitoljske reke Dragor.) Najpre, koristeći njihovu pesmu “Creepy Heap from the Deep” 12. februara plenumci su postavili drugi video u kome poznate ličnosti (režiser Aleksandar Popovski, glumci Ivica Dimitrijević i Simona Spirovska, pesnik i aktivista Džabir Derala, pisac Nenad Joldeski) i profesori (Nebojša Vilić, Jasna Koteska, Ilija Jakimovska, Rumena Bužarovska, Ognjen Čemerski, Trajče Stojanov i Sinolička Trpkova) šalju podršku pokretu (Studentski Plenum, 2015b). Sve video-hronike sa Filozofskog/Filološkog fakulteta (preciznije iz 1, 2, 3, 5, 6. i 7. dana; YouTube kanal: Studentski Plenum) su praćene pesmama sa pomenutog albuma po sledećem redosledu: “John Travolta in the Castle Revolta”, “Stanich #1”, “Grujo #1” (reč je o prezimenima dragorskih surfera u kojima je, pored Bojana Stanića na bubnjevima i Damjana Gruja na basu, i gitarista Damjan Manevski), “Creepy Heap from the Deep”, “The End of Time: molokraj 1.0” i “The ClockTower Experiment”.

Preko dužeg saopštenja na Facebook-u, 12. februara, javio se Studentski parlament UKIMa, prvi put. Studentski plenum je u više navrata ukazivao na nelegitimnost ove organizacije, posebno na način na koji se biraju predstavnici i na istekli mandat predsednika Parlamenta. Studentski parlament je izrazio stav da ne podržava okupaciju, da smatra da je kontrapravno da se okupira Univerzitet i demonstrira nezadovoljstvo što onemogućava ostale studente da normalno i redovno učestvuju u nastavi (!?). Između ostalog, u saopštenju je navedeno da „ne može da se pušta glasna muzika i da se svira jer je to vandalsko ponašanje“ (!?).

Mnogi studenti smatraju da ne smeju biti narušeni kompletni uslovi uključujući mir, stabilnost i održavanje poretka obrazovnog sistema. A to znači da ne može da se pušta glasna muzika i da se govori preglasno, sve dok je u biblioteci neko ko čita ili u učionici neko ko sluša predavanja. Oslobodili smo fakultet? Ali od čega? Od nas samih, možda zato što bi radije da ga pretvorimo u mesto za igre i pesme umesto mesto za nauku. Pa da, nauka je i tako dosadna. Ali podsetimo, manifestna i primarna funkcija fakulteta nije da se oni pretvore u arenu za konfrontaciju političkih stavova i interesa, na fakultetima se bavimo naukom i izgradnjom naučnog profila. Čovek je homo ludens, nemamo mi ništa protiv igre, ali ko želi da se igra nek izvoli u park, na fakultetu mu nije mesto. Žao nam je što su mnogi profesori više zainteresovani da daju podršku organizovanju protesta, nego da organizuju naučne i studentske konferencije. Ovaj njihov izbor ne bi tumačili niti bi prejudicirali razloge zbog kojih se ponašaju tako kao što se ne očekuje od njih (ni na polju profesionalne ni na polju personalne etike). Sa druge strane bili bismo veoma zadovoljni ako ovu borbu rešimo institucionalnim načinom i više bi se zadržali na pravljenju analiza i konstruisanja argumentovane osnove nego da ispoljavamo ponašanje koje bi se sa strane lako moglo protumačiti i kao vandalsko (urlanje, glasna muzika, sviranje, držanje govora koji sadržinski obiluju vulgarnostima i terminima koje ne sme da koristi akademski građanin koji se bori da zadrži privilegije) (Студентски Парламент на УКИМ, 2015).

Plenumci su održavanjem koncerta studenata muzičke umetnosti sledećeg dana „stišali glasnu muziku“, ali samo na trenutak, jer su u večernjim satima trećeg i četvrtog dana još više pojačali zvuk rep i hip-hop, a zatim rok i metal nastupima.



Studenti muzičke umetnosti su u toku Autonomne zone organizovali i izveli dva koncerata u amfiteatru Filozofskog/Filološkog fakulteta. Trećeg dana Autonomne zone (13. februar) održan je prvi koncert sa variété programom džeza i tanga, klasičnom muzikom za gitaru, baroknom muzikom, čuli su jednu klasičnu ariju, i ponovno izvođenje šlagera „Kaži zošto me ostavi“, ali sada u prerađenoj, satiričnoj verziji, u kojoj se plenumci obraćaju ministru obrazovanja. Program koncerta je bio:

1. *Jazz Duets* – Stefana Marković i Tamara Džajkovska, flaute
- 2, 3. *Valse en skai*, Roland Dyens i *Koyunbaba*, Carlo Domeniconi – Joana Risteska, gitara
4. Sonata, Joseph Boismortier – Tamara Džajkovska, Stefana Marković i Daniela Petkoska, trio flauta
5. *Libertango*, Astor Piazzola – Stefana Marković i Joana Risteska, flauta i gitara
- 6, 7, 8. “Lasciar d’amarti”, Francesco Gasparini, “Non piu andrai”, W. A. Mozart i prerada
„Kaži zošto nè ostavi Ademi“ – Damijan Karanfilov, bariton (otpevane bez klavirske pratnje)
9. *Tango pour Claude*, Richard Galliano – Ana Marija Mihajlovska i Stefan Manasijević, klavir (na ovaj koncert plenumci su doneli sintisajzer) i harmoniku.

Nastup baritona Karanfilova (glas bez pratnje) bio je scenski oblikovan ekspresivnom gestikulacijom lica i ruku, i u određenim trenucima, plesnim pokretima. Tužni ljubavni stihovi su ovom prilikom prerađeni na sledeći način:

Kaži zošto nè ostavi
i nè obli so taga
zošto sreknji zaboravi
bevme nie bez tebe
Našte dni znaj tažni se
Zakonot što nè mači
člen po člen go zaebavte
životot ni se smači
O kaži zošto nè ostavi
zošto inaet teraš

daj te molam vrazumi se
i ednaš slušni nè
Nie tebe ti peeme
Vivat academia
nadež kje poseeme
so tebe ili bez tebe
Zdraviot razum da opstane
avtonomija proglasivme
i zatoa ve molime
tamu ne mešajte se.

Video ovog srčanog i oštroomnog nastupa postavljen na YouTube kanal Plenuma (2015c), odmah je postao viralan, embedovan i komentarisano u novinskim portalima, tako da je dostigao nivo popularnosti *YouTuber*-sa sa više hiljada pregleda. Na početku videa je postavljen tekst sa naznakom da plenumci nisu nosioci autorskih prava ove pesme, da je ona prvi i poslednji put izvedena neprofitabilno i namenski, u okviru Autonomne zone, te da je, imajući u vidu ovaj cilj, izmenjen i tekst. Publika u amfiteatru na kraju pozdravlja pevača stojećim ovacijama. Video su snimili studenti Branka Avramovskog (kamera) i Gorjana Atanasovskog (montaža), koji su ujedno bili zaduženi za video-hronike Autonomne zone i uradili su najveći deo promotivnih videa. Ostali plenumci su podržali svoje kolege putem Twitter-a gde su objavili fotografiju sa prvog nastupa, duo flaute Marković i Džajkowska, sa *tvitom* da „[a]mfiteatar nikada nije bio toliko pun!“.



Izdvojićemo i studentkinju flaute Stefanu Marković koja je bila glavni incijator i organizator ovih koncerata, a 15. februara pojavila se i u medijima sa porukom da umetnost nema granice, niti može da se oceni jednim ispitom, te da imamo

mного potencijala, samo što je potrebna sloboda i sredstva za njihovo umetničko izražavanje: „i da, da se urade promene, ali te promene da budu urađene od kompetentnih ljudi i od ljudi koji znaju“ (Божиновска, 2015).

U zoni se 13. februara dešava još nekoliko događaja povezanih sa muzikom. Najpre, svetski popularni muzičar alternativnog roka, ska, pank, regea i drugih žanrova, Manu Chao, putem svoje Facebook stranice šalje podršku Studentskom plenumu postavljajući fotografiju na kojoj on drži transparent na kojem je šarenim slovima ispisano „Support Studentsky Plenum in Skopje“. U zoni Filozofskog/Filološkog fakulteta kompozitorica i profesorka Darija Andovska održava predavanje „Biranje sredstava“, a u zoni tehnoloških fakulteta nastupaju hip-hop izvođači Dlaboka Traga, Ace KN, DJ Drama i Zad Agolot. Rep grupa Dlaboka traga na Facebook-u objavljuje „Večeras smo na Mašinskom! Still together fighting for freedom!“ a na YouTube-u postavlja video pesme „Ničija zemlja“ u kojoj su remiksovani odlomci govora Martina Lutera Kinga: „Somewhere I read, [we have] the right to protest for right... Somewhere I read of the freedom of assembly. Somewhere I read of the freedom of speech. Somewhere I read of the freedom of press... Somewhere I read, the promised land“. Grupa Zad Agolot je nakon nastupa postavila sliku na Facebook profil sa sloganom „Repom protiv loših reformi“.

Istog dana Plenum je šerovao još jedan kreativni i edukativni video pod naslovom „Што е #АвтономнаЗона?“ (Šta je #AutonomnaZona? potpisano od Production: Martin T., Art: Teodora J., Voice: Eleni M., со помош од: Bojan M. & Martin S.) u kojem su definisani osnovni koncepti autentičnog studentskog pokreta. Video u kome se sa ubrzanom (time-lapse) tehnikom vidi ruka devojčice kako flomasterima na svesci iscrta pojmive o kojima govori glas u off-u, ozvučen je numerom „Bon Voyage“ (album Escape), već pomenutog benda psihodeličnog popa i rokenrola Foolish Green (sparksterTV, 2015).

Treba napomenuti da se 13. februara održao protestni marš honoraraca (između kojih je i veliki deo umetničkih profesija). Plenumci su se priključili ovom protestu, a na čelu povorke su išli dobošari Mario Kuzev i Slobodan Gerovski, studenti udaračkih instrumenata.

Pod objavom „Metal protiv loše reforme“ četvrtog dana (14. februar) u holu Fakulteta elektrotehnike i informacijskih tehnologija i Mašinskog fakulteta, nastupaju rok i metal bendovi Furion, Schwarzen, Gargoyles i Arlekin, dok na terenu zone Filozofskog/Filološkog fakulteta četvrtog dana nastupaju Lepi Xhoni (The John) & Crno seme (psihodelik, surf, disko pank, indi, lo-fi pop, post rok).

Četvrtog dana javlja se još jedna jutjuberka, studentkinja sonologije sa multimedijom i muzičke teorije, Angelina Božinovska koja je putem svog kanala objavila UGC video „Pozdrav Plenumci!“. Ona se najpre obratila „svojoj braći i sestrama plenumcima“ i inspirisana danima provedenim u Autonomnoj zoni, posvetila im izvođenje kompozicije „Denovi“ (Dani) njenog pokojnog oca, kompozitora popularne muzike Miodraga Božinovskog, na stihove pesnika Koste

Racina, izražavajući nadu da stihovi neće biti njihova budućnost. Ona peva i svira kompoziciju na klaviru u svojoj sobi, u kadru je samo njena bista, a na samom kraju kompozicije uzdiše i pravi hand heart gest (Angelina Bozinovska, 2015).



Petog dana (15. februar) u zoni Filozofskog/Filološkog fakulteta, kompozitor i profesor Dimitrije Bužarovski drži alternativno predavanje „Muzika i politika“ sa presekom upotreba političkih poruka u muzici od samih početaka muzike sve do savremenih situacija, posebno u Makedoniji. Na muzičkom planu produžili su di-džej setovi: nastupe su imali DJ 103 i DJ Drazi Drags.

Video „Pozdrav Plenumci!“ Božinovske bio je uključen u jednu od prvih TV debata o Studentskom plenumu, emitovana 16. februara (Телма ТВ, 2015). U okviru ove emisije profesor Bužarovski daje izjavu o muzici koja se povezuje sa Plenumom, i posebno di-džej nastupima, daje podršku studentima osvrtnom na izvođenje Božinovske sa stihovima Racina, a na pitanje novinara „Da li je to novi potpis mladih budućnosti?“ odgovara da su ovo „apsolutno generacije budućnosti, i po uzrastu i po vokaciji, i [da] kad govorimo o patriotskom osećanju... oni u ovom trenutku pokazuju još veći patriotizam svojom zabrinutošću za budućnost“ (ibid.).

Izmišljeni satirični *para* intervju sa rektorom UKIMa, pojavio se 16. februara, a potpisan je od Oca Poltronija Edukacijskog (окно.mk, 2015a). Studenti su u više navrata kritikovali rektora. Nakon njegovih izjava da ih podržava u bezbednosnom smislu (!?), i da je na istoj liniji sa njima, ali da mu je metodologija drugačija, plenumci su u njemu videli boga Janusa sa više lica, jer ispred kamera izjavljuje nešto što ne odgovara onome što govori iza kamera (Телма ТВ, 2015).

U okviru kulturno-obrazovnog programa u zonama, za šesti dan je bila najavljena samo akustična svirka bez imena izvođača.

Sedmog dana (17. februar) u auli Filozofskog/Filološkog najpre se održala „akustička svirka“ na narodnim instrumentima (tambura, kaval, tarabuka, daire) koju je predvodio pisac i profesor Filološkog fakulteta, Vladimir Martinovski, posle čega je sledio nastup DJ Sonje Ismail. Istog dana, nakon održanih lokalnih plenuma,

bojkot nastave se proširio i na druge fakultete UKIMa (Pedagoški, Fakultet likovnih umetnosti, Fakultet dizajna, Prirodno-matematički, Poljoprivredni i Arhitektonski fakultet), a Autonomna zona je uspostavljena i na Tehničkom fakultetu bitoljskog univerziteta „Sv. Kliment Ohridski“ (UKLO). Plenumci su na Filozofskom/Filološkom fakultetu UKIMa imali akciju čišćenja objekta.

Osmog dana (18. februar) Autonomna zona je bila postavljena i na Arhitektonskom fakultetu. Bosanski *rep rok, rege, ska* bend Dubioza kolektiv koji je specijalno doputovao u Skoplje da bi pružio podršku makedonskim studentima, imao je nastup u kampusu UKIMa koji je prenosio u video strimingu Mladinski obrazovni forum (MOF). Pored Dubioze nastupili su i makedonski bendovi Kanton 6 i Bernays Propagande.

Osamnaestog februara je na YouTube kanal Plenuma postavljena reportaža o prva tri dana Autonomne zone na tehničkim fakultetima UKIMa. Video na kome se masa studenata sa megafonskim sirenama, skandirajući i zviždući kreće po fakultetima, praćen je izraženim bubnjarskim fakturama, repetiranim tonovima električnih gitara i sintetičkim zvucima; neformalna atmosfera u holu je propraćena i „elektro-R&B“ pesmom „Partition“ koju peva Bijonse; uključeni su nastupi *slide*-tehnikom gitariste Adija Imerija, ska pank benda Superhiks, kao i više neformalnih izvođenja talentovanih plenumaca: „Should I Stay Or Should I Go“ pank rok benda The Clash i antologijska pesma makedonskih popularnih pevačica Marjane i Rosane sa kraja osamdesetih (kompozicija Todeta Novačevskog), „Priznavam ne možam bez tebe“ (Priznajem ne mogu bez tebe), koju su izveli studentkinja i student koji je prati na gitari (Studentski Plenum, 2015d).

Studenti su još pri proglašavanju Autonomne zone kritikovali nacionalni televizijski i radio servis sloganom „Uaaa, MTV zašto nas ne prenosite?!“ (NOVATV MK, 2015a), a 18. februara, kada je ekipa nacionalne televizije napokon došla u kampus, plenumci su je dočekali glasnim negodovanjem (Ana Popovska, 2015). Istog dana pojavio se još jedan veoma poznat YouTube klip – upad *anonimusa* u vesti televizije Kanal 5 u toku priloga o tamiflu tabletama u Makedoniji. Po principima gerilske akcije i stvaranja komične situacije, *anonimus* je upao u program uživo koji se snimao u gradu, skandirajući ime vladajuće partije i ime zemlje, zahvalio se i pobegao. U prilogu je u kadru slučajno bio uhvaćen i utisnuti informativni tekst: „Opasni virus je oborio hiljade građana“, kao i vest o vladinom projektu „Kupi kuću, kupi stan“. Ovaj događaj je već sledećeg dana bio di-džej i vi-džej remiksovan (asdfqwerzxcv101, 2015).

Devetog dana (19. februar) desila se debata u auli Ekonomskog fakulteta UKIMa na temu „UKIM gori, Ekonomski se češlja“ (parafraza na izreku – Selo gori, baba se češlja), dok se u Rektoratu održao prvi susret Studentskog plenuma sa nadležnim institucijama koji je završio izjavom: dogovorili smo se da se dogovorimo, tako da su studenti izjavili da nastavljaju okupaciju.

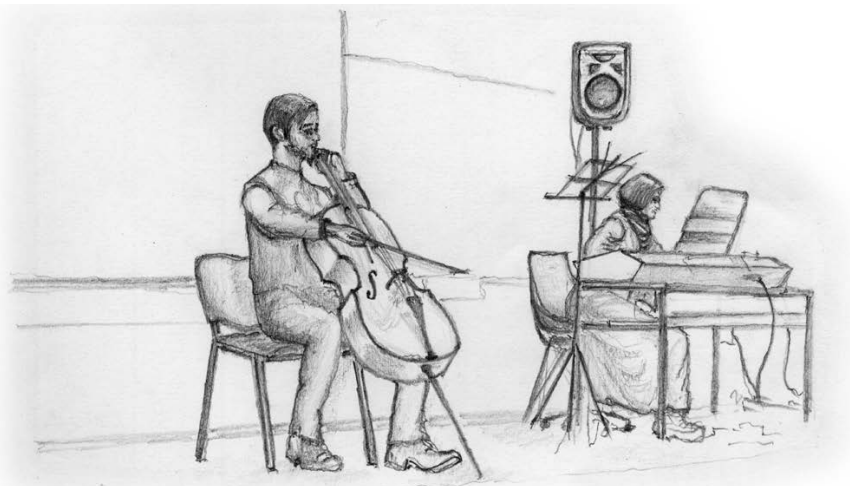
Od 9. do 14. dana na Filozofskom/Filološkom fakultetu su nastupili progresiv rok bend Amber Virga, Hard n' Heavy, glumica i pevačica Ana Kostovska i džez muzičar Simon Kiselički, pank rok trio Fonija, hardkor pank i pank rok bend

Generiss; na platou UKIMa su svirali – *rege raga ska rep* sastav Puka Brooka Bend, bluz, rok i rokenrol sastav Alcos Saloon, hip-hop bend Raw N Wicked; na tehničkim fakultetima setove su imali DJ UX, DJ Vuk, DJ Nenad Stefanovski, DJ Bodan, pomenuti Rover's Hangover, plenumci su učili da igraju tango, imali su karaoke šou i vežbali su zumbu; na Arhitektonskom/Građevinskom fakultetu su nastupili Mashradio Djs i DJ-i iz grupe BTKRSH. Plenumcima bitoljskog univerziteta je dekan Tehničkog fakulteta isključio grejanje, ali su promrzli i srećni, pod sloganom *No pasaran!*, produžili okupaciju, takođe muzičkim nastupima (na primer, nastupio je bitoljski bend RockenRollers, Радио МОФ, 2015) i debatama.

Februara 21. (11. dana) održan je drugi koncert studenata muzičke umetnosti sa, uglavnom, standardnim „klasičnim“ repertoarom:

1. Sonata d-moll K. 1, Domenico Scarlatti – Ema Ananievska, klavir,
- 2, 3. Afro-Cuban Lullaby, Leo Brouwer i Gnossienne 1, Erik Satie – Vegim Kući, gitara,
4. Etude 1, Giulio Regondi – Joana Risteska, gitara,
5. *Schindler's list*, John Williams – Stefana Marković, flauta,
6. “Quando men'vo” Arija Musetta-e iz opere *La bohème*, Giacomo Puccini – Polina Taseva, sopran,
7. Sonata II stav: Aria, Otar Taktakishvili – Tamara Džajkowska, flauta
8. “Il lacerato spirito” Arija Fiesco-a iz opere *Simon Boccanegra*, Giuseppe Verdi – Martin Simonovski, bas,
9. “Après un rêve”, Gabriel Fauré – Dejan Cvetkovski, violončelo.

Skarlatijevu sonatu na početku koncerta izvela je studentkinja sa oštećenim vidom, koja je ravnopravno učestvovala u aktivnostima plenumaca. Umetnički saradnik je bila pijanistkinja Marija Vrškova koja je za koncert donela svoju klavinovu. I ovaj put plenumci su poručili kolegama muzičarima „Predivno! (^_^)“ i „Svaka čast!“ putem Twitter-a i postavili su dve fotografije sa koncerta.



Februara 24. (14. dan) održan je drugi susret Studentskog i Proforskog plenuma, sa nadležnim institucijama u Rektoratu, gde je konačno postignut dogovor da se uradi novi zakon o visokom obrazovanju u kojem neće biti nikakvog oblika spoljašne provere. Plenumci su nakon izvojevanje bitke, kao što su sami objavili putem Facebook-a, najpre seli da se dogovore kako će dalje, a u kasnim večernjim satima organizovali *žurku*. Pored fotografije koja je ostala simbol izvojevanje pobe, sa glavnim predstavnicima Studentskog plenuma, okupljenim oko spomenika Ćirila i Metodija u kampusu, objavili su sledeći tekst:

Za sve one koji nisu verovali da nešto može da se promeni.

Za sve one koji su se pravili budalama i išli na kafu.

Za sve one koji su nas nazivali pogrdnim imenima, zaokruživali i potcenjivali naš intelekt nazivajući nas – „buntovnici bez razloga“ i BESKUĆNICI.

Za sve one koji nas ovih nekoliko meseci nisu prenosili ili kad su nas prenosili zažalili smo što nas uopšte prenose: AUTONOMIJA JE ODBRANJENA!

Vlada je PODLEGLA našim RAZUMNIM zahtevima i konačno smo DOBILI PROSTOR ZA PISANJE NOVOG INTEGRALNI OG ZAKONA O VISOKOM OBRAZOVANJU!

NEMA SILE KOJA ĆE ZAUSTAVITI GLAS STUDENATA!!! (Студентски Пленум.org, 2015đ)

Bojkot nastave je prekinut, ali ostala je scenografija sa transparentima i produžila se alternativna nastava, kao i kulturni program. Februara 26. u auli Filozofskog/Filološkog fakulteta nastupa veoma popularni elektro i pop fanki bend Foltin iz Bitolja. Koncert je imao i humanitarni karakter, jer je sakupljan novac za operaciju srca sestre male Tamare (Tamara, devojčica koja je izgubila život čekajući rešenje državnog fonda zdravstvenog osiguranja za operaciju u inostranstvu, bila je simbol protesta protiv politike Ministarstva zdravlja) (RadioMOF, 2015). Sledećeg dana, u ranim jutarnjim satima, preko Facebook-a, muzičar Manu Chao sa svojim saradnicima – Dr Krapula and Co, čestita pobedu plenumcima.

U narednim mesecima Plenum je bio podjednako uključen u sve događaje i proteste građanskog sektora. Podržavali su aktivnosti već razbuktalog Srednjoškolskog plenuma, organizujući gerilske akcije i praveći videa (*Indeks ili pasoš*, drugi deo, urađen po istom šablonu kao i prvi, Studentski Plenum, 2015e). Srednjoškolskom plenumu, između ostalih, javno su dali podršku i srpski bend alternativnog roka S.A.R.S., trap izvođači Donplaya i pomenuti Bon Praskiza, DJ Mirko Popov, roker Beni Šaćiri, reper i Tyzee i Darko "Alfa" Todorovski. Promotivni video-materijali (YouTube kanal: Средношколски Пленум), između ostalog, takođe su bili ozvučeni pesmama Bernays Propagande, a srednjoškolci su izradili i parodiju antologijske pesme „Nepravda“ rok benda Leva Patika sa naslovom „Eksterno“ (PetarPower, 2015).

Studentski plenum je bio uključen i u sve majske proteste, a posle ulaska policije 5. maja 2015. u Gradsku biblioteku, plenumci su organizovali gerilsku akciju „Učimo i nakon 23 sata“ sedeći na bulevaru ispred biblioteke sa knjigama u rukama. Dvanaestog maja 2015. povodom hapšenja dvoje njihovih pripadnika, Plenum je objavio da prekida saradnju sa Ministarstvom obrazovanja zato što ga ne smatra legitimnim, te su dva predstavnika Plenuma govorila i na najvećem zajedničkom građanskom protestu koji se održao 17. maja 2015. ispred Vlade.

Tokom početka nastave u sledećoj akademskoj godini, 15. septembra 2015. godine, Studentski plenum na platou univerzitetskog kampusa postavlja di-džej sto i izvodi elektronsku muziku, u isto vreme dok se unutra, u zgradama Univerziteta, izvode akademske himne (Fakulteti.mk, 2015; Јовановиќ Дамјановска, 2015).

Na kraju 2015. godine, povodom godišnjice održavanja drugog marša (10. decembar), na platou UKiMa plenumci su organizovali trodnevni koncertni maraton nazvan *Ad hoc festival* gde je ponovo nastupio veliki broj pomenutih izvođača iz Autonomnih zona. Festival je bio najavljen „sečenim, lepljenim i montiranim“ videom (aluzija na premijerovu kvalifikaciju snimaka iz prisluškivanih razgovora), u produkciji Plenuma i „studio zaokruži crveno“ (referenca prema označavanju crvenim krugom učesnika u protestima u snimcima provladinih portala) i kao „jedna slučajna reakcija na konkretne situacije“ (lapsus voditelja kontakt TV emisije „Jedi burek“) (Studentski Plenum, 2015f). Preko rokenrol pesme „The Boys Are Back in Town“ američkog benda The Busboys, podsetili su na muzičke događaje koji su označili protestne marševe i Autonomne zone.

U *aftermath*-u, u periodu od 25–27. februara 2016. studenti dramskih umetnosti, arhitekture, muzičke umetnosti i likovnih umetnosti, organizovali su festival u prostorijama Fakulteta dramskih umetnosti u Skoplju. Festivalu su dali naziv DAMLA, akronim iz prvih slova pojedinačnih fakulteta: dramski, arhitektura, muzički i likovni fakultet, i krajnje slovo A za reč akademija. Povod je bio obeležavanje godišnjice završetka Autonomne zone, a time i početak saradnje između studenata različitih umetničkih fakulteta.

Mi ćemo se osvrnuti samo na nastupe studenata muzičke umetnosti, koji su se dogodili na teatarskoj sceni, a zatim i u bifeu Fakulteta dramskih umetnosti, 26. februara 2016. Studenti su uz ovaj koncert vodili i humanitarnu akciju za podršku mladoj haiku pesnikinji Iskri Donevoj, koja boluje od cerebralne paralize. Na sceni je nastupilo 15 studenata klasične muzike, većina njih bili su nosioci muzičkog programa u toku trajanja Autonomne zone, sa sledećim programom:

1. *Danzas Argentinas* op. 2, no. 2 & 3, Alberto Ginastera – Ana Velinovska, klavir (klaviristi su nastupali na pijaninu Petrof),

2. *Fantasia* op. 145: I. Andantino, Mario Castelnuovo-Tedesco – Joana Risteska, gitara, Iva Damjanovski, klavir,

3. *Impromptu Es-dur* op. 90, no. 2, Franz Schubert – Matej Nikoljski, klavir,

4. *6 Duos* op. 98, Béla Bartók – Kristijan Zefić, violina, Kamelija Dukova, violina,

5, 6, 7. *Extasis, Libertango i Café 1930*, Astor Piazzolla – Argjira Qollaku, flauta, Jetmir Mehmedi, gitara,

8. (Elegija) «Не искушай меня без нужды», Mihail Glinka – Damijan Karanfilov, bariton, Ana Velinovska, klavir (Pevač se najpre elegantno naslonio na pijanino, okrenuo se publici i posvetio izvođenje provladinoj profesorki koja je u jednoj kolumni napisala da se mladi sele iz zemlje zbog neuzvrćene ljubavi: „Ja nisam Đorđe Balašević, ali imam želju i potrebu da ovu predivnu ljubavnu elegiju o neuzvrćenoj ljubavi posvetim našoj dragoj i cenjenoj profesorki Karakamiševoj“).

9. Image op. 38, Eugène Bozza – Stefana Marković, flauta,

10. Prelude op. 63 no. 1, Anton Arensky – Ema Ananievska, klavir,

11. *Oblivion*, Astor Piazzolla u aranžmanu Petra Čekorova – Daniela Meglenova, flauta, Bojan Luškoski, klarinet, Tamara Kominovska, klavir, Aleksandra Čurukovska, kontrabas,

12. “Reflets dans l’eau”, *Images*, Claude Debussy – Tamara Kominovska, klavir,

13. Koncert za klarinet i orkestar: II stav, W. A. Mozart – Bojan Luškoski, klarinet, Tamara Kominovska, klavir.

Nakon klasičnog koncerta, program se nastavio u bifeu FDU-a gde su nastupili studenti popularnih žanrova – Angela Siljanovska i Elena Milenkovska, vokali, Hristijan Risteski, gitara, Stefan Karastojanov, bas gitara, Vanja Trajković, udaraljke, i Hristijan Risteski, saksofon, koji su izveli kompozicije: “Rolling in the Deep”, Adele, “Nobody’s Perfect”, Jessie J, “Rock me Baby”, B. B. King, “Fever”, Peggy Lee i “Mercy, Mercy, Mercy”, Joe Zawinul.

Slučajno ili ne, ovaj poslednji koncert i uopšte kulturno-obrazovna saradnja između studenata u februaru 2016, poklopili su se sa 50. godišnjicom Fakulteta muzičke umetnosti u Skoplju. Fakultet je osnovan kao Visoka muzička škola 1966. godine i u njenom okviru je kasnije, 1969, osnovan i prvi dramski odsek. Studenti muzičke i dramskih umetnosti su tokom cele jedne decenije (1969–1979) studirali u zajedničkom prostoru baraka Visoke muzičke škole, a godine 1979, prilikom podele na dva zasebna fakulteta, za muzičke i za dramske umetnosti, muzički odseci su se preselili u novu zgradu, a dramski odseci su ostali u barakama. Dakle, ovi događaji, koji su se odvijali u barakama, gde je i danas Fakultet dramske umetnosti, imaju svoju simboliku, imajući u vidu da je njihov cilj bila saradnja između studenata različitih umetnosti sa željom da ona preraste u jednu lepu tradiciju.

Ova hronika muzičkih aktivnosti Studentskog plenuma iznosi inventivnost i snagu mladih željnih promena u društvu. Naš osnovni cilj je bio da, pre svega, sakupimo što više podataka koji bi prikazali okruženje i muziku koja je pratila ove veoma važne političke događaje u najnovijoj istoriji Makedonije. Imajući u vidu da je najveći deo muzike izvođen spontano i *ad hoc*, tako da je u pravom smislu odražavao nastrojenje, ukus i semantiku plenumskih poruka, od posebne važnosti je bila rekonstrukcija velikog broja događaja u kojima je takođe učestvovao veliki broj pojedinaca i muzičkih sastava. Sveprisutnost muzike, posebno za vreme protesta, i kao zvuka, ali i kao posebnih nastupa, komplementarno se širi i u audiovizuelnim kreacijama na socijalnim mrežama i YouTube-u, u kojima je muzika opet veoma važna komponenta prenosa značenja.

Rafinirani žanrovski izbor u kojem dominiraju alternativni žanrovi, di-džej i elektronska muzika, uz retke primere iz popularne muzike i nekoliko koncerata klasične muzike i izvornog folklor, odražavaju težnju za identifikacijom sa avangardom (onako kako je sagledavaju studenti koji su bili nosioci plenumskih aktivnosti). Njihov muzički izbor jasno odražava njihovu reakciju i kritiku svega što je masovna kultura balkanske provenijencije i posebno turbo-folka. Vidljiva je tendencija da se izborom muzike izgradi otpor prema hibridima lokalno-ruralno/urbane kulture *nouveau riche* oligarhije koja kontroliše resurse i celokupnu vlast u zemlji. Muzičke poruke su poruke koje treba da promovišu novu građansku demokratsku kulturu u kojoj je makedonska studentska populacija ravnopravni deo globalnih progresivnih trendova.

Isto tako najveći deo muzike, koja je bila korišćena u nastupima i u klipovima na socijalnim mrežama, ima jednokratnu namenu, odnosno upotrebu, zbog strogo definisanog konteksta u semantičkom smislu, na šta su ukazali i sami učesnici. Upravo zbog toga ovaj političko/muzički uzorak je direktna manifestacija moći muzičkog medija u situacijama sa visokim masovnim emocionalnim nabojem, nešto što je primećeno još od prvih teorijskih rasprava o muzici u antici (na primer, u Platonovoj *Državi* i Aristotelovoj *Politici*). Jednokratnost namene prati i jednokratnost direktnog doživljaja učesnika u ovim događajima, odnosno asocijativnog re-doživljavanja pri gledanju dokumentarnih videa. Specifika značenja i doživljavanja za učesnike i svedoke je jasno izdvojena od ugla posmatranja i doživljavanja onih drugih, koji imaju geografsku i istorijsku distancu. Kao i u svim sličnim „sinkretičnim“ situacijama (muzika u protestima), tekst je u prednjem planu kao nosilac sadržaja koji muzika na podražavalački način treba da prati.

Kod svih aktivnosti je bio izražen i veoma visok stepen kreativnosti, oslobođen od svih stega koje nalaže komercijalnost redovnih distribucijskih kanala umetnosti XXI veka. Posebno mesto zauzima i humor, satira i parodija, koje nisu svojstvene u takvom obimu za savremeni makedonski milje, i posebno za muzičku kulturu. Isto tako želimo da istaknemo da su ravnopravno, i čak u određenim trenucima vodeće, mesto u svim aktivnostima imale devojke, koje su se isticale hrabrim i inspirativnim govorima, kreativnošću i učešćem u muzičkim nastupima.

U godini 2014/15, aktivnosti makedonskog Studentskog plenuma su izuzetan primer interakcije političkih i muzičkih događaja. Vremenska distanca će svakako otvoriti i neke nove dimenzije tumačenja sakupljenog materijala i, možda, zatražiti korekcije prvobitnih zaključaka iznesenih u ovom tekstu, posebno što je on urađen u trenutku kada još nije razrešena velika politička kriza koja potresa makedonsko društvo, makedonsku kulturu i makedonsku muzičku kulturu.

Reference

Аха МК. 2014. Поддршка за студентскиот пленум, *YouTube: Аха МК*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=f3TVWfBkfs> [15.12.2012].

Бетмен Велит. 2015. Студентите ја спасија химната на Македонија, *Telegraf.mk*, Dostupno na: <http://www.telegraf.mk/zabava/betmen-velit/241100-betmen-velit-studentite-ja-spasija-himnata-na-makedonija> [6.02.2015].

Божиновска, С. 2015. Продолжува студентската окупација на факултетите, *24 Весџи*, Dostupno na: <http://24vesti.mk/prodolzhuva-studentskata-okupacija-na-fakultetite-1> [15.02.2015].

Васева, М. 2015. Како студентите се изборија за автономија на универзитетот, *Плусинфо*, Dostupno na: <http://www.plusinfo.mk/vest/16053/kako-studentite-se-izborija-za-avtonomija-na-univerzitetot> [24.02.2015].

Дар-Мар. 2014. Слободна криминална зона, *Плусинфо*, <http://www.plusinfo.mk/pecko/13/slobodna-kriminalna-zona> [24.10.2014].

Јанески, О. 2014. Ода на студентски марш, *Уџирински весник*, Dostupno na: <http://www.utrinski.mk/default.asp?ItemID=C05EEAB5B8F57148A76DC89D7BF01D66> [19.12.2014].

Јовановиќ Дамјановска, С. 2015. Различни почетоци на академската година, *Телма*, Dostupno na: <http://telma.com.mk/vesti/razlichni-pochetoci-na-akademskata-godina> [15.09.2015].

Јордановска, М. 2015. Од случајна средба до масовно студентско движење, *Призма*, Dostupno na: <http://prizma.birn.eu.com/мк/стории/од-случајна-средба-до-масовно-студентско-движење> [29.01.2015].

Канал 5. 2014. Курир: Студентски пленум не постои, студентски пленум е СДММ, *Канал 5*, Dostupno na: http://kanal5.com.mk/vesti_detail.asp?ID=54566 [24.11.2014].

Михајловски, Г. 2014. Обични слободи, *Весџи*, Dostupno na: <http://www.vesti.mk/default.asp?ItemID=6D93DFC14B6D4245935976029F23F43B> [13.12.2014].

окно.mk. 2015а. Интервју со Велимир Стојковски, *окно.mk*, Dostupno na: <http://okno.mk/node/44667> [16.02.2015].

окно.mk. 2015б. Ректорот на УКИМ ќе тужи за сатира?!, *окно.mk*, Dostupno na: <http://okno.mk/node/45099> [4.03.2015].

Радио МОФ. 2015. Премрзнати, но среќни, *Facebook: Радио МОФ*, Dostupno na: <https://mk-mk.facebook.com/RadioMOF/posts/779711908765333> [20.02.2015].

Студентски Парламент на УКИМ. 2015. По повод се поголемите напади на кои целна точка се членовите на СПУКМ..., *Facebook: Сџугенџиски Парламент на УКИМ*, Dostupno na: https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=787527524628517&id=320480261333248 [12.02.2015].

Студентски Пленум. 2014а. Филм е ова или реалност?, *Facebook: Сџугенџиски Пленум*, Dostupno na: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1578080069088943.1073741834.1553840998179517&type=3> [24.12.2014].

Студентски Пленум. 2014б. Исцедете, ограбете пот и труд и меса голи..., *Facebook: Сџугенџиски Пленум*, Dostupno na: <https://www.facebook.com/StudentPlenum/photos/a.1554694071427543.1073741828.1553840998179517/1575629786000638/?type=3> [19.12.2014].

Студентски Пленум. 2014в. Погледни младеж на улиците вриџ!, *Facebook: Сџугенџиски Пленум*, Dostupno na: <https://www.facebook.com/events/766836473354056/permalink/767021463335557/> [23.12.2014].

Студентски Пленум. 2015а. Кој што спие нека стане..., *Facebook: Сџугенџиски Пленум*,

Dostupno na: <https://www.facebook.com/StudentPlenum/photos/pb.1553840998179517.2207520000.1453331455./1584146611815622/?type=3&size=480%2C480&fbid=1584146611815622> [6.01.2015].

Студентски Пленум. 2015д. Петте волшебни прашања, *Facebook: Студентски Пленум*, Dostupno na: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1593191514244465.1073741836.1553840998179517&type=3> [31.01.2015].

Студентски Пленум. 2015в. Од минатото - за иднината!, *Facebook: Студентски Пленум*, Dostupno na: <https://www.facebook.com/media/set/?set=a.1594235344140082.1073741836.1553840998179517&type=3> [3.02.2015].

Студентски Пленум. 2015г. Синоќа, нашата драга пленумка Марија..., *Facebook: Студентски Пленум*, Dostupno na: https://www.facebook.com/permalink.php?id=1553840998179517&story_fbid=1597908180439465 [12.02.2015].

Студентски Пленум.org. 2015а. Автономен буреќ, *Студентски Пленум*, Dostupno na: <http://www.studentskiplenum.org/автономен-буреќ/> [12.02.2015].

Студентски Пленум.org. 2015д. ПОБЕДА!, *Студентски Пленум*, Dostupno na: <http://www.studentskiplenum.org/pobeda/> [24.02.2015].

Телма ТВ. 2015. Топ тема 16 фев 2015, *YouTube: Телма ТВ*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=TkTN6LHiLcs> [16.02.2015].

Тетреб продукција. 2014. Студентски протест 10 дек 2014, *YouTube: Тетреб продукција*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=rIxQybI47XQ> [10.12.2014].

24Vesti Televizija. 2014. Вин Вин 18-12-2014, *dailymotion: 24Vesti Televizija*, Dostupno na: http://www.dailymotion.com/video/x2cv0zkвин-вин-18-12-2014_news [18.12.2014].

A1 ONmkd. 2015. Студентите и професорите заедно пеат Гаудеамус, *YouTube: A1 ONmkd*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=wHujH2JKa08> [11.02.2015].

ана popovska. 2015. Студенти и МРТВ, *YouTube: ана popovska*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=pcYBmfK_Hw0 [18.02.2015].

Angelina Bozinovska. 2015. ПОЗДРАВ ПЛЕНУМЦИ!, *YouTube: Angelina Bozinovska*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=3BGaDKt0Qqg> [14.02.2015].

asdfqwerzxcv101. 2015.

Анонимус на Канал 5 (THE OFFICIAL REMIX), *YouTube: asdfqwerzxcv101*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=uvRnMPQQHY0> [19.02.2015].

EricArchive. 2012. Kevin MacLeod ~ Amazing Plan, *YouTube: EricArchive*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=Tq4rut6pcfo> [1.02.2016].

Fakulteti.mk. 2015. Пленумците го одржаа првиот пленумски час пред УКИМ, *Fakulteti.mk*, Dostupno na: http://www.fakulteti.mk/news/15-09-15/plenumcite_go_odrzhaa_prvriot_plenumski_chas_pred_ukim.aspx [15.09.2015].

Jordan Šišovski. 2015а. La Vie en Rose, *YouTube: Jordan Šišovski*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=hBpEvрA_n8E [12.02.2015].

Jordan Šišovski. 2015b. Autumn Leaves (Les Feuilles Mortes), *YouTube: Jordan Šišovski*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=tdneK4dA228> [12.02.2015].

Jordan Šišovski. 2015c. Кажи зошто ме остави, *YouTube: Jordan Šišovski*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=fMuYtOkту-g> [12.02.2015].

MvrSvr Production. 2015. Bon Praskiza - Imaj Treto Dete!, *YouTube: MvrSvr Production*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=NCz2wkgGN5A> [27.01.2015].

NOVATV МК. 2014а. Доста беше молк !!!, *YouTube: NOVATV МК*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=wXJMROYr3Gk> [26.12.2014].

NOVATV МК. 2014б. Студенти: Денешниот музички перформанс е само дел од

бунтовноста на оваа генерација, *YouTube: NOVATV MK*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=qUWf8UFMCE0> [26.12.2014].

NOVATV MK. 2014c. Студентите и раперот Џака Накот со порака пред Влада: Пукај бе, братуче!, *YouTube: NOVATV MK*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=dnqzN83qKy0> [26.12.2014].

NOVATV MK. 2014d. Марија Грубор, *YouTube: NOVATV MK*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=RKjDSpHBSvo> [29.12.2014].

NOVATV MK. 2014e. Студентите до министерот: Научете ја азбуката!, *YouTube: NOVATV MK*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=pkb-1tU4Kx0> [17.11.2014].

NOVATV MK. 2015a. Окупација на УКИМ ..., *YouTube: NOVATV MK*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=9du3frQUMcY> [11.02.2015].

NOVATV MK. 2015b. Студентска окупација на факултетите ..., *YouTube: NOVATV MK*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=SLeyqKc5nOw&feature=youtube_gdata_player [13.02.2015].

off.net.mk. 2015. Време за деконтаминација, *off.net.mk*, Dostupno na: <http://off.net.mk/lokalno/razno/vreme-za-dekontaminacija> [12.02.2015].

PetarPower. 2015. Nepravda remix - Eksterno, *YouTube: PetarPower*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=K4xs7Dib9Ow> [13.04.2015].

RadioMOF. 2015. Фолтин од #АвтономнаЗона: Останете цврсти, ѓудни и бунтовни, *YouTube: RadioMOF*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=MN94SSNe_U0 [26.02.2015].

sparksterTV. 2015. Што е #АвтономнаЗона?, *YouTube: sparksterTV*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=01DEGLgfLi4> [13.02.2015].

Studentski Plenum. 2014a. Studentski Marsh / Студентски марш, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=_BvJ9B7_8t0 [16.11.2014].

Studentski Plenum. 2014b. Поддршка за Студентски Марш #1: Васко Бернејс Пропаганда, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=G9TvcW07MSw> [6.12.2014].

Studentski Plenum. 2014c. Поддршка за Студентски Марш #2, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=C308-Hwbzqs> [9.12.2014].

Studentski Plenum. 2014d. Индекс или пасош?, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=L70Dd0JbLj0> [7.12.2014].

Studentski Plenum. 2014e. Студенцки манифест, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: https://www.youtube.com/watch?v=vm8i1fjV_G4 [21.12.2014].

Studentski Plenum. 2014f. Appeal from the students of Macedonia, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=O7WigQvgVgI> [24.12.2014].

Studentski Plenum. 2015a. Борбата продолжува!, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=cFxQQHu3AZY> [16.01.2015].

Studentski Plenum. 2015b. Поддршка за #АвтономнаЗона - видео #2, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=InjEDpOGUHI> [12.02.2015].

Studentski Plenum. 2015c. Кажу зошто ме остави Адеми, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=9XOmGfPeF7E> [15.02.2015].

Studentski Plenum. 2015d. Технички факултети: АВТОНОМНА ЗОНА, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=e6p09J6LxLY> [18.02.2015].

Studentski Plenum. 2015e. Индекс или пасош II дел, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=4EbLnAaXCsQ> [21.04.2015].

Studentski Plenum. 2015f. Најава: #АДХок Фестивал, *YouTube: Studentski Plenum*, Dostupno na: <https://www.youtube.com/watch?v=TPD2sHwzqIQ> [7.12.2015].

Telegraf.mk. 2014. Груевски: Државниот испит значи „стоп“ за купените дипломи, *Telegraf.mk*, Dostupno na: <http://www.telegraf.mk/aktuelno/217786-gruevski-drzavniot-ispit-znaci-stop-za-kupenite-diplomi> [22.11.2014].

Trena Jordanoska

MUSIC IN THE STUDENT PROTESTS AND THE *AUTONOMOUS ZONE* IN MACEDONIA, NOVEMBER 2014 – FEBRUARY 2015

Summary

The paper is concerned with the music events (concerts, performances, alternative lectures and DJ sets), music genres and musical forms of the cultural and educational program organized by the Student Plenum of Ss. Cyril and Methodius University in Skopje, during the protests and the creation of the *Autonomous zone*, November 2014 – February 2015. The protests were organized as a reaction to the educational reforms in the higher education in Macedonia. The use of music as political means in the cultural and entertainment program during these events offers an exceptional material for sociological analysis of the function of music in the society. The cultural and music matrices reflected the preferences of the student movement and the attempt to express their revolt against bad educational reforms, as well as their critique of the bad taste in the state supported cultural and music activities.

Key words: music and society, music and politics, student protests, Macedonia.

Pregledni rad / *Review article*

UDK 7.071/.2: 316.344.3

REFLEKSIJA DRUŠTVENE KRIZE NA OBRAZOVANJE I STATUS MUZIČKIH UMJETNIKA

Ana Perunović Ražnatović

Muzička akademija Cetinje

Republika Crna Gora

perun_ak@yahoo.com

Sažetak

U drugoj polovini dvadesetog vijeka, shodno narastajućoj potrebi za školovanim kadrovima u svim oblastima ljudskog djelovanja, pa tako i u muzičkoj umjetnosti i pedagogiji, u Titogradu (današnjoj Podgorici) osnovana je i započela sa radom 1980. godine Muzička akademija – prva visokoškolska institucija za obrazovanje umjetnika u Crnoj Gori.

S obzirom na slična društvena dešavanja u Crnoj Gori i ostalim zemljama Balkana poslednjih decenija, kriza u društvu se reflektovala na sve sfere ljudskog djelovanja: politiku, ekonomiju, nauku, ali i kulturu, umjetnost, obrazovanje, a manifestuje se u vidu krize vrijednosti, balansiranja umjetnosti između potreba tržišta i suštine, kvantiteta i kvaliteta. Entuzijazam sa početka, kad je osnovana Muzička akademija, vremenom je zamijenilo razmišljanje o budućnosti i statusu muzičkih umjetnika u društvu i zabrinutost zbog promjene tretmana umjetnosti u školstvu, podstaknuto novim obrazovnim propisima i sve manje značajnim mjestom umjetnosti i kulture u društvu.

Ključne riječi: obrazovanje muzičkih umjetnika, Muzička akademija, Crna Gora, društvene promjene, kriza u društvu.

Crnu Goru su poslednjih decenija obilježila slična društvena dešavanja kao i u ostalim zemljama Balkana. Kriza u društvu se reflektovala na sve sfere ljudskog djelovanja: politiku, ekonomiju, nauku, ali i kulturu, umjetnost, obrazovanje, u kojima se manifestuje u vidu krize vrijednosti, balansiranja umjetnosti između suštine i potreba tržišta, kvaliteta i kvantiteta. Ovaj rad ima za cilj da ukaže ne samo na to kako je kriza društva u tranziciji uticala na sve nivoe obrazovanja i status muzičkih umjetnika, već i na sagledavanje suštinske svrhe i potrebe za školovanim muzičkim kadrom, koji može da doprinese oblikovanju rafiniranijeg muzičkog ukusa, reafirmaciji i približavanju umjetničke muzike širem auditorijumu, promjenama i stvaranju novih perspektiva za umjetnike pa, i, ako se ponekad radi samo o aktivnostima pojedinaca-entuzijasta.

Muzičku kulturu/umjetnost u školama i obrazovanje muzičkih umjetnika u poslednjih deset i više godina zahvatile su reforme koje su se odnosile na cjelokupni školski sistem, reforme čiji su dometi i perspektive, potrebe i ambicije, opravdanost

i posledice tek počeli da se sagledavaju. Od školske 2004/2005. godine uvedena je nova koncepcija osnovne škole u trajanju od devet godina, u kojoj predmeti Muzička i Likovna kultura opet nisu sagledani na adekvatan način. Te predmete, prema obeshrabrujućoj strategiji Zavoda za školstvo Crne Gore, može od prvog do šestog razreda predavati prvo učitelj/ica, pa nastavni(k)/ca razredne nastave, dakle kadar koji nije usko specijalizovan za umjetničke oblasti.¹ Diplomirani muzički pedagozi su se poslednjih godina izborili za nešto bolji status time što je usvojena odluka da Muzičku kulturu mogu predavati i od petog razreda.

U društvenom sistemu u kom živimo, prema reformi opšteobrazovnog sistema, umjetnost je uklonjena iz skoro svih planova i programa za srednju školu. Učenici gimnazije imaju Muzičku i Likovnu umjetnost tokom jedne školske godine dok se učenicima srednje turističke škole, takođe tokom jedne školske godine, dodjeljuje nastavni predmet Istorija umjetnosti.

Kad je u pitanju osnovno muzičko obrazovanje, trenutno je u završnoj fazi priprema planova i programa za proširenje sa šestogodišnje na devetogodišnju (nižu) muzičku školu. Pitanje za psihologe i pedagoge je koliko će djeca imati entuzijazma i želje da pohađaju dvije škole istovremeno u tako dugom vremenskom periodu? Novina u reformi obrazovanja u muzičkim školama jeste što, u zavisnosti od izabranog instrumenta i uzrasta koji je najpodobniji za početak sviranja na njemu, neće svi učenici počinjati školovanje u isto vrijeme tj. od prvog razreda, čime ovaj sistem u organizacionom smislu postaje dodatno složen. Evaluacija postignuća će za nekoliko godina pokazati da li reforma muzičkog školstva predstavlja formalne ili promišljene inovacije.

U programskom smislu, reforme u obrazovanju najmanje su „pogodile“ srednje muzičke škole.

Tendencija koja je izražena u sistemu umjetničko-obrazovnih institucija od najnižeg do najvišeg nivoa jeste, od reforme, veća prolaznost polaznika u narednu školsku godinu, odnosno naredni nivo školovanja (Tabela 1). Sve to je u cilju opstanka institucija, zbog čega kvalitet obrazovanja neminovno trpi.

Tabela 1: Prolaznost učenika/studenata u različitim obrazovnim nivoima na konkretnom primjeru

| | 1990. godina broj učenika/studenata upisali – završili | 2000. godina broj učenika/studenata upisali – završili | 2010. godina broj učenika/studenata upisali – završili |
|--|--|--|--|
| Niža muzička škola (u Podgorici) | 122 – 61 | 141 – 98 | 168 – 119 |
| Srednja muzička škola (u Podgorici) | 36 – 16 | 25 – 20 | 21 – 17 |
| Muzička akademija (na Cetinju) | 35 – 28 | 28 – 13 | 14 – 14 |

¹ Informacija je preuzeta sa sajta Zavoda za školstvo Republike Crne Gore (<http://www.zzs.gov.me/naslovna/programi/osnovno>)

U okviru Univerziteta Crne Gore djeluju tri visokoškolske (institucije za obrazovanje umjetnika) umjetničke institucije, smještene na Cetinju, i to: Muzička akademija, osnovana 1980. godine, zatim Fakultet likovnih umjetnosti iz 1988. i Fakultet dramskih umjetnosti iz 1994. godine. Na Muzičkoj akademiji, shodno narastajućoj potrebi za kadrovima u muzičkoj umjetnosti i pedagogiji, u početku je školovan veći broj muzičkih pedagoga, kako bi se riješila kadrovska pitanja u vezi sa muzičkim predmetima u osnovnim i srednjim, opšteobrazovnim i stručnim školama, a vremenom je školovan i sve veći broj izvođača, koji su svojim aktivnostima uticali na obogaćivanje kulturnog života Crne Gore.

Potpisivanjem Bolonjske deklaracije, koja se odnosi na reformu evropskog sistema visokog obrazovanja, Univerzitet Crne Gore, a u njegovom sastavu i Muzička akademija, krenuli su 2004. godine u novu fazu evolucije. Studije na Muzičkoj akademiji realizuju se na osnovu akreditovanog studijskog programa, i u skladu sa novim pravilima studiranja zasnovanim na Evropskom sistemu prenosa kredita (ECTS – European Credit Transfer System), tj. prenosa i akumulacije bodova. Osnovne akademske studije traju tri godine i nose naziv stepena studija „bachelor“ (BA). Četvrta godina je specijalistička, odnosno studenti se poslije završenih osnovnih studija opredjeljuju za predmet koji žele da usavrše.

Izdijeljenost predmeta po semestrima i gradiva u okviru njih pogoduje većem broju studenata, ne zahtijevajući od njih studiozniji i dugotrajniji pristup materiji, tako da je i prolaznost i prosječna ocjena studenata osjetno veća nego kod ranijeg sistema studiranja. Sistem s jedne strane pogoduje osrednjosti, a sa druge daje mogućnost natprosječnima da ubrzano studiraju, što je do sad na Muzičkoj akademiji iskoristio samo jedan student, iako je potencijalnih, ali manje zainteresovanih kandidata bilo mnogo više.

Studiranje po novom sistemu pruža mogućnost studijskog boravka od jednog semestra ili jedne akademske godine u nekom od 118 univerziteta iz 34 zemlje,² na osnovu sporazuma i programa saradnje koje Univerzitet Crne Gore ima sa visokoobrazovnim i naučnim ustanovama u regionu, Evropi i svijetu. Međutim, iskustva su pokazala da takav sistem i postojanje specijalističkih studija na četvrtoj godini nije ekvivalentan onima u okruženju, zbog čega studenti Muzičke akademije imaju problem da dio školovanja provedu na nekom od partnerskih univerziteta.

Jedan od značajnih pokazatelja uticaja društvene krize je i sledeći: Muzička akademija je do prije desetak godina imala skromnu biblioteku, sa nevelikim fondom knjiga, nota, časopisa i zvučnih primjera. U početku, zahvaljujući gostujućim profesorima, entuzijastima koji su željeli da doprinesu razvoju ove visokoškolske institucije, a kasnije i angažmanu pojedinih stručnih saradnika, koji su aplicirali za sredstva, kontaktirali izdavačke kuće, pravili spiskove najznačajnijih djela muzičke umjetnosti i koordinisali nabavku literature, bibliotečki fond je značajno obogaćen i odgovarao je instituciji visokog obrazovanja. Ali, usled smanjenja sredstava koje država odvađa za obrazovanje, Univerzitet, odnosno Muzička akademija kao

² Najnoviji podatak na sajtu Univerziteta Crne Gore (<http://www.ir.ucg.ac.me/page.php?id=9&grupa=10>)

njegova članica, nema sredstava za radno mjesto bibliotekara tako da je biblioteka, posljednjih godina, zbog nedostatka prostora, pretvorena u učionicu za grupnu nastavu, a zavidan bibliotečki fond deponovan i stavljen van upotrebe. Ako i na trenutak postoji pomisao da umjetnicima nisu potrebne knjige, stručni časopisi, notni primjeri i nosači zvuka, zar to nije najeksplicitniji primjer krize u društvu?

Zahvaljujući medijima koji imaju moć da utiču i oblikuju globalno mišljenje, umjetnička muzika je najčešće dostupna širokoj populaciji za vrijeme državnih praznika i pogotovo u danima žalosti, pa stoga ne čudi da je šire shvaćena i doživljava se kao „ozbiljna muzika“. Pod pritiskom medija, pad u vrednovanju umjetničke muzike se dešava kod studenata Muzičke akademije i ostalih umjetničkih fakulteta, jer je doživljavaju kao nešto što zahtijeva promišljanje, a u eri smo instant obrazovanja. Pored toga, usled nemogućnosti da se zaposle u struci, pribjegavaju korištenju svog talenta i sticanju materijalne dobiti izvođenjem muzike sumnjivog kvaliteta za šire društvene krugove. Tako se transformiše društvena uloga umjetnika u zabavljača, a sama umjetnost biva gurnuta na marginu, u rascjep između tržišta i duha, apsurdna i smisla.

Zbog ovih za umjetnost negativnih pojava, entuzijazam iz perioda kad je osnovana Muzička akademija, vremenom je u mislima muzičkih umjetnika zamijenilo razmišljanje o njihovoj budućnosti i statusu u društvu, kao i zabrinutost zbog tretmana umjetnosti u školstvu, podstaknuto novim obrazovnim propisima i sve manje značajnim mjestom umjetnosti i kulture u društvu. Iz tog razloga se javlja slabija zainteresovanost za bavljenje umjetnošću kao životnim pozivom, jer se u tome ne vidi velika perspektiva i mogućnost zaposlenja. A kakva je perspektiva diplomiranih muzičkih pedagoga i muzičkih izvođača najbolje pokazuju podaci Zavoda za zapošljavanje Crne Gore. Statistički podaci iz perioda – posljednje tri godine – pokazuje sve nepovoljniju tendenciju za ovaj obrazovni profil (Tabela 2).

Tabela 2: Statistički podaci Zavoda za zapošljavanje Crne Gore

| Zanimanje | 2012. | | 2013. | | 2014. | |
|-----------------------------|---------------------|----|---------------------|----|---------------------|----|
| | Nezaposleno/Traženo | | Nezaposleno/Traženo | | Nezaposleno/Traženo | |
| Diplomirani profesor muzike | 22 | 10 | 12 | 11 | 9 | 21 |
| Omp - stepen bachelor | 3 | 0 | 9 | 0 | 17 | 3 |
| Omp - stepen spec.art | 16 | 3 | 23 | 1 | 22 | 5 |
| Gudački instr. - bachelor | 0 | 0 | 3 | 0 | 8 | 1 |
| Gudački instr. - spec. | 1 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 |
| Duvački instr. - bachelor | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 |
| Duvački instr. - spec. | 3 | 0 | 2 | 1 | 4 | 0 |
| Klavir - bachelor | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 |
| Klavir - spec. | 0 | 0 | 2 | 0 | 2 | 0 |
| Profesor gitare | 0 | 4 | 2 | 2 | 0 | 2 |
| Profesor harmonike | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 | 0 |

Ovakva nebriga o postojećem nastavnom kadru i novoškolovanim muzičkim pedagogima, i generalno stav o nepotrebnosti kulture i umjetnosti ne priliči društvu koje teži napretku. Zahtjevi koje nameće moderno društvo u tranziciji stavljaju te oblasti u drugi plan, pa nastaje sve veći disbalans i disproporcija između duhovnih, kulturnih i materijalnih vrijednosti. U uslovima kad je smanjena podrška društva i razumijevanje potrebe umjetnosti radi boljeg i kvalitetnijeg društva, umjetnicima preostaje da sami pronalaze modele za bolji tretman umjetnosti i status umjetnika. U daljem tekstu će biti navedeno nekoliko primjera koji tome doprinose.

Kako je reformisani sistem opšteg obrazovanja zahtijevao promjene u nastavnim planovima i programima, a samim tim i nove udžbenike koji će sa njima biti usklađeni, nije se kao ranije pribjegavalo angažovanju autora iz okruženja ili preuzimanju već postojeće literature, nego je pisanje udžbenika povjereno autorima iz Crne Gore. Na taj način je nastao i čitav niz udžbenika za Muzičku kulturu i Muzičku umjetnost, kao i za izborni predmet Muzika moj jezik u gimnaziji, za čiju izradu su angažovani profesori i saradnici sa Muzičke akademije, kao i najuspješniji predavači iz osnovnih i srednjih škola, stasali iz redova diplomiranih muzičkih pedagoga. Novi udžbenici su koncipirani tako da zahtijevaju aktivan pristup nastavi, kroz širok spektar aktivnosti na času i van njega, pa su samim tim za realizaciju nastavnog procesa neophodni stručno osposobljeni predavači.

U zavisnosti od želje i entuzijazma, profesori u opšteobrazovnim školama preduzimaju razne korake ka stvaranju muzički obrazovanih učenika i većih ljubitelja muzičke umjetnosti. Tako, na primjer, profesorica Ranka Perunović iz Srednje mješovite škole „Danilo Kiš“ iz Budve, koja je ujedno i koautorka udžbenika za gimnaziju, za učenike organizuje tematske susrete sa umjetnicima koji se bave džez muzikom, hip-hopom, repom, umjetničkom muzikom, onim što nije u medijima mnogo zastupljeno, sa ciljem da upozna učenike sa različitim vrstama muzike, istorijatom, načinom izvođenja. Takođe, povremeno organizuje posjete učenika Crnogorskom narodnom pozorištu u Podgorici i koncertima umjetničke muzike, ili izvođenjima opera ili koncerata u zemljama okruženja.

U osnovnim i srednjim opšteobrazovnim školama, profesorima Muzičke kulture i Muzičke umjetnosti je imanentno podsticanje učenika da napreduju u upoznavanju umjetničke muzike, kroz promišljanje o muzici i uz povećavanje sposobnosti estetskog opažanja, prosuđivanja i vrednovanja aktivnim i usmjerenim slušanjem muzičkih kompozicija. Slušanjem, opažanjem, upoređivanjem i razgovorom o preslušanim kompozicijama, učenici formiraju sopstveno mišljenje, usavršavaju muzički ukus sa ciljem da, kao slušaoci, budu dio svijeta muzike i izgrade odnos i estetsko mišljenje prema muzici koju slušaju.

Pisanje udžbenika je neke od muzičkih pedagoga podstaklo i da se pozabave istraživanjem nematerijalne kulturne baštine, koja se odnosi na crnogorske izvorne pjesme i njihovu implementaciju u nastavne sadržaje, prema problemu koji se u njima obrađuje. Polazna tačka i značajna pomoć su bila ranija istraživanja koja su na ovom prostoru sprovedli etnomuzikolozi Miodrag Vasiljević i Zlata

Marjanović, a docent, dr Vedrana Marković, narodne pjesme iz određenih krajeva Crne Gore koristi kao primjere sa elementima muzičkog folkloru u nastavi Solfeđa na Muzičkoj akademiji.

Doprinosom popularizaciji umjetničke muzike se može smatrati i multimedijalna zbirka dječije poezije mr Jelene Martinović-Bogojević, docenta na predmetu Metodika opšteg muzičkog obrazovanja, u kojoj je svaka pjesma na CD-u praćena i adekvatnim muzičkim prikazom kompozitora, mr Nine Perović.

Iako je poslednjih godina povećan broj srednjih muzičkih škola u Crnoj Gori, neke od njih su specijalizovane za određenu grupu instrumenata (na primjer Srednja muzička škola u Tivtu za duvačke instrumente, škola „Andre Navara“ u Podgorici za gudačke instrumente), a nastava se održava na visokom nivou povremenim angažovanjem renomiranih izvođača i pedagoga iz okruženja. U cilju popularizacije muzičkog obrazovanja i stvaranja što kvalitetnijih mladih umjetnika, organizuju se i međunarodne muzičke radionice (na primjer tokom ljeta u muzičkoj školi u Tivtu). Uvedeni su izborni predmeti, od kojih neki povezuju umjetničku sa vidovima popularne muzike ili upućuju na savladavanje nekog neuobičajenog instrumenta (na primjer: harfa, tamburica). Tako učenici Škole za srednje muzičko obrazovanje „Vasa Pavić“ iz Podgorice imaju priliku da nauče osnove džez muzike od diplomiranih muzičkih umjetnika, koji su svoje znanje iz džez sticali širom svijeta i imali priliku da sviraju sa uglednim džez-muzičarima, a mogu i da nauče da sviraju bubnjeve, bas gitaru, saksofon.

Vid borbe protiv krize u društvu na najvišem obrazovnom nivou ogleda se i u tome što se stručni saradnici i profesori Muzičke akademije, uglavnom prepušteni sami sebi u težnji za sticanjem još šireg obrazovanja, samoinicijativno dodatno obrazuju i aktivno učestvuju na naučnim skupovima.

Da se za bolji tretman kulture i umjetnosti ne bore samo umjetnici pokazuje i nedavni događaj u Podgorici, kada je u atrijumu stambene zgrade održan koncert umjetničke muzike. Stanari zgrade su, podstaknuti zvukom koji su svakodnevno čuli, zamolili svoju susjedu – profesoricu flaute da im, sa nekim od kolega, održi koncert. Tako su tri diplomirana muzička izvođača priredila kulturni događaj koji je bio posebno značajan za mladu populaciju, kako bi se upoznali sa nečim drugačijim od društvenih mreža i rijaliti programa kojima su mediji preplavljeni.

Živimo u vremenu u kojem je čovjek na putu da, zbog krize u svim segmentima društvenog djelovanja, izgubi osjećaj za prave vrijednosti i smisao za vrijednosne razlike. Protiv odraza takve krize na umjetnost mogu i moraju se boriti umjetnici svojom istrajnošću, inovativnošću i entuzijazmom. U tome im mogu pomoći institucije kulture, obrazovne ustanove i zdravo društveno okruženje. Neki od koraka na tom putu su: popularizacija muzičkog obrazovanja i ulaganje u talentovane mlade umjetnike, očuvanje muzičke baštine, ispoljavanje umjetničke kreativnosti kroz pisanje savremenih udžbenika, podsticanje kompozitora da stvaraju nova djela, omogućavanje umjetnicima kvalitetnih uslova (prostornih, organizacionih) za koncertno muziciranje i odlaske na internacionalne manifestacije,

edukacija šire publike putem koncertnih aktivnosti i prezentovanje kvalitetne muzike različitih žanrova. To su neophodni preduslovi za svaku ozbiljnu kulturnu evoluciju i tretman kakav zaslužuju umjetnost i umjetnici.

Literatura

Analiza deficitarnih zanimanja u Crnoj Gori. 2008. Podgorica: Zavod za zapošljavanje Crne Gore. Dostupno na: <http://www.zzzcg.org/shared/dokumenti/Izveštaji/Analiza%20def%20zan.25.05.2008>

Bilateralni programi saradnje. 2015. Podgorica: Univerzitet Crne Gore. Dostupno na: <http://www.ir.ucg.ac.me/page.php?id=9&grupa=10>

Matična knjiga upisanih studenata. 1980–2014. Cetinje: Muzička akademija. Predmetni programi. 2013. Podgorica: Zavod za školstvo Crne Gore. Dostupno na: <http://www.zzs.gov.me/naslovna/programi>

Statistika za profesore muzičke grupe predmeta. 2015. Podgorica: Zavod za zapošljavanje Crne Gore.

Statut Muzičke akademije. 1995. Podgorica: Muzička akademija.

Statut Univerziteta Crne Gore. 2015. Podgorica: Univerzitet Crne Gore. Dostupno na: <http://www.ucg.ac.me/me/o-univerzitetu/dokumenti/propisi/akta-univerziteta/statut-univerziteta-crne-gore>

Ana Perunović Ražnatović

REFLECTION OF SOCIAL CRISIS IN EDUCATION AND STATUS OF MUSIC ARTISTS

Summary

In the second half of the twentieth century, according to increasing need for educated people in all areas of human activity, and so in music art and music pedagogy, Academy of Music was founded and started working in Titograd (today Podgorica) in 1980. It was the first institution for higher education of artists in Montenegro.

Considering the similar social situation and problems in Montenegro and other Balkan countries in recent decades, the crisis of society reflected in all spheres of human activity: politics, economy, science, and also culture, art, education, and it is manifested as crisis of values, balancing between the art market needs and essence, quantity and quality. The enthusiasm from the beginning, when the Academy of Music was founded, has been replaced during time by thinking about the future and the status of musical artists in society and concern about the change in treatment of art in education system, based on new educational regulations and less important status of art and culture in society.

Key words: education of musical artists, the Music Academy, Montenegro, social changes, the crisis in society.

III
KRIZA UMETNIČKIH INSTITUCIJA –
OBRAZOVANJE ZA UMETNOST
(Crisis of art institutions –
education for art)

Прегледни рад / *Review article*

УДК 78.085:37.017.014

КРИЗА ИГРЕ У САВРЕМЕНОМ ДРУШТВУ И ЊЕНА РЕФЛЕКСИЈА НА РАЗВОЈ МУЗИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА

Сања Пантовић

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

sat.pantovic@gmail.com

Сажетак

Реалност савременог друштва у кризи, неосетљивог за домен игре, одражава се фрустрацијом појединца изазваном спољним контролама и унификацијом у свим сегментима живота, укључујући и уметност. Унификација форме образовања обухвата све области и појављује се као непожељан фактор редукције стваралачког идентитета. У наведеним околностима, драматично се поставља питање игре као активности у којој имагинација и импровизација, као посебан вид разоноде, омогућавају да дођу до изражаја унутрашње стране човековог креативног бића. Активност у игри је увод у уметност. Истраживања овог рада указују на утицај запостављености игре у кризи савременог друштва на развој музичког образовања. Сигурно је да искуство освојено игром неће бити довољно да се савладају све баријере у музичком развоју индивидуе, али ће оно помоћи активном прилагођавању многобројним напорима и искушењима у непрекидним променама услова човековог живота и стицања музичког образовања до коначног формирања личности музичара.

Кључне речи: криза, игра, музика, активност, личност музичара.

УВОД

Криза која се шири геометријском прогресијом не изоставља ниједну област друштвеног живота од пада вредности. У свом току, грађанско друштво је развијало индивидуу. Против воље својих управљача, у модерном друштву, техника је људе из деце претворила у особе. Такав напредак индивидуализације је ишао на рачун индивидуалности, иако се догађао у њено име, и од ње није оставио ништа осим одлуке да не следи властиту сврху. Масовна култура, чији су елементи уметност и забава (Horkheimer&Adorno, 1974) као продукт савременог друштва, кроз индивидуалност репродукује ломљивост друштва.

Она се бори против субјекта који мисли; индивидуално се редукује на способност општег; подруштљавање је истовремено и отуђење; масовна култура целокупни развојни ток високе и ниске културе присиљава на јединство, а читав човеков унутрашњи живот сведочи о његовом покушају да самог себе претвори у апарат примерен успеху који би одговарао моделу масовне културе. У садашњем друштву, уметност и њена слобода постају негација друштвеног циља, а привилегија образовања не води масу у подручја која су до сада за њу била затворена, него служи пропадању образовања. У том контексту човеково настојање да ублажи принуде цивилизације, које му тешко падају, постало је идентично са његовом жељом да потврди вредности 'осећајног' живота које се не могу задовољити ни потврдити у професионалној активности.

Идеја која апсолутизује вредности тешког и мукотрпног рада онемогућила је утемељење игре као вредности слободе. Далеко од садржајности са циљем, креативног богатства и поливалентних вредности, игре у савременој цивилизацији упућују на опасност од пада стваралачких моћи и људских слобода. Књижевник и публициста Ратко Божовић указује да је техника све унутар светске игре учинила техничким играма, што је довело до тријумфа светске игре и њеног печата принуде (Воžović, 2006). Игра између човека и робота је игра продукције, али и редукције човекове игре у пуном богатству и релативној целовитости. У таквим условима наш културни пејзаж бива затрпан ретроспективом и имитацијом готово сваке декаде до почетка двадесет првог века. Савремено друштво у кризи тумачи игру као бекство од рада, његову супротност и опозицију. Међутим, тамо где је игра заиста бекство од рада, она остаје у подручју привида, далеко од човекове слободе, животне разноврсности и развијене људске тежње – оваква игра је неспојива са оним што би слободни људи могли да воле и прихвате.

1. ИГРА КАО УВОД У УМЕТНОСТ

Како бисмо уочили вредности игре осврнућемо се на тумачење овог појма од грчких филозофа антике до модерног друштва двадесетог века: у Хераклитовим (*Ηρακλειτος*) фрагментима његовог списка *О њприроди* (*Περί φύσεως*) налазимо да је време дете које се игра размештањем каменчића – краљевство детета (Узелац, 1987), при чему се игра приказује као симбол света; Платон (*Πλάτων*) у свом делу *Закони* (*Νόμοι*) каже да су људи играчке богова (Узелац, 1987), што такође игри даје доста висок ранг; за Плотина (*Πλωτίνος*) све је размештање кулиса, промена сцене, глумљење суза и јада (Узелац, 1987) – тј. живот човеков је игра прожета радосћу, озбиљношћу и тајном. Игру у хришћанству тумачи сликарска традиција средњег века – Христ (*Christ*), који у руци држи јабуку, указује на ритуални чин игре логиком

koja simbolizuje pobedu Sunca nad demonima tame (Uzelaц, 1987). Немачки песник, драматург, филозоф и историчар осамнаестог века, Јохан Кристоф Фридрих фон Шилер (*Johann Cristoph Friedrich von Shiller*), истиче:

„Тек у игри човек је човек, јер се он игра само када је у правом значењу речи човек и он је само онда човек када се игра.“ (Šiler, 1967: 168)

Овим ставом Шилер утемељује естетску уметност као основ уметности живљења – у нагону за игром садржано је остварење целокупног човековог опстанка, јер се у игри крије бит најслободнијег и најузвишенијег постојања. Немачки филозоф Ханс-Георг Гадамер (*Hans-Georg Gadamer*) дефинише игру на следећи начин:

„Игра је елементарна функција људског живота чиме она постаје начин постојања уметничког дела.“ (Gadamer, 1978: 131)

Сврха игре је само обликовање игре, извршење; у том контексту она се декларише као процес обликовања и кретања творевина. У структури игре аутор (Gadamer, 1978) разликује следеће елементе:

- а) ужитак, до којег долази због саме игре
- б) интерни (повезаност делова игре) и екстерни (значење игре за гледаоце) смисао игре
- в) заједница која игра
- г) правила игре
- д) играчка игре (као репрезент свих ствари уопште)
- ђ) улога играча
- е) свет игре.

Нетачно је да игра обухвата искључиво период детињства јер се 'детињасто' не види као предуслов настављања спонтаности, самопотврде – вредности које ће означити континуитет рађања личности, индивидуалности, идентитета. Алфред Ајнштајн (Alfred Einstein), један од биографа Волфганга Амадеуса Моцарта (*Wolfgang Amadeus Mozart*), нас информисе да је Моцарт до краја живота уживао у извртању речи, игри речима, детињастим надимцима, раскаланим глупаријама и духовитим простакуцима (Ајнштајн, 1991). Личност се у игри открива целовитије него на ма који други начин; она има велику моћ у формирању човековог карактера – околност да је у игри слободан, пружа му могућност да се открије и препозна, да манифестује жеље и да се пројектује без наметнутих образаца понашања. Својом слободно усвојеном навиком да се неизоставно поштују правила, игра се појављује као претпоставка за усвајање демократских начела; психолози игру користе као терапеутско средство које утиче на превладавање унутрашњих конфликта. У игри се препознају темељи мотивације, активно вежба стрпљење, воља и

пажња; улоге остварене у игри доводе до психичког и физичког тоталитета и постају битне за индивидуално-психолошке моделе креативности.

У својој класификацији игара француски критичар, филозоф и социолог, Роже Кајоа (*Roger Caillois*), помиње и игре-такмичења, *agon* (Кајоа, 1979). У сваком човеку, такмичење открива суштину игре – оно открива идеје о равноправности учесника у игри и обухвата све форме и неминовности живота. У супстацијалном смислу игре-такмичења не додирују парцијална збивања свакодневице већ се тичу човековог сизифовског напора да прекорачи сопствене границе, достигнуто, да стигне до себе непознатог. Дакле, такмичење има смисла уколико се њиме прекорачују достигнуте границе. У ритуалности такмичења долази до изражаја човекова радна и активистичка природа. Прекорачење достигнуте границе представља жељену промену и потврду слободне воље. У игри-такмичењу човек се надмеће са самим собом, и ако мисли само на то да пружи најбоље што може и зна, а да се не брине око успеха и тријумфа над другим људима, његови ће напори много лакше и раније бити крунисани успехом. Ако претња исхода игре, поред драматичне тензије, производи и напетост, узнемиреност, страх, онда се резултат може појавити као део принуде; на тај начин резултат постаје више препрека него подстицај за слободно и узбудљиво остваривање игре-такмичења. Када би у савременом друштву на такмичењима било више разумевања за надиграног, навијачи би постали део креативне атмосфере у којој би се унапређивала социјална и естетска компонента игре. Такмичење би требало да доведе до промене у начину гледања на енергију, у којој се препознаје и потврђује снага човекове природе, у смислу остваривања целовитости његове личности.

Са својом унутрашњом сврховитошћу и доживљајном аутономијом, играчка активност се обликује као уметничка игра, као уметничка творевина. Није толико важно да ли је игра врста уметности или увертира у уметност, али је од великог значаја да је она спонтана и слободна сублимација, способна да стигне до властитог света и сопствене бити. Ако је уметност најслободнији вид постојања у којем се игра игра, онда бисмо могли поверовати да уметност потиче из игре. Шилерову идеју да се идеал лепоте може потражити на путевима на којима се задовољава човеков нагон за игром (Šiler, 1967), вероватно би требало протумачити и због великих промена које су се догодиле у модерној уметности: појам стварности је кључан за разумевање уметничког дела; у одвојености стварности и игре назире се двострукост егзистенције играча, као и уметничког дела. Наставши у стварном свету, уметничко дело гради имагинарни свет и, користећи се реалним реквизитима, обликује свет нереалног. Да бисмо разумели игру – морамо разумети свет. У игри је могуће доживети срећу стварања, јер у њој можемо све, а слично се дешава и у моменту настајања уметничког дела: пред уметником израста мноштво могућности и он се непрекидно налази у ситуацији да бира; он остаје одговоран за сваки избор, за сваки потез пером или четкицом, за сваки

забележени тон. У часу када је дело довршено, може нам се показати сам губитак могућности – зато игра и уметност пружају уживање у могућности 'понављања изгубљених могућности'. Оно што везује игру и уметност је свет имагинарног који је, као реална могућност, стварнији од сваке стварности. Односно, игра води разумевању света, и као коначно остварење, она је на тај начин блиска уметности. Савремени немачки филозоф и социолог Теодор Адорно (*Theodor Adorno*) наглашава да је естетска игра композитора Игора Стравинског (*Игорь Стравинский*) налик на игру како је дете доживљава (Adorno, 1968). Наиме, као што деца воле да у игри, коју су сама смислила, навлаче маске и неочекивано их поново скидају, као што једном те истом играчу додељују више разних улога и не признају другу логику када већ једном почну да се играју, као да кретање у игри стално тече, тако и Стравински одваја представу од песме, ликове не везује за одређен глас, а гласове за одређен лик.

Ако се пође од претпоставке да је игра у савременом друштву озбиљно угрожена, намеће се неопходност идеје о ревалоризацији игре као незаобилазне вредности културе и образовања. Равнодушни обрасци педагошког утицаја сужавају простор дечије игре. Деца проживљено осећају да спољна диригованост погађа њихов свет коме се не признаје идентитет, достојанство и посебне вредности. Уколико би се васпитно-образовни процес исказао као стваралачки и као слободна игра, избегле би се некреативне ситуације које блоkiraју стваралачке активности и креативну самопотврду. Нестварност игре доведена је у питање самим тим што је доведена у питање реалност савременог друштва у кризи.

2. РЕФЛЕКСИЈА ИГРЕ НА РАЗВОЈ МУЗИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА

Проблеми у васпитању и образовању се не могу решавати независно од једног општијег проблема – друштва. Ток музичког васпитања и образовања у нашем друштву је конципиран као процес који уводи претерано прилагођавање и стога умањује дечију музичку спонтаност, а музичка пракса се одвија на стереотипан начин.

Музика је у предшколском узрасту извор не само музичког развоја већ и средство стваралачког испољавања детета као и сазнајног, социјалног, емоционалног и психомоторног развоја – стога музика треба да прожима читав живот детета у предшколској установи и да служи најважнијим развојним и педагошким циљевима, а за дете да представља извор задовољства, позитивних емоција и естетских доживљаја. Основно је да се у што ранијем узрасту обезбеде квалитетна музичка искуства повезана са основним активностима детета, чиме се обезбеђују оптимални услови за експлорацију свих врста звучних података. Једино ће такви услови омогућити трансфер провербалног разумевања и стицање вештина за даљи когнитивни, афективни и музички развој. Такође је важно структурирати музичка искуства тако да их дете

асимилије примерено развојној фази у којој се налази, суочавајући се са музичким проблемима који ће омогућити достизање оптималног нивоа развоја. Истраживач у области психологије музике Ксенија Мирковић-Радош упознаје нас са чињеницом да рано излагање структурираним музичким искуствима, слушање музике, активно учествовање у музици, уз специфичну дирекцију и активно подстицање одраслих, утиче на темпо и ниво музичког развоја, односно убрзава тај развој и омогућава достизање вишег нивоа музичких способности (Mirković-Radoš, 1996).

Свако музичко искуство почиње опажањем звука. Из различитих опажајних искустава постепено се образују музички појмови који детету омогућавају да пореди и организује звуке, да уопштава и примењује формиране појмове у новим музичким ситуацијама. Децу треба подстицати у спонтаним музичким активностима игре пре него што почне да се инсистира на усвајању појмова, при чему спонтана испољавања у виду импровизације свакако треба да се забележе на било који од начина који дете измисли; музичке активности у предшколском узрасту су много блискије повезане са другим видовима дечијег искуства него у било ком другом периоду његовог развоја. На почетку се основни музички појмови развијају кроз уши и експериментисање са звуком, као и путем покрета – дете слуша, репродукује, ствара и доживљава оно што ће најпре покушати да запише, на себи својствен начин, или ће касније видети написано у виду нотног текста. Истанчаније аналитичко опажање, веће знање и разумевање води већој способности афективног реаговања, естетског вредновања и доживљавања оног што се слуша (Mirković-Radoš, 1996). У циљу унапређивања дечијег моторног, музичког и општег развоја треба нарочито подстицати спонтани покрет уз музику чија је функција шира, јер омогућава исказивање и актуелизовање детета, а не инсистира на спољашњем, наметнутом, контролисаном које захтева строго ритмичко извођење планираних, стереотипних покрета.

Будући да дете у своју игру уноси музичке садржаје, настају музичке игре које претходе музичким дидактичким играма. Кроз делатност певања, слушања музике и свирања на инструментима у играма предшколског доба развијамо свестрану личност. Музичке дидактичке игре су врста дидактичких игара, с правилима и задацима, које развијају одређене музичке способности. Имајући у виду истраживања музичких психолога Каплана и Кемпа (*Kaplan&Kemp*), који указују да тек аспекти црта личности и мотивације у комбинацији са способностима могу дати слику личности музичара (Mirković-Radoš, 1996), музичке игре омогућавају да се поузданије предвиди у којој мери ће се реализовати музичка даровитост.

За децу, певање је игра. Песма развија брзину, јачину, начин певања, изговор, дисање, тј. – интерпретацију. Поред певања обликованих песама уз игру, у развоју музичких способности и дечијег стваралаштва посебно треба неговати стваралачко певање, тј. свако дететово спонтано, механичко певање

као вид импровизације. Стваралачким певањем дете развија машту, ослобађа се сопствене напетости, изражава своја oseћања, успоставља и продубљује међусобне односе, формира црте личности, а само у случајевима када га слушаоци прихватају као стваралачки чин, развија и самопоуздање – што је нарочито важно за децу са слабије израженим слухом. Истраживања Џеја Даулинга (*Jay Dowling*) у домену психологије музике показују да деца стварају спонтане песмице, а песма се развија кроз неколико дефинисаних ступњева за које важе одређена правила (Mirkočić-Radoš, 1996). Чињеницу да се таква рана дететова експресивна креативност не преображава у стваралаштво одраслог – у способност компоновања, Даулинг објашњава претераним инсистирањем на тачности и формалним захтевима у раном детињству, као и традиционалним начином образовања које потцењује експериментисање и самостално откриће. Слушање музике има велики значај за развој музичких способности деце. Осмишљеним и добро организованим слушањем музике развијамо интересовање за слушање, способност пажљивог слушања и постижемо да се деца препуштају музици и да је емотивно доживљавају. Когнитивне вештине класификације и разумевања просторних односа такође се могу развити вођеним слушањем музике (Mirkočić-Radoš, 1996) што у каснијем музичком образовању омогућава идентификацију ширег распона тонова и акорада и повећава креативност, посебно у извођењу на инструментима. Ако је музичка кутија омиљен извор слушања музике за децу до три године, прва дечија играчка, звечка, музички је инструмент: од звечке преко предмета који репродукују одређене тонове, као 'фабрика инструмената', до Орфовог инструментаријума¹, свирање на дечијим инструментима има велики значај. Сврха употребе удараљки на почетном ступњу музичког васпитања је у развоју дечије сензибилности за звуке и њихове доје; на тај начин деца доживљавају лепоту стварања музичког тона и развијају интересовање за интензивније инструментално испољавање. Као и свакој играчки, и 'музичкој' дете жели да открије душу; забавља се комбиновањем тонова на металофону, дувањем у усну хармонику или лупањем по добошу. У тој игри, осим испробавања снаге својих руку, дете често пажљиво слуша оно што тонски производи и почиње да уочава неке односе које не схвата, али га осећајно драже. Таква игра буди у њему чулно уживање које је прародитељ естетског доживљаја. Ако је дете музикално, његова музичка игра све чешће се претвара у моделовање малих музичких целина, наивних, али јасних у свом емотивном значењу; ако је слободно и неспутано, дете се дуго и интензивно забавља својом музичком игром. Веома је значајно да родитељи и васпитачи схвате значај те игре – то је најбољи пут да дете савлада елементарну музичку материју. Ниједан језик, па ни музички, не може да се савлада док се њиме не говори. У раду са најмлађом децом, а и

¹ Карл Орф (*Carl Orff*), истакнути немачки композитор и педагог двадесетог века, прилагодио је изванредан број класичних и народних инструмената дечијем узрасту.

касније, на почетку школовања, врло је важно указати музичким педагозима које су то вредности и путеви очувања интуитивних, креативних видова способности, како не би почели да инсистирају на формалним стратегијама на штету интуитивног репрезентовања музике. Појединац који се бави импровизовањем временом почиње све флексибилније да користи формуле за попуњавање хармонских, мелодијских и ритмичких оквира (Mirković-Radoš, 1996); ментална и техничка флексибилност су суштинске одлике импровизације. Кроз музичке дидактичке игре деца развијају осећај за различите врсте звукова, особине тона (висину, доју), ритам, динамику, врсте темпа, знање о музичким инструментима.

На такмичењима из области музике критеријум оцењивача често варира зависно од нивоа такмичења, музичких квалитета и личности такмичара као и њихових сопствених личних карактеристика, односно тренутног стања које представља консеквенцу неупућености кандидата на раном узрасту у дух и сврху игре-такмичења.

О утицају дружења са музиком у раном узрасту на формирање идентитета личности информише нас и Програм за почетнике америчког Ројал конзерваторијума (*Royal Conservatory*), упућен првенствено родитељима: музика код деце развија љубав према њој самој, инспирише иновације, самомотивацију, независност, одговорност, емпатију и отвара свет дефинисања могућности и позитивних решења за децу. Такође, музика гради мноштво вештина: развој пажње, меморије, просторно-временске вештине, које креирају солидну основу за њихов пренос у друге области. Уживање у музици подстиче ентузијазам, фасцинантност и позитиван доживљај света који нас окружује што инспирише људе да у потпуности остварују сарадњу у свим сегментима живота. Музички развој култивише дисциплину кроз баланс, склад и савремена достигнућа; управљајући дечијим временом и постављеним циљевима, васпитава их како да раде активно, ефективно и успешно. Кроз музику деца уче како да генеришу оригиналне идеје, евалуирају резултате, и рано изграђују искуства у својим напорима да побољшају и реализају сопствене потенцијале. У контакту са музиком развија се мишљење и активност, а савети старијих помажу да деца учествују у развоју личне стратегије за дугорочан животни успех. Васпитање и образовање у области музике охрабрују децу да буду поносна на своја достигнућа и уливају поштовање према квалитету; такође негују аналитичко мишљење за формирање конкретних решења и изван света музике. Прожимање предшколског живота и музичких садржаја је предуслов за 'изврсност' у свакој области живота.

Литература

- Ajnštajn, Alfred. 1991. *Mocart: ličnost i delo*, prev. V. Karlič. Beograd: Nolit
Adorno, Theodor. 1968. *Filozofija nove muzike*, prev. I. Focht. Beograd: Nolit

- Božović, Ratko. 2006. *Leksikon kulturologije*. Beograd: Udruženje „Nauka i društvo Srbije“
- Voglar, Mira. 1997. *Kako muziku približiti deci*, prev. J. Tomanić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Gadamer, Hans-Georg. 1978. *Istina i metod*, prev. S. Novakov. Sarajevo: Veselin Masleša
- Dragičević-Šešić, Milena. i Stojković, Branimir. 2000. *Kultura, menadžment, animacija, marketing*. Beograd: Clio
- Ђурковић-Пантелић, Милена. 1998. *Методика музичкој васпийања деце љредшколској узрасној*. Шабац: Виша школа за образовање васпитача, Арт студио
- Kajoa, Rože. 1979. *Igre i ljudi*, prev. R. Tatić. Beograd: Nolit
- Mirković-Radoš, Ksenija. 1996. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva
- Плавша, Душан. 1961. *Моје гејме и музика*. Београд: Народна књига
- Узелац, Милан. 1987. *Филозофија игре*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада
- Horkheimer, Max i Adorno, Theodore. 1974. *Dijalektika prosvjetiteljstva*, prev. N. Čaćinović-Puhovski. Sarajevo: Veselin Masleša
- Šiler, Fridrih. 1967. *O lepom*, prev. S. Kostić. Beograd: Kultura
- Royal Conservatory, Music Development Students&parents program, *Benefits Of the Music Development Program*, Dostupno na: <http://www.musicdevelopmentprogram.org/program/program-details/beginner> [10. 04. 2015].

Sanja Pantović

CRISIS OF THE GAME IN MODERN SOCIETY AND ITS EFFECT ON DEVELOPMENT OF MUSICAL EDUCATION

Summary

Mass culture as a product of crisis in modern society reduces the individual to capacity of the general. In a modern society, art and its freedom have become the negation of social aims, and the privilege of education does not lead masses to the previously inaccessible regions, but serves to destruct education. In the specified circumstances, a game is dramatically questioned activity where imagination and improvisation as a special form of entertainment makes possible the expression of human inner, creative being, which is confirmed by interpretation of game from Antiquity until the contemporary society. People are more completely exposed in a game than in any other activity; with its inner objectiveness and expressive autonomy, the activity of a game is shaped as an artistic creation. When a child introduces music contents into the game, musical games which precede musical didactic games are born. Musical games in pre-school period create the basis of the universal, and thus the personality of musician as well; they are also ideal for exceeding barriers in further music education. In fact, musical games are introduction to music. The experience obtained through musical game will certainly not be enough to overcome all barriers in musical development of an individual, but the personification of a game in the crisis of contemporary society will certainly help active conformation to multiple efforts and temptations in continuous changes of vital conditions, and acquisition of musical education, until ultimate creation of a musician's personality.

Key words: crisis, game, music, activity, personality of a musician.

Прегледни рад / *Review article*

УДК 786.2.087.51.089.6+(37.016:781.4)

СВИРАЊЕ НА КЛАВИРУ – ТЕХНИКА ПРАКТИЧНЕ ХАРМОНИЗАЦИЈЕ НА КЛАВИРУ У НАСТАВИ ПРЕДМЕТА ХАРМОНИЈА И ХАРМОНИЈА СА ХАРМОНСКОМ АНАЛИЗОМ

Наташа Нагорни Петров

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

cairni@junis.ni.ac.rs

Сажетак

Саставни део наставних планова и програма предмета Хармонија за средње музичке школе и Књига предмета наставних предмета Хармонија и Хармонија са хармонском анализом у систему високог музичког образовања обухвата упознавање, увежбавање и обogaћивање технике практичне хармонизације на клавиру – свирања на клавиру. У оквиру препоручене уџбеничке литературе налазе се приручници: *Хармонија на клавиру* Пола Видала и Нађе Буланже (Paul Vidale, Nadia Boulange) и *Генералбас-збирка корала*.

У овом раду биће представљена и анализирана збирка задатака новијег датума Свирање на клавиру Лауре Чуперјани и Мирјане Вељовић (2013). Наведена збирка задатака препоручиће се и као потенцијална квалитативна и квантитативна допуна у реализацији наставе предмета Хармонија и Хармонија са хармонском анализом.

Кључне речи: збирка задатака, свирање на клавиру, Хармонија, Хармонија са хармонском анализом.

УВОД

Наставни предмет Хармонија присутан је у образовном циклусу ученика свих одсека средње музичке школе. Презентује се музички *йисменим* ученицима који су стекли основни ниво теоријског музичког знања и вештина, зрелост и намеру да своје музичко образовање наставе и комплетирају изучавањем других теоријских и практичних музичких дисциплина (Belković, 2009). Актуелним наставним планом и програмом из 1996. године (Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура,

уметност и јавно информисање, 1996.) дефинисан је први контакт ученика теоријског и вокално-инструменталног одсека средње музичке школе са предметом Хармонија у другом разреду¹. Много раније, на часовима солфеђа и изабраног инструмента у оквиру нижег музичког образовања, предметни наставници су у прилици и обавези да представе и објасне велики број, дечијем узрасту потребних, разумљивих и у пракси присутних хармонских појава и појмова, као и да започну процес обликовања индивидуалног хармонског слуха и хармонског мишљења (Јовановић, 2009а). Своје почетно хармонско знање и искуство ученици стичу и активним учешћем у раду различитих ансамбала.

1. СТРУКТУРА НАСТАВНОГ ПРЕДМЕТА ХАРМОНИЈА

Настава предмета Хармонија у систему средњег музичког образовања има традиционалну методску структуру. Основну методску конструкцију (трилогију) чине теоријска настава, практична хармонизација (израда хармонских задатака и свирање на инструменту) и хармонски диктат.² За разлику од става великог броја педагога који се баве предметом Хармонија (Živković, Перичић, Деспић, Абизова, Максимов) и који указују да правилан пут изучавања наведеног наставног предмета треба да води од звука ка запису и теорији, пракса намеће другачији став и понашање актера. Наставни садржаји предмета Хармонија презентују се превасходно теоријски и писмено кроз израду хармонских задатака, али без свирања и опажања, што је неадекватан – погрешан приступ предмету Хармонија и самој музици. Настава предмета Хармонија у којој је тежиште на теоријским правилима и терминолошком етикетирању појава, не може да се назива креативном (Јовановић, 2006δ). Јовановићева (2006δ) је мишљења да, уколико перцепција хармоније и репродукција нису усвојени, теоријско знање нема утемељење и сврху (Јовановић, 2006δ). У записима педагога хармоније наглашава се важност звучне перцепције. Истиче се да хармонију треба схватити као живу компоненту музике, а не сувопарну теоријску дисциплину (Živković, 2004), али и да је правилан пут *оживљавање звука управо свирањем задатака на клавиру* (Јовановић, 2006а). Трагом стручних и верификованих упутстава из различитих наставних програма предмета

¹ На територији Републике Србије и даље је актуелан Наставни план и програм за средње музичке школе из 1996.године (Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање, *Службени гласник РС – Просветни гласник*, 4/96).

² Практична хармонизација на инструменту – свирање на инструменту (клавиру) припада методи илустрације и демонстрације, којом се стичу практична хармонска знања. Применом наведене методе наставник теоријско градиво преноси преко визуелног доживљаја у реалну звучну слику као завршни чин мисаоног процеса. Ученици се оспособљавају да стечено теоријско и практично знање претворе у вештину хармонизовања на инструменту каденци, краћих модулација, осмишљених хармонских задатака (Živković, 1979). Овој методи се у пракси посвећује мало времена. Ученици је сматрају тешком и непопуларном.

Хармонија за средње музичке школе (1986, 1990, 1996.) уочава се став и јасна препорука: сваког ученика треба од почетка навикавати да чује хармонију.

Полазећи од става да музика није само сензација, већ сензибилитет који подразумева интелектуалну активност, процес поступног, континуираног изучавања хармоније обухвата активирање и повезивање ритмичке, афективне и интелектуалне компоненте.

„Повезивање свих споменутих елемената у настави хармоније резултира свесним естетским доживљајем, што учење хармоније чини привлачним, а знање трајним“ (Živković, 1979:39).

Све наведено доприноси комплетнијем разумевању композиција из различитих области музичког стваралаштва, убрзаном професионалном напредовању и могућем иницирању креативности и, коначно, стваралаштву као крајњем циљу изучавања свих практичних и теоријских музичких дисциплина.

2. СВИРАЊЕ НА КЛАВИРУ У ОКВИРУ НАСТАВЕ ПРЕДМЕТА ХАРМОНИЈА

Свирање на клавиру у процесу наставе предмета Хармонија део је методе практичне хармонизације. Терминолошке квалификације попут *йрактична хармонизација на инструментију* (клавиру), *хармонија на клавиру*, *свирање на клавиру* представљају синониме за технику (вештину) трансфера теоријског и практичног хармонског знања на инструменту.

Вештина коју ученици стичу на часовима предмета Хармонија у оквиру средњег музичког образовања је техника свирања на инструменту (клавиру) већ научених хармонских елемената и веза. Шаблонско низање акордских склопова у одређени организовани краћи формални оквир треба да, уз поштовање правила које намеће класична хармонија, обједини примарне и секундарне компоненте, и води до одређеног нивоа индивидуалне слободе у хармонском изражавању. Практична хармонизација на инструменту сматра се ефикасном техником „изучавања хармоније која не служи само учењу хармоније, него и разумевању музике у ширем смислу“ (Јовановић, 2006б:53), а хармонизовање мелодије главним циљем науке о хармонији (Васиљевић у Živković, 2014).

Значај практичне хармонизације на инструменту – свирање на инструменту, препознаје се још у писаној речи Миодрага Васиљевића (Васиљевић, 2003). Осмишљавајући свој уџбеник из Хармоније далеке 1943. године Васиљевић наглашава да свирати треба прво са табле, а затим напамет (Živković, 2014), почев од постављања квинтакорда у четворогласном хорском ставу. Аутор указује на значај меморисања, интерпретирања, наглашавајући важност развијања хармонско-мелодијско-ритмичке фантазије и осећаја за целину (Васиљевић, 2003). Питање свирања на часовима хармоније није само питање

расположивог времена, већ и методологије рада. Многи мелодијски обрасци певају се, уз свирање одговарајућих веза, са транспозицијом у неколико тоналитета. Корисним се сматра и певање горњег гласа приликом свирања каденци – непосредно повезивање најједноставнијег мелодијског кретања са основним хармонским функцијама (Živković, 2001).

Пракса показује да ученици и студенти науче и примењују хармонска правила, избегавају *техничке грешке*, али имају немусикалан однос према мелодији у избору функција, модулација, недостатак осећаја за хармонски ритам и вођење гласова. Стиче се утисак да ученици и студенти музику не чују, а хармонију доживљавају као музичку математику и својеврсну укрштеницу (Živković, 2001). Максимална пажња ученика усмерена је ка тачно одсвираним акордима, док се мелодијско кретање горњег гласа не прати. Такво свирање, које треба да помогне развоју хармонског слуха, не постиже свој циљ (Živković, 2001).

У оквиру верификованих наставних планова и програма (Хармонија) и Књига предмета (Хармонија са хармонском анализом) налазимо на препоруку примене збирке Генералбас у редакцији Миленка Живковића (1992) и приручника *Хармонија на клавиру* Пола Видала и Нађе Буланже (1978). Оба приручника представљају допунско, помоћно средство у практичном раду на предмету Хармонија и Хармонија са хармонском анализом (Devčić у Superjani, 2009). Степен применљивости понуђених садржаја зависи од менталних, хармонских и моторичких потенцијала ученика и студената, мотивације, упорности у усвајању и увежбавању нове технике, ангажовања наставника.

Прво издање приручника *Генералбас* настало је 1948 године,³ као потреба конкретне допуне уџбеничког фонда и стварања допунске уџбеничке литературе из предмета Хармонија⁴. Збирка је првобитно била намењена студентима Музичке академије у Београду. Приручник *Генералбас* састављен је из најпознатијих протестантских корала обрађених у уџбеницима Римана (Riemann, 1917) и Грабнера (Grabner, 1936), као и једноставних клавирских композиција различитих аутора погодних за вежбање у свирању генералбаса. Генералбас је састављен из три дела: Мелодије са обележеним басом (48), Мелодије са необележеним басом (7) и Малих инструменталних комада (14)⁵.

³ Збирка задатака за свирање обележеног баса *Генералбас* настала је на иницијативу и у редакцији стручног одбора Народне студентске омладине Државне музичке академије у Београду. Ову иницијативу предводили су проф. Михаило Вукдраговић – ректор и проф. Миленко Живковић – приређивач (Генералбас – предговор првом издању, 1948).

⁴ У области хармоније најстаријом методом сматра се Генералбас – нумерисани, фигурирани, бројевима обележени бас. Представља један од често примењиваних начина записивања и извођења музике. Јавља се у музичкој пракси крајем XVI века, у ренесансној Италији, као начин скраћеног бележења хармонског дешавања. Опстао је као једно од успешних методичких средстава у учењу хармоније. Формирање одређеног акордског склопа генералбаса гарантовале су шифре исписане арапским бројевима и другим пригодним симболима.

⁵ Пригодни *Мали инструментални комади* преузети су из стваралаштва Алберта (Heinrich Albert, 1870–1950), Телемана (Georg Philipp Telemann, 1681–1767), Фишера, (Johann Caspar Ferdinand Fischer, 1656–1746), Кригера (Adam Krieger, 1634–1666), Хилера (Johann Adam Hiller, 1728–1804), Ф. Е. Баха (Carl Philipp Emanuel Bach, 1714–1788), Корелија (Arcangelo Corelli, 1653–1713), као и

Приликом практичне хармонизације на клавиру или хармонијуму, приређивач препоручује примену правила строгог хармонског става која се односе на постављање и везивање акорада, вођење гласова, разрешење критичних тонова. На крају свог уводног излагања, приређивач свим корисницима наведене збирке препоручује да по достизању одређеног степена окретности, поједине вежбе транспонују и у друге тоналитете темперованог система (Generalbas, 1992). Приручник за свирање генералбаса временом је претрпео промене и допуне. Свирање генералбаса препоручује се пошто се усвоји градиво из дијатонске и простије хроматске модулације. У средњој музичкој школи користе се почетни (лакши) примери, који представљају својеврсну припрему ученика за озбиљнију хармонизацију компликованијих шифрованих оквирних мелодија. На нивоу високог музичког образовања приступа се анализирању и свирању сложенијих примера из наведеног приручника. Од студената се очекује да свирањем одређених примера покажу виши степен разумевања и примене хармонских правила, али и слободу, изражајну интерпретацију, дефинисан темпо и динамику.

Збирку *Хармонија на клавиру* Пола Видала и Нађе Буланже (Vidal, Boulanger, 1978) приредила је, за потребе студената Факултета музичке уметности и ученика средњих музичких школа, Мирјана Живковић (1977). Као збирка задатака за вежбање у свирању генералбаса, тј. шифрованог баса, *Хармонија на клавиру* део је обавезног образовног пута који води ка потпунијем савлађивању градива из хармоније „која тек у практичној звучној реализацији добија свој прави смисао“ (Živković у Vidal, Boulanger, 1978: 1). Збирку чини 178 обележених басова Пола Видала (стр. 1–108) разврстаних у десет делова и *Ујујисџиво из хармоније* по Нађи Буланже (стр.109–126). Понуђене шифроване хармонске задатке могу анализирати и свирати ученици и студенти који су савладали курс класичне хармоније. Хармонски задаци су тако смишљени и груписани да вештом методичком руком воде студенте (и ученике) кроз готово све елементе класичне и романтичне хармоније (ибид., 1978). Шифровање је прилагођено начину коришћењем у скриптама *Хармонија I* (1972) и *Хармонија II* (1972) Властимира Перичића. Обратити пажњу на хармонске шифре које су, ради лакшег тумачења и прегледности, исписане изнад задате мелодије баса. Начин обележавања и тумачења хармонских шифри сматра се обавезним. Шифра у форми броја и симбола истиче структуру, облик и дужину трајања акорда. По речима Мирјане Живковић – култура вођења гласова гради се упорним и дуготрајним радом на савладавању технике читања шифри, елементарног теоријског познавања хармоније, али и музикалности и инвентивности (Živković у Vidal, Boulanger, 1978).

Процес стицања и усавршавања технике практичне хармонизације на инструменту на часовима предмета *Хармонија I* и *Хармонија II* са хармонском анализом праћен је опажањем. Његовим активирањем (опажања), долази

из клавирске школе Турка (*Daniel Gottlob Türk*, 1750–1813) и Милера (*August Eberhard Müller*, 1767–1817).

до свесног рада на изграђивању хармонског слуха, као урођене особине или само успаване свести при слушању која се може активирати упорним вежбањем. Бржи развој хармонског слуха потпомаже реализација усмених хармонских диктата, певање хармонских задатака, свирање каденци, секвенци, модулација, обележених басова, практична хармонизација краћих мелодија директно за клавиrom (Živković, 2001).

У хармонским задацима из приручника *Хармонија на клавиру* наилазимо на присуство одређеног типа акорда (квинтакорд, секстакорд, умањени септакорд) у различитим комбинацијама – од најтипичнијих до ређих и чак изузетних. Већ у почетним задацима (први део – квинтакорди) аутор представља могућности дијатонске модулације, хроматске и скривене терцне сродности, механизма секвенце. Почев од IV дела (умањени трозвук) акорди добијају шири контекст: у склопу лествичних акордских структура и у оквиру проширеног тоналитета (заменици вантоналних доминанти). Тако у делу IX (умањени септакорд), потенцијал наведеног акорда обухвата структуре лествичних акорада, акорада проширеног тоналитета, хроматске и енхармонске модулације, секвенце. Последњи део (X) у оквиру шест (6) понуђених задатака обухвата целокупно пређено градиво, уз додаток дужег педала и конкретних ванакордских тонова. Општу карактеристику понуђених дугих шифрованих басова Пола Видала представља систематичност, слобода у избору адекватног положаја акордског тона и начина везивања акорада, развијање здраве хармонске логике и, коначно, стицање и развијање вештине практичне хармонизације на инструменту која постаје и остаје трајно власништво појединца.

У другом делу приручника наилазимо на *Ујујисџива из Хармоније* Нађе Буланже. У њима искусни педагог износи своје ставове, препоруке, сугестије о практичној реализацији потенцијалних хармонских проблема који прате процес практичне хармонизације на инструменту. У речима Нађе Буланже истиче се важност достизања заокружености и обликовања целина (фраза).

Проблематици практичне хармонизације на инструменту (свирања на клавиру) студенти приступају сериозно, придржавајући се правила. У обавези су да просвирају и савладају препоручене примере из збирке, репродукују их у задатом темпу и колоквирају у предвиђеном року. Крајњи циљ је да се познавање хармоније које студенти понесу из претходног школовања употпуни и надогради у три могућа смера: теоријском, стилско-историјском и практичном (Џуперјани, 2009). Џуперјани (Џуперјани, 2009) истиче да практичном смеру треба додати креативни и аналитички приступ.

Стечена навика и добро позиционирање овог, ученицима непопуларног методског поступка, важни су за даљи рад на комплетирању и слободнијем приступу хармонској материји.

3. ДОПУНА УЏБЕНИЧКЕ ЛИТЕРАТУРЕ ИЗ ПРЕДМЕТА ХАРМОНИЈА

Квалитетну допуну уџбеничке литературе предмета Хармонија представља збирка задатака Хармонија на клавиру Лауре Чуперјани и Мирјане Вељовић (2013). Збирка задатака је намењена студентима музичке педагогије. Настала је из потребе обједињавања материјала у настави студијског програма Хармонија и Хармонија на клавиру (четири семестра) и прати верификоване наставне планове и уџбеник Хармонија Натка Девчића (Џуперјани, Вељовић, 2013). У предговору оне истичу циљ студијског програма:

„... да се логика хармонског мишљења пренесе на практичну реализацију (у овом случају) свирањем на клавиру како би се поступним стицањем вештина студенти оспособили за квалитетну хармонску наградњу мелодијских линија“ (Џуперјани, Вељовић, 2013: 5).

Збирка Хармонија на клавиру Лауре Чуперјани и Мирјане Вељовић је састављена из изабраних хармонских задатака преузетих из уџбеника Хармонија Натка Девчића (Devčić, 1975), приручника Хармонија на клавиру Пола Видала и Нађе Буланже (Vidal, Boulanger, 1978), уџбеника италијанских аутора Фарине (Farina, 2009) и Делакиа (Delachi, 1986), али и одређеног броја ауторских дидактичких хармонских задатака. Хармонски задаци у форми обележених (шифрованих) басова, оквирних двогласа (задаци прелазног типа) и сопрана прате развој хармонске мисли кроз три важне области: дијатоника, хроматика и енхармонија. Последњу, четврту област чине одабрани примери из музичке литературе. Хармонски задаци крећу се од једноставнијих ка сложенијим, у тоналитетима који припадају супер и субтоналној сфери, различитим тактовима, без дефинисаног положаја и слога.

I део – *Дијатоника*. Састоји се из припремног дела кога представљају модели строгог везивања квинтакорада главних функција тоналитета (це - дура и це - хармонског мола) у узаном и широком слогу, октавном, квинтном и терцном положају. Акордима главних функција тоналитета придружује се и VI ступањ обликујући проширену потпуно аутентичну каденцу. Ауторке већ у првим напоменама инсистирају на свирању наведених прогресија у различитим тоналитетима темперованог система, уводећи младе музичаре у свет музике и велике могућности транспозиције као важне вештине практичне примене хармонског знања. Област дијатонике представљена је великим бројем дидактички класификованих хармонских задатака: квинтакорди (32), квинтакорд III ступња у хармонском молу (15), сектакорди (20), квартсектакорди (17), мелодијски мол (8), доминантни септакорд (19), хармонизација дур и мол лествице, споредни септакорди у дуру (19), споредни септакорди у молу (20), мол – дур (6), доминантни нонакорд (15), дијатонска модулација (11). Област

дијатонике тематски и садржајно је заокружена пригодним хармонским задацима у којима је обухваћена и дијатонска модулација.

II део – *Хроматика*. Поглавље Хроматика почиње предвежбама у којима су примери хармонске прогресије у це дуру и хармонском це молу. Они омогућавају држе и потпуније стицање вештина потребних за савладавање предвиђене тематике. Област хроматике обухватају следећи хармонски задаци: секундарне доминанте (20), хроматске модулације (9), напуљски секстакорд (16), повећани секстакорд, квинтсекстакорд и терцквартакорд (9).

III део – *Енхармонија*. Обухвата енхармонску модулацију (4). Област енхармонске модулације обрађена је са четири задатка у форми оквирног двогласа. Моменти енхармонског презначења присутни су у једном или оба задата гласа. Као и у овој области, ауторке су мали број задатака посветиле модулацијама. Имајући у виду да ученици проблематику модулирања споро прихватају, потребно је више времена и пажње посветити овој веома важној и осетљивој проблематици.

IV део – *Примери из музичке лијераијуре* (делови из музичке литературе од барока до романтизма (27) – од Персла (*Henry Purcel*, 1659–1695) до Листа (*Franz Liszt*, 1811–1886); Бахови корали (6). Сви изабрани примери из музичке литературе су хомофоне фактуре, богати неакордским тоновима, записани као оквирни двоглас. Сваки пример садржи и ознаке темпа, динамике и артикулације, чиме се инсистира и на елементима музикалности (Ћурегаји, 2013). Нотни примери омогућавају примену целокупног хармонског знања – слично репетиторијуму. И у понуђеним нотним примерима функционише принцип од једноставнијег ка сложенијем, од дијатонике ка хроматици. Приликом избора одређеног примера, потребно је детаљно анализирати мелодију, формалну структуру, ритам, одредити ступњеве, указати на стилске карактеристике сваког композитора и раздобља у коме је стварао.

Применом задатака из збирке Хармонија на клавиру Лауре Чуперјани и Мирјане Вељовић омогућава се чврста концепција наставе, наставницима олакшава планирање и реализација садржаја наставног програма. Студенти су у позицији да усвојено теоријско знање директно примене у пракси и оспособе се за остале циљеве наставе предмета Хармонија (Ћурегаји, 2009). Ученицима треба понудити само најлакше, прве задатке из свих области. Студентима високошколских музичких институција представити снагу и лепоту понуђених хармонских задатака којима се комплетира вештина практичне хармонизације на инструменту.

ЗАКЉУЧАК

Имајући у виду предвиђени (недовољни) број часова недељне наставе као и недовољну заинтересованост ученика и студената за стицање и обogaћивање технике практичне хармонизације на клавиру у наставним процесима

предмета Хармонија и Хармонија са хармонском анализом, потребно је истаћи улогу наставника у процесу едукације и мотивације на свим нивоима музичког образовања. Улога наставника такође подразумева иницирање уношења нових, интересантних хармонских момената којима се провоцира дух младог човека, покреће компетиција, инвентивност и креативност. Збирка хармонских задатака Хармонија на клавиру Лауре Чуперјани и Мирјане Вељовић могла би се употребити као допуна већ препоручених и употребљаваних приручника ове врсте и својеврсно освежење у раду на практичној хармонизацији на инструменту.

Литература

- Belković, Martina. 2009. *Metodički postupci u nastavi Harmonije*. THEORIA, godina XI, broj 11. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 10–11.
- Васиљевић, Миодраг. 2003. *Наука о хармонији*. Београд: ЗУНС.
- Vidal, Paul, Boulanger, Nadia. 1978. *Harmonija na klaviru*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Generalbas, 1992. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti u Beogradu.
- Grabner, Hermann. 1936. *Generalbassübungen*, Leipzig.
- Delachi, Paolo. 1986. *Raccolta di bassi – per la studio dell'armonia*. Milano: Carisch S.p.A.
- Živković, Mirjana. 1979. *Metodika teorijske nastave*, skripta. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Živković, Mirjana. 1996. *Harmonija za II, III, IV razred srednje muzičke škole*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Živković, Mirjana. 2001. Melodija i harmonija – neki problemi (metodologije) u nastavi harmonije u: Zbornik radova Trećeg pedagoškog foruma, *Pesma – pevanje: osnovno sredstvo tumačenja muzike*. Beograd: FMU – Katedra za solfedo, 65–76.
- Живковић, Мирјана. 2006. Логика у настави хармоније. *Наслеђе*, бр. 4. Крагујевац: Филум, 159–166.
- Živković, Mirjana. 2014. *Interakcija muzike i vremena*, zbirka tekstova. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Jovanović, Dragana. 2006a. Binarno u pedagogiji harmonije – osvrt na nastavu harmonije kakva jeste i kakva bi trebalo da bude. *Zbornik katedre za teorijske predmete. Muzička teorija i analiza* 3. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 194–204.
- Јовановић, Драгана. 2006б. Кинетика у педагогији хармоније. Зборник VIII педагошког форума. *Покрећу у музичким и сценским уметностима*. Београд: Факултет музичке уметности, 52–67.
- Jovanović, Dragana. 2009. *Praktikum iz harmonije 1 – Dijatonika i alteracije*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Kiš Žuvela, Sanja. 2014. О положају хармонијске анализе и могућностима аналитичкога слушања гласбе на настави хармоније. *THEORIA, godina XVI, broj 16*. Zagreb: Hrvatsko društvo glazbenih teoretičara, 21–26.
- Малаев, Гарун. 2014. Хармонска вежба и музички смисао, *Српски језик, књижевност, уметност*, Зборник радова са VIII међународног научног скупа Филум. Крагујевац: Филум Крагујевац, 257–270.

Petrović, Tihomir. 2011. Zašto i kako poučavati harmoniju? *THEORIA*, Zagreb, godina XIII, broj 13, 27–32.

Правилник о изменама и допунама Правилника о наставном плану и програму за стицање образовања у четворогодишњем трајању у стручној школи за подручје рада култура, уметност и јавно информисање, *Службени гласник РС – Просветни гласник*, 4/96.

Riemann, Hugo. 1917. *Generalbassspiel*, Leipzig.

Farina, Guido. 2009. *Trattato di armonia teorico – pratico*. Milano: Nuova Carish S. p. A.

Čuperjani, Laura. 2009. Концепција nastave Harmonije u obrazovanju glazbenih pedagoga. Prvi međunarodni simpozij glazbenih pedagoga *Glazbena pedagogija u svijetlu sadašnjih i budućih promjena*. Pula: 178–186.

Čuperjani, Laura, Veljović, Mirjana. 2013. *Harmonija na klaviru*, Pula: Sveučilište Jurja Dobrile u Puli.

Nataša Nagorni Petrov

**PLAYING ON PIANO –
TECHNIQUE OF PRACTICAL HARMONIZATION ON PIANO
IN TEACHING THE SUBJECT HARMONY AND
HARMONY WITH HARMONICAL ANALYSIS**

Summary

An integral part of teaching plans and programs in subject Harmony for high musical schools and Book of subjects of teaching subjects Harmony and Harmony with harmonical analysis in the system of higher musical education includes introducing, practising and enriching the practical harmonization technique on piano- playing on piano. Recommended textbook literature also contains many handbooks: *Harmony on piano* by Paul Vidal and Nadia Boulange; *Generalbass* –book of corals by Milenko Živković.

A workbook of new date tasks *Playing on piano* by Laura Čuperjani and Mirjana Veljović (2013) is presented in this work. This workbook is recommended as a potential qualitative and quantitative supplement in realisation of teaching of subject Harmony and Harmony with harmonical analysis.

Key words: Workbook, playing on piano, Harmony, Harmony with harmonical analysis.

Прегледни рад / *Review article*

УДК 78+371.3

РАЗВОЈ КОМПЕТЕНЦИЈА УЧЕНИКА У СТРУЧНОМ МУЗИЧКОМ ОБРАЗОВАЊУ

Данијела Д. Здравих Михаиловић

Данијела Ђ. Стојановић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

dzdravicmihailovic@yahoo.com

Сажетак

У складу са потребама будућег друштвеног ангажовања ученика и студената музике, развој компетенција постаје један од кључних задатака наставне праксе. Јачање когнитивних, емоционалних, социјалних и радно-акционих компетенција у оквиру стручног музичког образовања обезбеђује јединство компетенција ученика које битно утичу на даље стручно образовање, али и на стицање ширег музичког искуства. Пракса показује да је, у складу са новим захтевима тржишта с једне стране, као и немогућности сталног запослења музичара с друге стране, ниво компетенција од изузетног значаја за будући рад професионалних музичара. Спремност за иновације, као и евентуална промена професионалног опредељења може омогућити музичару да се у блиској или даљој будућности усмери ка новим врстама посла.

Кључне речи: компетенције ученика, стручно музичко образовање, средња музичка школа.

УВОД

Формирање стручних компетенција ученика музичке школе представља један од најважнијих задатака савремене музичке педагогије. И поред спознаје о значају компетенција, може се рећи да је ова област на подручју стручног музичког образовања недовољно истражена.

У нашој средини пажња музичких педагога углавном је усмерена ка развијању музикалности у предшколском и раном школском узрасту или ка разматрању питања наставе музичке културе у основној школи, док су истраживања везана за стручно музичко образовање ређе заступљена. Највећи допринос на овом подручју дали су истраживачи из области психологије музике – Ксенија Радош (2010) и Бланка Богуновић (2008,

Богуновић и др. 2011; 2012; Богуновић и Станишић, 2013), поклањајући пажњу бројним психолошким теоријама учења музике, таленту, успешности учења, постигнућу ученика или компетенијама наставника. Резултати ових истраживања несумњиво представљају важан допринос музичкој педагогији, али се такође мора указати на чињеницу да су бројна питања везана за стручно музичко образовање остала отворена, међу којима је и питање компетенција ученика музичких школа. На занемаривање ове важне области у сфери музичког образовања указују и поједини педагози (Шкиљевић, 2012), истичући да се на простору бивше Југославије не може наћи ниједан научни наслов који се директно бави овом темом, што није случај у светским оквирима.

Појмом компетентан означава се

„(1) онај који има овласт да нешто решава, оцењује, суди, меродаван и (2) онај који располаже са довољно знања, који је упућен у каквој области знања, док се компетенција означава као (1) надлежност, делокруг власти једне особе или установе; меродавност и (2) призната способност, стручност којом се располаже“ (Речник Матице српске, 1967:804).

На почетку 21. века појам компетенција описује се као

„знање којим се влада’ и којим се чини продуктивна промена у окружењу, у социјално-психолошком контексту или у професији. У контексту процеса глобализације у области образовања, компетенције постају део педагошке парадигме доживотног учења“ (Lisbon Strategy, 2000; European Commission, 2005. према: Богуновић и Станишић, 2013:194).

Под компетенцијама се подразумевају и способности да се успешно (према одређеном стандарду) обави одређени посао, специфична улога у занимању или функција, радни задатак у радном процесу (Јевтић, 2009). Поједини аутори указују на разлике између компетенције и способности, при чему компетенцију описују као способност на делу. На пример, човек може да има способност да вози бицикл, али ако то није научио, он нема компетенцију. Човек је компетентан онолико колико нешто може да уради, да познаје и примени то познавање у конкретној ситуацији (Сузић, 2012, стр. 9). Иако постоји већи број дефиниција компетенција, може се закључити да се оне односе на интеграцију знања, вештина и ставова, вредности или способности, које су усмерене ка одређеној активности. Регулација нивоа компетенција појединца условљена је његовом способношћу да комбинује различите елементе знања и вештина.

Поједини педагози (Матијевић, 2010) указују на значај формирања компетенција ученика наглашавајући да наставници на свим ступњевима школовања треба темељно да упознају не само методе поучавања и облике

организовања nastave, veћ i didaktičke strategije aktivnog i iskusvenog učeња učenika. Stavљањem učenika u raznovrsne didaktičke scenarije i situacije, nastavnici će ih voditi ka usvajaњу kompetencija koje će im dati mogućnost samostalnog učeња tokom čitavog života. Može se uočiti da je kod određenja kompetencija kod svih autora zajednički stav da one označavaju ne samo nivo znanja, već i spremnost da se na zadovoljavajuћи начин obavi određeni posao, ali se takođe može uočiti da se u novijoj literaturi (Lisbon Strategy, 2000; European Commission, 2005. prema: Bogunović i Stanišić, 2013:194; Matijević, 2010) ukazuje i na potrebu doživотног učeња, tj. osposobljavanje učenika za jačanje kompetencija tokom čitavog života. Ovakav stav savremene pedagogije povezan je sa opštim progresivnim društvenim tendencijama koje, između ostalog, donose i nove tehnologije i nove vrste poslova.

U stručnom muzičkom obrazovanju formiranje kompetencija svakako je jedno od najvažnijih pitanja. Prema jednom od novijih istraživanja u našoj sredini (Bogunović i dr. 2012) učenici, studenti i nastavnici smatraju sebe najkompetentnijim za oblast izvođаштва, zatim za pedagoški, pa tek onda stvaralački rad, što je i razumljivo, s obzirom na to da se učenici više godina, pre svega na Instrumentalnom odiseku, školuju za izvođачe. Ispitanici su pokazali nedostatak kompetencija u oblasti izvođаштва u ostalim 'neklasичnim' žanrovima, kao što su pop, rok, џез или хип-хоп музика, као и у сфери рада у медијима и музичкој продукцији. То указује на чињеницу да доминира традиционални облик образовања, али и да би будућу музичку едукацију требало усмеравати и према осталим областима (рад у медијима, музичка продукција, као и други музички жанрови).

Поједина истраживања у области стручног музичког образовања у фокус стављају питања савремене наставе, указујући на поједине недостатке, али, последично, и на компетенције ученика. Једно од новижих истраживања (Стојановић и Здравих Михаиловић, 2014) показало је да је актуелна настава недовољно повезана са музичком праксом савремене музике, како уметничке, тако и популарне. Наиме, преко 50% ученика је одговорило да никада не слуша дела савремене уметничке музике, док је 70% испитаника одговорило да током наставе никада не слуша популарну музику (рок, поп, џез). Такође, ученици су се изјаснили да би волели да се више пажње посвећује савременој уметничкој и популарној музици, као и да би волели да са својим наставницима дискутују о савременим музичким правцима (то је потврдило преко 50% испитаника). Поред тога, велики број ученика је показао заинтересованост за постојање посебног предмета у оквиру којег би могли да упознају савремену уметничку и популарну музику (то је потврдило приближно 80% испитаника). Добијени подаци недвосмислено указују на крутост и застарелост наставе стручног музичког образовања, али уједно говоре и о недовољно развијеним компетенцијама ученика за посло-

ве будућности. Имајући у виду чињеницу да је Србија земља у транзицији, те да генерације младих музичара, које стасавају, чека неизвесна судбина запослења након студија, јасно је да се развоју и јачању компетенција мора посветити већа пажња.

2. ЦИЉЕВИ СТРУЧНОГ МУЗИЧКОГ ОБРАЗОВАЊА И КОМПЕТЕНЦИЈЕ УЧЕНИКА

Савремено стручно музичко образовање започиње још у школском узрасту у оквиру школе за основно музичко образовање. Према важећим законским одредбама, даровити ученици са стручним музичким образовањем почињу од трећег разреда основне школе (В. Службени гласник Републике Србије. Просветни гласник. Наставни планови за музичку и балетску школу, година XLV, број 4, Београд, 8. јул 1996: 1–4). Предвиђена настава се, у зависности од одсека, одвија у распону од две до шест година у оквиру различитих одсека (клавир, соло певање, дувачки инструменти, итд.).

У зависности од личних афинитета и склоности ученика, као и завршеног одсека у основној музичкој школи, ученици се опредељују за жељени одсек у средњој музичкој школи, најчешће Вокално-инструментални или Теоретски.¹ Као циљ наставе у музичким и балетским школама наводи се репродуктивно-креативни и музичко-естетски развој ученикове личности, уз оспособљавање за професионално бављење музиком и игром, као и за даље школовање на вишим и високим школама за музику и игру. Наведени циљеви, као и одређени задаци заједнички су за све одсеке средњег образовања музичке струке (Вокално-инструментални, Џез, Естрада, Теоретски и Етномузиколошки), као и за балетске школе. Они, између осталог, предвиђају развијање теоријског мишљења, музичког укуса, способности за диференцирање различитих врста музике, развијање инструменталних извођачких способности и савладавање најзначајнијих композиција за поједине инструменте, упознавање и развијање осећаја за наш музички фолклор и његову разноврсност и богатство, те развијање индивидуалне креативности (Ibid.).

Како би се предвиђени наставни циљеви и задаци успешно реализовали, у четворогодишњем циклусу средње музичке школе, настава је организована тако да се број стручних предмета повећава, а број општеобразовних смањује. Поред тога што ова чињеница говори о већем броју часова из стручних предмета, она указује и на шире могућности развијања одређених компетенција ученика. Међутим, новија истраживања (Стојановић и Здравих Михаиловић, 2014) показују да је настава стручног музичког образовања

¹ Ово су доминантни одсеци, како по броју ученика, тако и по традицији стручног музичког образовања у Србији, па ће у овом раду разматрања наставне праксе бити везана управо за њих.

недовољно повезана са савременом уметничком и популарном музиком, чиме се доводи у питање компетентност ученика средње музичке школе.

Развијање компетенција ученика, поред осавремењивања наставних програма, зависи и од њиховог међусобног повезивања. У најновијем Правилнику о општим стандардима постигнућа за крај општег средњег образовања и средњег стручног образовања у делу општеобразовних предмета (<http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2015/08/Правилник-о-општим-стандардима.pdf>, стр. 72–73) указује се на чињеницу да су наставни програми општеобразовних предмета у Србији, и на основношколском и на средњошколском нивоу, до сада дефинисали образовне циљеве за појединачне наставне предмете, али не и на нивоу компетенција као исхода учења које се формирају и подржавају заједничким радом више појединачних школских дисциплина. Иако се овде говори о општеобразовним предметима, може се рећи да је принцип повезивања градива важан и за стручно образовање. С једне стране, компетенције би требало да се развијају у правцу који диктирају нови послови, али, с друге стране, и у правцу прилагођавања променама.

Бавећи се циљевима школе будућности, Ненад Сузић (2005), на основу радова бројних теоретичара и истраживача, формира двадесет осам компетенција које је груписао као когнитивне, емоционалне, социјалне и радно-акционе. Према речима овог аутора, класична педагогија није имала слуха за поједина васпитна подручја, међу којима је емоционално васпитање, а које је, према нашем мишљењу, посебно важно у области уметничког образовања.

На основу предложеног модела когнитивних, емоционалних, социјалних и радно-акционих компетенција настојали смо да прикажемо све поменуте врсте компетенција, као и начине њихове реализације у процесу учења.

3. КОГНИТИВНЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ

У контексту наставне праксе средње музичке школе когнитивне компетенције се односе на поседовање ученичких знања о музички лепом и квалитетном, што би омогућило разликовање уметничке музике од кича и шунда. То значи да је веома важно и да се код ученика мора развијати способност доживљавања, разумевања и процењивања музичке уметности, као и других уметности (најпре ликовне и драмске због разумевања опере и других музичко-сценских дела).

У свакодневном животу, интелектуални приступ музичком делу може бити 'у другом плану'. На пример, ученици не морају нужно да познају живот композитора или конкретно музичко дело да би у њему уживали; не морају да знају у ком тоналитету је писана композиција и каква је њена форма да би доживели њену лепоту. Међутим, потпуније знање о музичком стилу,

форми и садржају (посебно када је у питању програмска музика), као и композиторовом односу према конкретном делу, свакако доприноси бољем схватању и разумевању, а самим тим и квалитетнијем доживљају музичког дела. Према мишљењу појединих педагога

”нетачно је да се естетске вредности намећу саме по себи и свакоме, да их је довољно уочити па ће се показати у правом смислу и значењу. Оне се указују саме, али не и свакоме, већ ономе ко их уме правилно схватити и интерпретирати“ (Грандић, 2001:106).

То практично значи да је за вредновање естетског предмета неопходно одређено знање, јер би било лоше вредновање неког књижевног дела без доброг познавања теорије књижевности или неке грађевине без познавања архитектуре. Зато је важан задатак наставне праксе оспособљавање ученика за правилно суђење и вредновање, како би се код њега формирао естетски укус. У Правилнику о општим стандардима постигнућа за крај општег средњег образовања и средњег стручног образовања у делу општеобразовних предмета (<http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2015/08/Правилник-о-општим-стандардима.pdf>, стр. 81) указује се на естетичку компетенцију која подразумева да ученик, између осталог, повезује уметничка и културна дела са историјским, друштвеним и географским контекстом њиховог настанка, да уме да анализира и критички вреднује уметничка дела која су представници различитих стилова и епоха, као и дела која одступају од карактеристика доминантних праваца, али и да вреднује алтернативне уметничке форме и изразе (субкултурна дела). И поред чињенице да је изнесени став везан за општеобразовне предмете, важно је истаћи да ова врста компетенција има већи значај у стручном музичком образовању, јер ученици морају стећи знање, способности и вредносне критеријуме који ће им помоћи да разликују естетски вредно од безвредног, односно уметничко музичко дело од квазиуметничког или кича. На важност свесног и намерног опажања и разумевања уметничког дела указује и Предраг Огњеновић.

„За људе којима је мање блиска когнитивна психологија важно је да уоче основни став савремене науке, иначе опречан са јавним а и лаичким схватањем, став да је опажање објекта такође акција – рад на њему. Лаичко уверење иде супротним смером, по њему је сазнање просто деловање објекта на свест. (...) За објашњење доживљаја уметности та корекција би била нужна“ (Огњеновић, 2003:234).

У средњој музичкој школи један број наставних предмета заснован је претежно на теоријским сазнањима – на пример, хармонски језик класицизма кроз наставни предмет Хармонија, или барокна fuga кроз наставу Контрапункта, историјски развој музичке уметности кроз наставу на

предмету Историја музике итд. Поред тога, и на наставним предметима у оквиру којих се развијају вештине (свирање, певање) потребно је да ученици имају одређена знања везана, пре свега, за интерпретацију (Cf: Sredar, 2014). Усвајање знања из области музичке теорије је један од основних елемената развијања, односно надградње и ширења осталих компетенција.

Поред усвајања знања и вештина, код ученика треба развијати и способност стварања квалитетних музичких дела у оквиру наставних и ваннаставних активности. Такође, ученике треба усмеравати и ка развијању способности евалуације и самоевалуације, то јест, ка правилном вредновању сопствених постигнућа и постигнућа својих вршњака. За стицање ове врсте компетенција погодан је разговор са ученицима у свим оним околностима када се ради о слушању музике, било да је реч о настави на теоријским предметима (Историја музике, на пример), извођачким (Клавир, Хор) или области дечјег стваралаштва (Дечји оркестар, Увод у компоновање). Развијање одређених компетенција повезано је и са одсеком који ученици похађају – код ученика Вокално-инструменталног одсека огледају се јаче развијене компетенције за разумевање и доживљавање музички лепог, као и за евалуацију и самоевалуацију, јер је њихово школовање засновано на перманентном слушању, анализирању и интерпретацији уметничке музике, како путем индивидуалног, тако и колективног музицирања (Оркестар, Камерна музика и слични предмети засновани на групном или колективном чину извођења музике). Ученици Теоретског одсека су, пак, више усмерени ка сазнајном, интелектуалном аспекту, јер је настава на овом одсеку тако организована да у нешто већој мери акценатује стицање знања из групе теоријских предмета (Хармонија, Контрапункт, Музички облици).

Когнитивне компетенције се током наставе могу ојачати инсистирањем на повезивању садржаја из различитих предмета, као и обнављањем и резимирањем градива из претходних разреда.² У светлу данашњег стања културно-уметничке праксе, веома је важно да ученици, поред стицања знања, формирају и одређене критеријуме. У том смислу треба истаћи важност методе естетске анализе у наставној пракси. Према речима Митровићеве (1969: 196), ова метода се често своди на тзв. естетички формализам и историцизам. Формални или формалистички аспекти анализе не могу представити естетску вредност уметничког дела у потпуности, јер се ослањају на доживљај уметничког дела као чулног уживања и лепог по себи, без интереса и без приказивања сврхе. С друге стране, историцизам се базира на изношењу историјских чињеница о настанку дела, при чему се занемарују други аспекти. Да би се у пракси ваљано спровела метода естетске анализе,

² У појединим истраживањима истиче се да је један од проблема актуелне наставне праксе средње музичке школе везан за недовољно посвећивање пажње свирању задатака из Хармоније и Контрапункта на клавиру (повезивање теоријског и практичног), као и недовољан број анализираних примера из литературе који би обезбедио увид у шири контекст музичког стваралаштва (Здравих Михаиловић, 2013б:222). Јачање когнитивних компетенција би, између осталог, утицало и на превазилажење ових проблема у настави.

требало би уважити структурне карактеристике дела, као и историјске и друштвено-психолошке; да би се откриле везе и односи између форме и онога што она сугерише, потребна је анализа узрочно-последичних односа, тј. односа између форме и садржаја једног дела. Уметничко (музичко) дело би требало да буде адекватан пратилац уметничке вредности самог дела, јер средишње место у оваквој анализи заузима уметничко дело пласирано у виду предмета или појаве, које се не могу заменити описом и вербалном интерпретацијом, будући да су снага и дејство уметничког дела незаменљиви. Пожељно је да се процес естетског васпитања, па и естетске анализе музичког дела, одвија од праксе ка теорији, односно, од слушања музике, певања ка објашњењу и теоријском сагледавању (Митровић, 1969). Ови и слични ставови педагога, према нашем мишљењу, веома добро сугеришу наставнику какве кораке треба предузети да би се у пракси адекватно спровела поменута метода. Ипак, она своју већу примену може имати (када је о музици реч) у настави Музичке културе током основношколског периода, док се у настави средње музичке школе или студија музике не може увек спроводити. Услед планом и програмом предвиђених наставних јединица, поједина дела због свог обима није ни могуће саслушати у целости, а затим се бавити свим поменутих аналитичким аспектима. Ипак, могуће је направити поједине кораке који би поставили темеље потоњем учењу музике у оквиру различитих предмета, као и ван наставе.³ Широка распрострањеност различитих садржаја сумњивог квалитета у медијима, посебно у области културно-забавног програма и музике, доступност интернета, а са њим и бројних непожељних садржаја, као и потенцијално лоше окружење, представљају велику опасност за нарушавање естетских квалитета и вредности које се формирају у школи. Зато је важно да наставник са ученицима разговара о сваком музичком делу које се упознаје у настави у било ком виду (слушање, извођење или стварање музике), али и ономе што се упознаје изван наставе, како би заједнички процењивали естетске квалитете одређених садржаја.

4. ЕМОЦИОНАЛНЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ

Јачање емоционалних компетенција ученика подразумева рад на оспособљавању ученика не само за емоционални доживљај музичке уметности, већ и ангажовање наставника у формирању позитивне емоционалне климе на часу, било да се ради о индивидуалној или колективној настави. У струч-

³ Према нашем мишљењу, велики недостатак наставе у средњој музичкој школи представља чињеница да не постоји предмет Ликовна култура (или Историја уметности) чиме би ученици добили потпунију слику о уметности и уметничким правцима. Међусобно повезивање различитих уметности свакако би допринело развијању компетенција ученика, а тиме би се уједно створили бољи услови за реализацију естетског васпитања.

ном музичком образовању важно је да ученици развијају и шире позитивне емоције током школских и ваншколских активности, да препознају емоције које могу допринети бољој међуљудској и уметничкој сарадњи, да поседују емоционалну адаптабилност и прихватају промене, те да поседују емоционално самопоуздање и осећај сопствених лимита (посебно у сфери музичког извођаштва). У стручном музичком образовању је важно да ученици међу собом развијају позитивне емоције, како би њихов будући заједнички рад у наставним (Хор, Оркестар и слично) и ваннаставним активностима могао да се одвија несметано. За будуће професионалне музичаре, као и музичке педагоге, од посебне је важности познавање сопствених и туђих емоција; ученик-извођач би посебно требало да развија компетенције у овом правцу како би његова интерпретација обезбедила несметано преношење емоција до срца слушаоца. Он би, дакле, морао да развије високу моћ емпатије, која чини онај непоходни сегмент интерпретације уметничког дела – његово тумачење. С тим у вези, и емоционална адаптабилност и емоционална иновативност представљају важне чиниоце у контексту даљег стручног усавршавања, јер ученик музичке школе мора бити спреман и на другачије и нове приступе музичком делу. То ће несумњиво омогућити шире перспективе за даљи професионални развој ученика.

5. СОЦИЈАЛНЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ

Социјалне компетенције ученика средње музичке школе се у првом реду односе на међуљудске, колегијалне односе у оквиру оних предмета који су засновани на колективном музицирању, као што су Хор, Оркестар или Камерна музика. Ту је важно да ученици доживе лепоту социјалних односа – пре свега међусобно поштовање, а затим и уважавање ставова о доживљају музичког дела.

Социјалне компетенције ученика састоје се у уочавању и разумевању лепоте колективних емоционалних струјања и снаге односа, уочавању и доживљавању лепоте усаглашености са циљевима колективног чина стварања музике, уочавању и доживљавању лепоте различитости и толеранције у погледу опречних мишљења приликом стварања, анализирања или извођења музичког дела, поседовању свести о различитости, толеранцији и уживању у подршци другима. Развој социјалних компетенција ученика у средњој музичкој школи, иако нема примарни значај за успешност музичког образовања, ипак мора да постоји као једна изузетно важна карика на релацији ученик – наставник, а касније студент – професор или извођач – слушалац. На том путу посебно важну улогу у школском узрасту има породица (Богуновић, 2005), а касније и наставник. Такође, важно је да ученици осете лепоту колективног естетског доживљаја музике у оквиру наставних предмета који су тако конципирани. Иако је доживљај музичког (уметничког) дела индивидуални чин, може се рећи да

се у условима добре ученичке сарадње и комуникације могу остварити бољи резултати и већи ниво постигнућа (боље извођење хорске или оркестарске композиције, као и камерних дела – дуета, терцета, квартета итд.). Позивајући се на став Осовског, да разноводност естетских доживљаја није мања од разноводности предмета тих доживљаја (Татаркјевич, 1980), код ученика се мора развијати атмосфера толеранције и разумевања када је у питању субјективни доживљај конкретног музичког дела, што значи да се мора створити простор у коме ће сваки појединац моћи да култивише сопствена осећања и поглед на музику. У наставној пракси се овај вид испољавања индивидуалности описује као метода слободног изражавања. Она је веома важна због исказивања ученичких доживљаја музике кроз различите предмете, као и потенцијалног личног стила ученика у интерпретацији или компоновању музике (Здравитић Михаиловић, 2013а). У оквиру формирања ове врсте компетенција улога наставника је подједнако важна као и у когнитивним и емоционалним.

Димензија социјалних компетенција долази до изражаја готово подједнако на свим нивоима учења и у оквиру свих предмета. На пример, у групи теоријских предмета, као што су Хармонија, Контрапункт, Музички облици или Историја музике, оне су везане за прихватање различитости у естетском доживљају, као и у синтези и евалуацији. Наиме, естетско процењивање је, као и постигнуће, такође индивидуална категорија, зависна од бројних фактора – оно што је за поједине ученике лепо или успешно, за неке друге није. Имајући у виду да је крајњи циљ учења (евалуација) образложење сопственог става (шта ти мислиш и зашто тако мислиш?), важно је усмеравати ученике ка међусобном разумевању, толеранцији и подршци. Важно је да постоји свест о различитости, како се не би угрозила професионална сарадња, која је од посебног значаја на предметима чија је суштина заједничко музицирање – Хор, Оркестар, Камерна музика, Корепетиција, Дириговање и сл. У области дечјег стваралаштва (Увод у компоновање, Дечји оркестар), најважнији елемент је међусобно поштовање ученичке креативности, као и (само)процењивање различитих аранжмана или самосталних композиција.

6. РАДНО-АКЦИОНЕ КОМПЕТЕНЦИЈЕ

Радно-акционе компетенције ученика односе се на поседовање воље и спремности за рад у оквиру школских и ваншколских активности. Ове компетенције подразумевају познавање музички лепог и истрајавање на естетским квалитетима у музици упркос савременим негативним музичким трендовима, естетско постигнуће, односно тежњу за остваривањем највиших естетских квалитета, естетску иницијативу, односно спремност да се квалитетна музика презентује и изван школских оквира (секције, градске или сеоске културне установе, јавни наступи, рад у медијима, друштвене мреже и сл.).

Први часови музичког описмењавања, нарочито код неких инструмената (на пример, гудачких или дувачких), захтевају већи напор од стране детета да би се добио чист и интонативно стабилан тон. То су уједно и прва искуства ученика са развијањем особина као што су упорност и истрајност. Међутим, у контексту средње музичке школе (а и касније) истрајавање у естетским намерама и циљевима односи се на један шири план – на активност у оквиру наставних предмета (али и разних секција), а понекад и више у оквиру ваннаставних активности. У том узрасту млади се често удружују око заједничких идеја које рефлектују њихов поглед на свет и уметност, па тако настају разни бендови који промовишу различите музичке правце. Поред тога, ученике треба подржати и у настојању да дају свој допринос у широј социјалној средини, као што су разни хуманитарни концерти, позоришне представе, градске манифестације и слично, инсистирајући при томе на одржавању високог нивоа квалитета. У постављању радно-акционих компетенција можда је најтежи задатак управо очување естетских и моралних начела младог човека, који је мас-медија. Према мишљењу Драгана Жунића (1994), истраживачи медија и манипулације већ су докучили оно што људи од духа и укуса осећају, а то је чињеница да народ не слуша оно што воли, већ оно што му се нуди, односно репродукује, од јутра до вечери на радију, телевизији, у аутобусу итд. У том смислу ученицима треба сугерисати да форсирају лични став и естетски однос према садржајима који се нуде, а не да их нужно прихватају.

ЗАКЉУЧАК

Когнитивне компетенције заједно са емоционалним, социјалним и радно-акционим чине јединствен систем компетенција ученика које имају велику важност у савременом животу музичара. Спремност за иновацијама, као и евентуална промена професионалног опредељења може омогућити музичару да се у блиској или даљој будућности усмери ка новим врстама посла. Нека истраживања показују да је у савременим условима запошљавања музичара честа ситуација да они раде као слободни уметници и само једним делом имају сталан посао који није из области музике (Gembris & Langner, 2006 према Богуновић, 2012: 404). Дакле, традиционални курикулум, иако превасходно посвећен развијању знања и вештина из области уметничке музике, морао би да претрпи извесне измене и допуне у циљу приближавања савременим потребама човека и друштвене средине, јер је све већа потреба за едукацијом кадрова из области музичке продукције, медија и сл. Та чињеница управо потврђује важност формирања и развијања наведених компетенција ученика не само током средње школе, већ и током студија.

Избор композиција за слушање, извођење и анализу у средњој музичкој школи условљен је захтевима наставног плана, односно одређен је наставним

предметима и наставним јединицама. Имајући у виду чињеницу да се формирању и развијању компетенција ученика мора посветити додатна пажња, важно је нагласити да је улога наставника у том процесу кључна, те да од ангажовања наставника у највећој мери зависи колико ће се код ученика развијати поменуте компетенције.

Будући да су ученици музичке школе, поред уметничке музике, заинтересовани и за савремену популарну музику, као и за пласирање уметничке музике на нов начин (Стојановић и Здравих Михаилловић, 2014), од музичког педагога се очекује да прати и актуелне трендове музичке и културне сцене, како би са ученицима могао да дискутује о музичким квалитетима. Треба истаћи и то да поједини стручњаци указују и на чињеницу да се музичко васпитање одвија и изван школских оквира. На пример, Ројко (2012) сматра да се музичко васпитање данашњег детета не одиграва само у школи, већ много више и много ефикасније, изван ње. Тај процес условљавају произвођачи носача звука, телевизија, радио, односно све оно што називамо индустријом забаве, и то по начелима која су све пре него естетска. Из тог разлога је улога школе, односно наставника, изузетно значајна не само у стицању знања и вештина које предвиђају наставни планови и програми, већ и формирању ширег круга компетенција које имају далекосежнији значај.

С друге стране, резултати новијих истраживања показују да ученици и наставници музике негују разне облике групног дружења и музицирања изван школских оквира. Поред дављења класичном музиком, многи од њих су ангажовани у другим музичким правцима и жанровима: џез, поп, рок, хеви-метал, реп, евергрин, фолк, као и у оквиру позоришне музике (Богуновић и др., 2012). Испитаници су се, о свом додатном ангажовању, у овом истраживању изјаснили позитивно, рекавши да оно утиче на слободу у музичком изражавању, доприноси бољем слушању музике, проширује музичко искуство, помаже разумевању музике, повећава флексибилност у музичком мишљењу, као и креативност, а поред тога, музичари боље владају извођачком тремом и имају финансијску добродит. На основу резултата овог истраживања можемо закључити да би ширење 'граница' актуелне наставне праксе, не само побољшало квалитет самог наставног процеса и учинило га занимљивијим, већ би допринело стварању компетенција ученика и студената за неке будуће облике музичке професије.

Према мишљењу наших најистакнутијих педагога из области естетског васпитања (Грандић, 2001; Митровић, 1969) метода посматрања је најуже повезана са непосредним контактом са уметничким делом кроз посете концертима, музејима, позоришним представама и сл. Директно посматрање уметничког објекта врши снажан утицај на развијање перцептивних и доживљајних способности и има значајну улогу у естетском схватању стварности. То значи да би заједнички одлазак ученика и наставника на концерт уметничке музике могао да буде једно од најефикаснијих средстава

естетског васпитања, као и стручног музичког образовања. Из овога се даље закључује да се, у складу са растућим потребама све сложенијих компетенција ученика, наставник може додатно укључити у васпитно-образовни процес и изван оквира школе. Развијање пријатељског односа на релацији ученик – наставник у садејству са реализацијом наставе на претходно описан начин, управо је онај облик стручног образовања који је потреба савременог ученика.

Литература

- Vogunović, Blanka. 2008. *Muzički talenat i uspešnost*. Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.
- Богуновић, Бланка. 2005. Породица ученика основне музичке школе. *Зборник институтских радова за педагошка истраживања*, 37(2), 99–114.
- Богуновић, Б., Дубљевић, Ј. и Буден, Н. 2012. Музичко образовање и музичари: очекивања, ток и исходи. *Зборник институтских радова за педагошка истраживања*, 44(2), 402–423.
- Vogunović, B., Dubljević, J. i Jovanović, N. 2011. Muzički darovito dete – epilog. U: G. Gojkov i A. Stojanović (ur.) *Daroviti u procesu globalizacije. Zbornik 16*. Vršac: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Mihailo Palov“ i Arad: Univerzitet „Aurel Vajku“, Rumunija, 98–113.
- Vogunović, B. i Stanišić, J. (2013): Kompetencije nastavnika muzičkih i opšteobrazovnih škola. *Pedagogija* 68(2), 193 – 206.
- Грандић, Радован. 2001. *Прилози естетском васпитању*. Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине.
- Жунић, Драган. 1994. *Свакидашњи укус*. Критика моћи свиђања. Ниш: Просвета.
- Здравих Михаиловић, Д. 2013а. Естетско васпитање у контексту наставне праксе средње музичке школе. У Валерија Каначки, Сања Пајић (ур.) *Српски језик, књижевност и уметност, књ.3, Музика и неизрециво; Историја уметности – методи, методологија и њихова примена. Зборник радова*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 235–243.
- Здравих Михаиловић, Д. 2013б. Теоријски предмети у служби учења уметничке музике – проблеми и перспективе. У:Божана Димитријевић (ур.) *Наука и савремени универзитет. Хуманизација универзитета, том 1*, Ниш: Филозофски факултет, 219–229.
- Jevtić, Biserka 2009. Struktura kompetencija darovite predškolske dece. U: Grozdanka Gojkov (ur.) *Daroviti i društvena elita. Zbornik radova 15*. Vršac: Visoka škola strukovnih studija za obrazovanje vaspitača „Mihailo Palov“ i Arad: Univerzitet „Aurel Vajku“, Rumunija, 250–259.
- Matijević, Marina. 2010. Između didaktike nastave usmjerene na učenika i kurikulumske teorije. U: Ivan Ivanšić i dr. (ur.) *Zbornik radova Četvrtog kongresa matematike*. Zagreb: Hrvatsko matematičko društvo i Školska knjiga, 391–408.
- Митровић, Даринка. 1969. *Савремени проблеми естетског васпитања*. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.
- Огњеновић, Предраг. 2003. *Психолошка теорија уметности*. Београд: Гутенбергова галаксија.
- Radoš, Ksenija. 2010. *Psihologija muzike*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Rečnik Matice srpske*. 1967. Novi Sad, Zagreb. Drugo fototipsko izdanje. Tom II.
- Rojko, Pavel. 2012. *Metodika nastave glazbe. Teorijsko-tematski aspekti (glazbena nastava u općeobrazovnoj školi)*. Zagreb: Sveučilište Josipa Juraja Strossmayera i Osijek: Pedagoški fakultet.
- Serdar, Aleksandar. 2014. Analiza fražiranja u interpretaciji. U: Danijela Stojanović i Danijela Zdravić Mihailović (ur.) *Balkan Art Forum 2015: Duh vremena i problemi interpretacije Zbornik radova*. Niš: Fakultet umetnosti, 59–82.

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

Стојановић, Д. и Д. Здравих Михаиловић. 2014. Проблеми савремене наставе у средњој музичкој школи. У: Драган Жунић и Миомира Ђурђановић (ур.). *Балкан Арт Форум 2013: Уметности и култура данас. Зборник радова*. Ниш: Факултет уметности, 155165.

Suzić, Nenad. 2005. *Pedagogija za XXI vijek*. Banja Luka: TT-Centar.

Сузић, Ненад. 2012. Компетенције човјека будућности. *Нова школа – часопис за теорију и праксу савремене школе и предшколства*, број IX/X, стр.1–12.

Tatarkjevič, Vladimir. 1980. *Istorija šest pojmova. Umetnost. Lepo. Forma. Stvaralaštvo. Podražavanje. Estetski doživljaj*. Beograd: Nolit.

Шкиљевић, Љубо. 2012. Развој и јачање компетенција у сфери музичког образовања. *Нова школа – часопис за теорију и праксу савремене школе и предшколства*, број IX/X, стр. 151 – 159.

Прилог са интернета

Правилник о ошћим стандардима ошћинућа за крај ошћиеј средњеј образовања и средњеј сиручној образовања у делу ошћиеобразовних предмета, 2013. Доступно на: <http://www.mpn.gov.rs/wp-content/uploads/2015/08/Правилник-о-ошћим-стандардима.pdf> [30.06.2016.]

Danijela D. Zdravić Mihailović

Danijela Dj. Stojanović

DEVELOPMENT OF STUDENTS' COMPETENCES IN PROFESSIONAL MUSIC EDUCATION

Summary

Development and strengthening competences in professional music education represents one of the most important goals of modern teaching. Strengthening cognitive, emotional, social, and working competences within professional music education provides a unity of students' competences which significantly affect further professional education, as well as acquisition of further musical experience.

Willingness for innovations, as well as a possible change of professional orientation may enable a musician to focus on new types of work in the near or far future. Contemporary researches of musical education in Serbia have shown that teaching practice does not pay enough attention to contemporary music and other musical genres except for classical music, as well as the fact that there is a greater need for staff education in the fields of music production, media etc. This fact actually confirms the importance of forming and developing the aforementioned students' competences, not only during high school, but also during faculty studies so that young musicians can adapt to new types of jobs.

In line with new market requirements on one hand, as well as musicians' inability to find permanent employment on the other hand, the competence level is of great importance for future work of professional musicians.

Key words: competence of students, professional music education, Secondary Music School.

IV
KRIZA UMETNIČKOG DELA
(Crisis of a work of art)

Pregledni rad / *Review paper*

UDK 784.4+781.7(497.11)

POTENCIJALI PESAMA PATRIJARHALNOG KULTURNOG REŽIMA U OBRADAMA NARODNIH PESAMA ZA JEDAN GLAS I KLAVIR SRPSKIH AUTORA DO POČETKA DRUGOG SVETSKOG RATA

Saša V. Božidarević

Univerzitet u Prištini sa privremenim sedištem u Kosovskoj Mitrovici
Fakultet umetnosti u Kosovskoj Mitrovici
sasabozidarevic@gmail.com

Sažetak

U *obradama narodnih pesama za jedan glas i klavir*, kao specifičnoj potkategoriji srpske solo pesme, nastalim u XIX i prvoj polovini XX veka, prisutni su tipovi folklornog citata različitih genetsko-stilskih karakteristika. U ovom radu biće predstavljene samo one u kojima je utvrđeno postojanje najstarijeg folklornog sloja – pesme patrijarhalnog kulturnog režima. Njihov tretman u umetničkoj obradi i uticaj na faktorni i harmonski segment klavirske pratnje biće razmotren na primeru pojedinačnih pesama autora ovog hronološkog perioda – od Kornelija Stankovića do Miloja Milojevića i Petra Konjovića. Cilj ovog rada je da se posredstvom modela klasifikacije srpskih narodnih pesama, koji je primenio Dragoslav Dević u naučnoj studiji *Stilsko-genetska osobenost tonalnog odnosa u srpskim narodnim pesmama* (Девич, 1997: 216–244), utvrdi polje mogućeg uticaja specifičnih tonalnih struktura na komponente i planove umetničkih obrada *narodnih pesama za jedan glas i klavir*. U radu će biti korišćene primarne istraživačke metode: analitička i komparativna, koje će se primenjivati u korelaciji sa metodološkim modelom iz apostrofirane studije Dragoslava Devića.

Ključne reči: Obrade narodnih pesama za jedan glas i klavir, folklorni citat, klavirska pratnja, muzička analiza.

UVOD

Po mišljenju Miloša Zatkalika, „u sistemu muzičkih komponenti melodija zauzima centralno mesto i predstavlja, uz ritam, najaktivniju komponentu“.¹ Zatkalik dalje smatra da bi razmatranja ove vrste morala „obuhvatiti i nekakvu moguću tipologiju melodijskih linija s obzirom na njihove konture, intervale,

¹ Ovaj zaključak se odnosi prvenstveno na umetničku muziku i to zapadnoevropskog prosedea

registre u kojima se kreću, pitanja stabilnosti pojedinih tonova (veza s harmonsko-tonalnim odnosima), a naročito emocionalno-izražajna svojstva različitih melodija“ (Zatkalik, Medić, Vlajić, 2003: 1). Analogno umetničkoj muzici zapadneevropskog prosedea, i u narodnoj muzici melodija ima veoma važnu ulogu, iako se ona „u narodnoj vokalnoj praksi ne sreće kao nešto samostalno, već kao deo određene melopoetske celine“ (Големовић, 1997: 9) Iako melodija nije ‘priznata’ od strane narodnog pevača kao samostalna komponenta muzičkog toka, on je svestan njenog postojanja, kao i mnogih njenih karakteristika, koje tumači nizom različitih izraza. Tako, za razliku od teksta, gde za različite tipove u narodnoj praksi ne pronalazimo adekvatne nazive, za melodiju narodni pevač u Srbiji koristi tri naziva: najčešće *glas*, a nešto ređe *kajda* i *arija*. Međutim, nijedan od ovih naziva ne govori o posebnosti melodijske linije, odnosno načinu njenog oblikovanja, koje podrazumeva njenu motivsku strukturu, tonske i intervalske odnose u njenoj konstrukciji, smer njenog kretanja, ambitus melodijskog citata, tonalnu osnovu, dinamičko-tonske akcente, emocionalno-izražajni potencijal koji ona nosi sa sobom i dr. U definisanju i preciznijem određenju melodijskog toka narodne pesme, pojedini etnomuzikolozi i sakupljači narodnih pesama stavljaju akcenat na pojedine segmente melodijskog toka, koji imaju dominantan uticaj na formiranje njegove strukture i fizionomije. Tako nemački etnomuzikolog Fric Boze (Fritz Bose) izdvaja tri tipa melodijske linije, i to prema njenom osnovnom kretanju. Prvu – oscilatornu – „karakteriše učestalo gibanje, drugu – stepeničastu, spuštanje ili podizanje, a treću – fanfarnu, koja se bazira na principima konsonance, koraci u tercama“ (Bose, 1989: 6). Po njegovom mišljenju, primarnu ulogu u oblikovanju narodne melodije ima motiv koji predstavlja jezgro celokupne melodijske linije. O uticaju motiva na oblikovanje melodijske linije narodne pesme govori i Miloje Milojević u svojoj studiji *Jedna porečka pesma o Karađorđu*, posebno prilikom analize dve dijametralno različite kategorije pesama koje on imenuje „zapadnjačkim“, odnosno „istočnjačkim narodnim melodijama“ (Milojević, 1933: 126–142). Dragoslav Dević kretanje melodijske linije u narodnim pesmama dragačevskog kraja tumači na osnovu karakterističnih intervalskih odnosa u njima. On ističe da „mnogobrojni napevi u kojima se očituju odgovarajući tonalni odnosi imaju tonske nizove formirane na dva načina: kretanjem na korak (velika i mala sekunda)... i kretanjem na skok i korak (pored sekundi, velike i male, javljaju se i veći skokovi)...“ (Девић, 1986: 40).

Navedena tumačenja eminentnih stranih i domaćih etnomuzikologa i muzičkih teoretičara o načinima i postupcima oblikovanja melodije u narodnim pesmama zapravo predstavljaju kriterijume za objedinjavanje narodnih pesama u srodne kategorije i potkategorije. To znači da u teorijskom smislu integralni delovi melodije mogu pojedinačno ili grupno uticati na umetničku obradu. Međutim, pošto se, generalno uzev, naša etnomuzikologija nije dublje i sistematičnije bavila problemom mogućeg uticaja sastavnih elemenata melodijske komponente na muzički tok narodne pesme, ovom prilikom kao polazišna tačka u razmatranju postavljenih hipoteza u ovom radu poslužiće dostignuća Dragoslava Devića,

(transformisana verzija originala), *Ovim šorom, Kitko ćerko mori*,² napevi su za stepen šireg ambitusa (do intervala kvinte) – oni zadržavaju i čuvaju prethodni tonalni odnos, po istom principu, ali u okviru pentakorda: f – G – a – b – c ili f – G – as – b – c, odnosno VII – 4, kao i G – a – h – c – d, ili 1 – 5. „Po broju do našeg doba sakupljenih i publikovanih melografskih zapisa (oko 9 000 melodija) oko 80% pesama ima kvintni ambitus napeva. Na osnovu ove činjenice i konstantno sačuvanog tonalnog odnosa, kvintni ambitus se nesumnjivo izdvaja kao tipično obeležje za najveći broj srpskih pesama seoskog stila“ (up. Dević, 1997: 217).

Primer 3. Kornelije Stanković – *Tri ptičice*

Tonski niz u pesmi *Tri ptičice* (G–d) može se uvrstiti u promenljivi pentakordalni niz. Na ovakav doživljaj ovog niza prvenstveno utiče nestabilan treći stupanj. Iako je molska terca zastupljenija, nailazimo i na dursku tercu, a njihova međusobna ‘smena’ utiče na osećanje neodređenosti ove pentakordalne konstrukcije. Pojava frigijske sekunde (male) na hipertonici (drugom stupnju) u odnosu na toniku je epizodnog značaja, jer se manifestuje u signalu kraja i u značajnijoj meri ne destabilizuje drugi stupanj (ton a), koji se eksponira tokom čitavog melodijskog citata.

U određenom broju pesama patrijarhalnog kulturnog režima, koje imaju kvintni ambitus, dolazi do povremenog narušavanja tonskog odnosa koji je svojstven melodijskim strukturama ove vrste. Upliv elemenata stranih kulturnih sfera, prvenstveno orijentalne, ostvaruje se povišavanjem četvrtog stupnja (subdominante), što kao rezultat ima pojavu prekomerne sekunde između trećeg i četvrtog stupnja.³ Usled pojave ovog stranog elementa, u melodijskom toku seoskih pesama patrijarhalnog kulturnog režima, dolazi u percepciji slušalaca do mešanja dve različite melodijske strukture. Osnovu jedne, koja je kod najvećeg broja primera ove vrste dominantna, čini molski tetrakord, dok u drugoj, pentakordalnoj konstrukciji prepoznamo donji tetrakord lidijanskog durmola, tj balkanskog mola. Ovakav odnos tonskih nizova najprisutniji je u pesmama koje je obradio Petar Konjović – *Of, aman, aman, Pod bregom se*.

² U tonskom nizu ove narodne pesme uočavamo pojavu fleksibilnog trećeg stupnja, što u percepciji slušalaca utiče na nemogućnost preciznog određivanja vrste triakorda, koji čini genetsko jezgro ove tonske strukture.

³ Ova pojava u našim narodnim pesmama je nesumnjivi indikator prisustva orijentalnog stila u njihovoj melodijskoj strukturi.

Primer 4. Petar Konjović – *Pod bregom se*

Под бре гом се, под бре гом се је-ла раз-гра-на-ла је-ла раз-гра-на-ла еј!

Prilikom umetničke nadgradnje i obrade pesama ovakvih stilskih karakteristika, kod kompozitora poput Kornelija Stankovića i Vladimira Đorđevića, zapažamo da karakteristična struktura njihovih tonalnih odnosa nije imala gotovo nikakav uticaj na komponente i planove klavirske pratnje. Ovo je razumljivo, s obzirom na njihovu nameru da izvrše jednostavnu harmonizaciju narodnih pesama. Međutim, njihov harmonski izraz nije bio prilagođen specifičnim tonalnim odnosima prisutnim u ovoj stilskoj kategoriji narodnih pesama. Tako se još u najranijoj fazi umetničke nadgradnje i obrade narodnih pesama uz pomoć klavira postavio problem 'pomirenja' tradicionalnih (umetničkih) muzičkih (harmonskih i fakturnih) sredstava sa osobenom melodikom i lestvičnim osnovama narodnih pesama.

Ovaj problem je prvi u srpskoj muzici uočio Kornelije Stanković. On povodom toga ističe da se trudio da u pesmama i harmoniji zadrži pravi duh njihov, kako bi ih narod i u novom – usavršenom – obliku mogao prepoznati. Po Stankoviću, „harmonija je sasvim posao subjektivan po formi, ali ne po duhu svome.“ (Kučukalić, 1975: 36). Međutim, Stanković je u svojim harmonizacijama odstupao od principa koje je deklarirao sa zanosom i uverenjem, ne uspevajući da svojim harmonskim rešenjima izrazi latentne harmonske veze na relaciji tonova u specifičnim folklornim lestvično-tonalnim konstrukcijama narodnih pesama. Stankovićev narodni jezik oslanjao se na klasičnu tradiciju i on nije uspevao da izađe iz njenih okvira. To znači da nije imao inventivnija harmonska rešenja za pesme uskog melodijskog ambitusa. Ono što je ovaj kompozitor smatrao 'harmonijom u osećanju narodnom' u njegovom viđenju podrazumevalo je upotrebu klasičarski pročišćenog, redukovano harmonskog jezika, čiji se tok gradi upotrebom glavnih stupnjeva. U pesmi *U Budimu gradu* uočavaju se karakteristike ovog stila. Čitav harmonski tok ove pesme izgrađen je od akorda tonične i dominantne funkcije, a najzaoštreniji harmonski sklop u kontekstu postojećih harmonsko-kinetičkih odnosa je dominantni septakord. Klavirska faktura podređena je harmonskoj komponenti, koja predstavlja (uglavnom) četvoroglasni homoritmični, strogi harmonski slog. Uticaj folklorne osnove na fizionomiju klavirske fature ograničava se samo na deonicu najvišeg glasa desne ruke, u kojoj se doslovno preuzima njegov meloritmički sadržaj, i na drugi glas, gde se upotrebom intervala terce dobija takozvani terčni dvoglas. Navedeni tip klavirske pratnje u deonici desne ruke pokazatelj je da se Kornelije Stanković nije dublje bavio stilskim karakteristikama narodnih pesama koje je obrađivao, pa je tako došlo do nenamernog preplitanja dva stila u dva vertikalna nivoa jedne iste kompozicije – starijeg seoskog u vokalnoj deonici i novijeg seoskog stila u klavirskoj pratnji.

Neisticanje i zanemarivanje osobnih individualnih karakteristika pesama različitih stilskih obeležja prilikom harmonizacije i formiranja fature klavirske pratnje uočljivo je i u narodnim pesamama uz klavirsku pratnju, u obradi Vladimira Đorđevića. Tako se pesme različitih stilskih karakteristika, kao i kod Stankovića, uglavnom podvrgavaju ustaljenim postupcima klavirske nadgradnje, u kojoj se akcenat stavlja na tradicionalni jednostvni harmonski izraz. Klavirska pratnja Đorđevićevih obrada narodnih pesama bazira se na četvoroglasnom harmonskom slogu. Klavirski slog je pijanistički nerazvijen i predstavlja samo harmonsku osnovu (bazu) vokalne linije, koja nije posebno izvučena iz harmonskog sklopa.

U jedinom primeru sa obeležjima patrijarhalnog kulturnog režima (u pesmi *Ko ti kupi kondurice*), koji je obradio Stevan Mokranjac, možemo konstatovati da su izvršena određena usaglašavanja melodijske komponente folklornog citata i harmonske komponente klavirske pratnje

Primer 5. Stevan Mokranjac – *Ko ti kupi kondurice*

The musical score consists of several systems. The first system shows the piano accompaniment in G major, 3/4 time, with a dynamic marking of *[poco a poco cresc.]*. Below the piano part is a line of guitar-style notation: $a: (t \quad \Delta \quad ||) t \quad \text{III}^6 - t - \Delta - t^6 \quad \frac{5}{3}$. The second system continues the piano accompaniment, reaching a dynamic of *ff*. Below it is another line of guitar notation: $\Delta^6 - ||^6 - t^6 \quad \frac{5}{3} - D\Delta - \Delta - \Delta^6 - \Delta - t^6 - D\Delta - t - ||^6 -$. The third system introduces the vocal line with lyrics in Cyrillic and Latin. The lyrics are:
 1. Ко тѣ ку-пи кон-ду-ри-це, а - лај,
 1. Ко тѣ ку-пи кон-ду-ри-це, а - лај
 2. Ко тѣ ку-пи ср-ма је-лек,
 2. Ко тѣ ку-пи ср-ма је-лек,
 The piano accompaniment for the vocal line starts with a dynamic of *pp*. Below the vocal line is a line of guitar notation: $VI - \text{o} - III - D^7 - t - \Delta - t^6 - \Delta - (t^6) ||^7 - t - t^6$.

бе - ла, Сул-ти - ја - ни њи-лим вез-ли бе - ла, а - лај
be - la, Sul - ti - ja - ni ci - lim vez - li be - la, a - laj,

t — s-t⁶-t — s-t⁶-s-(t⁶/II⁷) — t — s-t⁶-t — III

ба-њу ка-њу ој, кв-њу ки-ти ој! и-ју-јој, ђер-дан мој, бла-го њој!
ba - nju ka - nju oј, ki - nju ki - ti oј! i - ju - joj, đer - dan moј, bla - go njoј!

°III-VII⁶-III-VII⁶-t-°III — D⁴-t — d-t⁶-t⁶ s-III⁴-t⁶ — s — F

2.4. Ку-пи ми го лу-до мла-до, а - лај бе - ла,
2.4. Ku - pi mi go lu - do mla - do, a - laj be - la,

t — s-t⁶-s-t⁶-II-D-t⁶ t⁴ t⁴ s⁶ t⁴

Сул-ти - ја - ни њи-лим вез-ли бе - ла, а - лај, ба-њу ка-њу
Sul - ti - ja - ni ci - lim vez - li be - la, a - laj, ba - nju ka - nju

t — s² t⁴ s-t⁶ — II-D-t⁶ t⁴ t — VI — °III — °III-VII⁷-t-°III⁶

oj, ки - њу ки - ти ој, и - ју јој, бла - го њој, ђер - дан мој,
 oj, ki - nju ki - ti oј, i - ju јој, bla - go њој, đer - dan мој.

VI — ° III — D⁷ — t — d — t-t — S — || 3 — t — 6 — S — 6 — F

U harmonizaciji ovog, po ambitusu uskog tonskog niza (čitav melodijski tok kreće se u intervalu kvarte), Mokranjac se služi sredstvima klasičarskog harmonskog izraza, uz upotrebu standardnih harmonskih sredstava. Ipak, on nastoji da harmonsku nadgradnju prilagodi specifičnim tonskim odnosima koji su prisutni u ovoj tetrakordalnoj strukturi. Odsustvo durske dominante u harmonskoj nadgradnji početna dva melostiha, zatim intenzivna i učestala primena akordskih sklopova sa subdominantnim obeležjem, te upotreba frigijskog kvintakorda u kadenci, ukazuje da Mokranjac harmonizaciji preuzetog folklornog citata ne pristupa na šablonski način, već pokušava da dublje prodre u njegove latentne harmonske odnose. Očito da za njega ovaj tetrakordalni lestvični niz predstavlja donji tetrakord a-prirodne molske lestvice, sa prisustvom frigijske sekunde u kadenci, pa se u skladu sa tim i formira harmonski tok.

I u pesmama sa stilskim obeležjima patrijarhalnog kulturnog režima, u obradi kompozitora Josifa Marinkovića, Miloja Milojevića i Petra Konjovića, specifični tonski odnos, koji je prisutan u melodijskoj komponenti folklornog citata, prvenstveno se reflektuje na harmonsku komponentu klavirske pratnje. Jedan od najčešće primenjivanih postupaka je pročišćenje harmonskog izraza, koje se realizuje upotrebom glavnih lestvičnih stupnjeva i 'kontrolisanjem' harmonskog toka, koji ostaje u okviru jedinstvene tonalne osnove (Miloje Milojević – *More će prodam*). Međutim, pored ovog postupka, koji uočavamo i u obradi narodnih pesama Kornelija Stankovića i Vladimira Đorđevića, u klavirskoj nadgradnji folklornog citata kod Josifa Marinkovića, a posebno Miloja Milojevića i Petra Konjovića, uticaj specifičnih melodijskih struktura sa autohtonim obeležjem nije limitiran samo na harmonsku komponentu, već se u manjem ili većem obimu reflektuje i na druge komponente i planove klavirske pratnje. Tako u njihovim umetničkim obradama narodnih pesama klavirska deonica biva funkcionalizovana u smislu komentara i interpretacije nepromenljivog ili neznatno variranog folklornog zapisa (Božidarević, 2010: 151–159).

Iako u najvećem broju kompozicija ove vrste kompozitori ne odustaju potpuno od jednostavne harmonizacije, u strukturu njenih vertikalno postavljenih akorda inkorporiraju elemente folklorne pratnje i to najčešće kvintni pedal. Ovaj kompromis

između harmonskih sredstava umetničke muzike zapadne provenijencije, sa jedne strane, i tradicionalnih tipova folklorne pratnje, sa druge, predstavlja direktnu posledicu uticaja melodijskog citata na njeno umetničko uobličjenje. Kod svih primera ove vrste (Josif Marinković – *U Agana*; Miloje Milojević – *More će prodam*, *Šarplaninska uspavanka*; Petar Konjović – *Kitko ćerko, mori*), kvintni pedal je lociran u najnižim glasovima leve ruke klavirske pratnje, ali se način njegove upotrebe razlikuje od pesme do pesme. Tako je njegovo prisustvo najmanje izraženo u pesmi Petra Konjovića – *Kitko ćerko, mori*, gde se on pojavljuje u sporadičnom nastupu sa drugim linearnim melodijskim komponentama klavirske fature. Nešto zastupljeniji je u narodnoj pesmi Josifa Marinkovića – *U Agana*, gde nadgrađuje najveći deo početnog pevanog stiha, dok je on najizraženiji u narodnim pesmama *More će prodam* i *Šarplaninska uspavanka*, u obradi kompozitora Miloja Milojevića.

Primer 6. Miloje Milojević – *Šarplaninska uspavanka*

ben cantabile
Лу - лај ми лу - лај, Ми - ко деј - че

egalmente
poco a poco

a tempo, ad lib. poco a poco accel. e cresc. simile ♩ = 120 poco a

rit.
Лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли,

quasi allargando

ben cantabile
quasi accel.

un pochet. rit. rit.

poco rit. molto rit. ♩ = 54 ppp

лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - ли, лу - лај.

♩ = 44 p marcato mp lunga

C. M. 7

Celokupna melodijska struktura ove pesme izgrađena je na molskom trikordu i kreće se u intervalu terce. Prilagođavanje fakture klavirske pratnje genetsko-tonalnim osobenostima melodijskog citata realizuje se aktiviranjem specifičnih harmonsko-zvučnih sredstava kojima kompozitor nastoji da uđe dublje u sam duh folklornog muzičkog mišljenja. U široko postavljenoj ostinatnoj površini, kao poseban vid pratnje ističe se ležeći kvintni pedal (videti taktove 24–28).

ZAKLJUČAK

Na osnovu sprovedenih istraživanja može se konstatovati da specifični tonalni odnosi, prisutni u kategoriji pesama *Patrijarhalnog kulturnog režima*, uzak melodijski ambitus na kome su one izgrađene (ne prelazi interval kvinte), pojava karakterističnih signala početaka i krajeva (tipičnih za ovaj vid narodnog pevanja), te njihova arhaična zvučnost (proizašla iz prethodno navednih karakteristika), tek u manjem obimu utiču na muzičke komponente i planove umetničkih obrada. Najmanji uticaj ostvaruju u *obradama narodnih pesama za jedan glas i klavir* Kornelija Stankovića, Vladimira Đorđevića i Stanislava Biničkog, gde harmonski jezik (baziran na osnovnim tonalnim funkcijama) i gotovo isključivo homofona klavirska faktura, koja je u njima zastupljena, predstavljaju neprirodnu i veštački pridodatu tvorevinu koja gotovo u potpunosti zanemaruje izvorne zvučne potencijale narodne melodije. ‘Veći’ uticaj melodijsko-ritmičkih konstrukcija *pesama starijeg seoskog stila* na komponente i planove klavirske deonice (u odnosu na prethodno izrečeno), prisutan je u pojedinim kompozicijama ove vrste Stevana Mokranjca. Odsustvom durske dominante, prenaplašenom upotrebom subdominatnih sazvučja i frigijskog kvintakorda u kadenci, Mokranjac nastoji da istakne zvučne i latentne harmonske potencijale pesama koje obrađuje. Kod Milojevića, a posebno Konjovića, apostrofirani uticaj folklornog citata na harmonski tok je najizrazitiji. Karakteristični zvučni agregati, nastali usled melodijskih kretanja u okviru uskih ambitusa, ‘podržani’ su i u znatnoj meri istaknuti većom upotrebom različitih tipova folklornih pedala, stilizovanih tipova folklorne pratnje i krajnje pročišćenog i redukovanoeg harmonskog izraza.

Literatura

Bose, Fritz. 1989. *Etnomuzikologija* (prev. Julija Lazić), drugo izdanje. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu

Božidarević, Saša. 2010. *Folklorni citat u srpskoj solo pesmi od njenog nastanka do početka Drugog svetskog rata*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini (Zvečan, Kosovska Mitrovica).

Големовић, Димитрије. 1997. *Народна музика Југославије – Вокална традиција*. Београд: Музичка омладина Србије

Девић, Драгослав. 1986. *Народна музика Драгачева*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду

Девић, Драгослав. 1997. Стилско-генетска особеност тоналног односа у српским народним песмама, у: V међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело, *Изузејиносћ и сајосћојање*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 216– 244.

Кићукалић, Зија. 1975. *Romantična solo pjesma u Srbiji*. Sarajevo: IP Svjetlost – Zavod za udžbenike.

Марковић, Ана. 2002. Садејство музике и текста у соло песмама Јосифа Маринковића, у: Татјана Марковић (уред.), Јосиф Маринковић (1861–1931): *Музика на раскршћу два века*. Нови Бечеј: Раднички дом Јован Веселинов Жарко, 28–38.

Маурхофер, Алоиз (Mauerhofer, Alois). 1997. О композиторском усвајању народне музике од доба Хердера – покушај типологије, у: V међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело, *Изузејиносћ и сајосћојање*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 13– 26.

Милојевић, Милоје. 1933. *Музичке студије и чланци – Једна њоречка њесма о Карађорђу*. Београд: Издавачка књижница Геце Кона, 126–142.

Пејовић, Роксанда. 2001. *Српска музика 19. века (Извођашњиво. Чланци и кријишке, Музичка његајоија)*. Београд: ФМУ.

Стефановић, Ана. 1997. Фолклор и његова уметничка транспозиција у композицијама за глас и клавир Милоја Милојевића, у: V међународни симпозијум Фолклор – Музика – Дело, *Изузејиносћ и сајосћојање*. Београд: Факултет музичке уметности у Београду, 349–376.

Стефановић, Ана. 2008. „Соло песма“, у Небојша Јовановић (ур.) *Исћорија српске музике– српска музика и евројско музичко наслеђе*, Београд: Завод за уџбенике, 357–405.

Zatkalik, M., M. Medić i S. Vlajić. 2003. *Muzička analiza I (cd rom) – Melodija*. Beograd: Clio.

Saša Božidarević

RESOURCES OF SONGS OF PATRIARCHAL AND CULTURAL REGIME IN PROCESSING FOLK SONGS FOR ONE VOICE AND PIANO BY SERBIAN AUTHORS UNTIL THE BEGINNING OF THE SECOND WORLD WAR

Summary

In interpretations of folk songs for one voice and piano as specific subcategory of Serbian solo songs developed during the nineteenth and early twentieth century, there are types of folklore citations of different genetical and stylistic characteristics. This paper presents those that have determined the presence of the oldest folklore layer - the song of patriarchal cultural regimes. Their treatment in the artistic process and the impact on the invoiced and harmonic piano accompaniment segment is reviewed on the case of individual songs by the authors of this chronological period - from Kornelije Stanković to Miloje Milojević and Petar Konjović. The impact that specific melodic structure songs of patriarchal cultural regime enforced in the treatment of folk songs for solo voice and piano was not equally expressed in all the composers who created in the context of this musical genre. Folklore quote had the smallest impact on piano accompanied components and plans realized with the artists, like Kornelije Stanković, Vladimir Djordjević and somewhat Stanislav Binički, in which the melodic structure is framed in a simple harmonic context and utterly purified predominantly homophonic piano invoice. Certain steps in the development of the piano accompaniment we notice at Josif Marinković, where within predominantly homophonic piano invoice, as an integral part of a vertically oriented harmonic resonances in the left hand section appears coaster quint (a form of polyphonic folk accompaniment). Somewhat more expressed

effect of specific ladder structure on components and plans of piano accompaniment is achieved in certain Stevan Mokranjac's compositions of this type. In them, in harmonic current are used so-called 'compromise' harmonies, into which is incorporated excessive second (a characteristic feature of the Turkish-Oriental style). At Milojević, and especially Konjović, apostrophized influence on harmonic current and the invoice is the most prominent. During artistic treatment of folk songs of patriarchal cultural regime these composers in the piano section apply different types of folklore pedals, as well as the stylized types of folk dance accompaniment, but also extremely refined and reduced harmonic current, which to a greater extent, adapt to the demands of their archaic melodic patterns.

Key words: Processing of folk songs for solo voice and piano, folk citation, style and genetic characteristics, piano accompaniment, musical analysis.

Pregledni rad / *Review paper*

UDK 7.033.3 + 7.036/.038

LOGIKA BINARIZMA I KRIZA SAVREMENE ISLAMSKE UMETNOSTI

Dragan Čalović

Univerzitet *Džon Nezbit*,
Fakultet za kulturu i medije
Fakultet za umetnost i dizajn
Univerzitet u Beogradu
Filološki fakultet
calovic_dragan@yahoo.com

Sažetak

U tekstu se polazi od shvatanja da je savremeni razvoj islamske umetnosti, u velikoj meri, ograničen teorijskim okvirima njenog posmatranja. Nedostatak adekvatne teorijske aparature prepoznat je kao jedan od temeljnih uzroka njenog uvođenja u izvesnu krizu. Neadekvatnost aktuelnih teorijskih okvira, između ostalog, svoj izraz pronalazi i u suženim interpretativnim okvirima kojima dela savremene islamske umetnosti bivaju podvrgnuta. U tekstu se, kao rešenje za prevazilaženje aktuelne situacije, predlaže izmena postojeće teorijske aparature u smeru odbacivanja logike binarizma.

Ključne reči: dekonstrukcija, islamska umetnost, kriza u umetnosti, orijentalizam, savremena umetnost, teorija umetnosti.

Savremeni tokovi islamske umetnosti čine se uslovljeni znatno kompleksnijim uticajima od onih koji su odredili viševjekovni period njenog *klasičnog* razvoja. Ovde, pored promenljivih ideološko-političkih odnosa kojima su određena društvena kretanja u oblastima koje su pod dominantnim uticajem islama, a koje u odnosu na istorijski razvoj islamske umetnosti ne možemo smatrati novinom, na prvom mestu treba istaći suočavanje sa prožimanjem različitih uticaja na globalnom nivou, kojima je savremena umetnost bitno uslovljena, kao i podređivanje učvršćenim interpretativnim strategijama, koje snagu sopstvenog delovanja proširuju na čitavo polje savremenih kulturnih ukrštanja i pregovaranja pozicija. Na ovom mestu valjalo bi skrenuti pažnju upravo na izazove koji se pred islamsku umetnost danas postavljaju u procesu njenog podređivanja dominantnim interpretativno-teorijskim pristupima, pri čemu ovi izazovi jednako zahvataju mogućnosti interpretiranja radova savremene islamske umetnosti, kao i okvire građenja autorskih poetika.

Izvesna kriza, sa kojom se savremena islamska umetnost suočava, u daljem tekstu biće sagledana kao uslovljena nepostojanjem adekvatnog teorijsko-pojmovnog aparata koji bi njenom razumevanju, ali i daljem razvoju, obezbedio šire okvire. Ovaj izostanak odgovarajućih teorijskih pristupa održava svojevrsnu *egzotičnost* savremene islamske umetnosti čime ona, u globalnim umetničkim kretanjima, ostaje podređena dejstvu savremenog proizvođenja mita (Barthes), odnosno uključena u održanje *statusa quo*, čime se njena delatna snaga ukida.

Kao odgovor na postavljene odnose, savremeni umetnici, čiji rad zadržava vezu sa nasleđem islamske civilizacije, često svoju pažnju posvećuju ispitivanju pozicije *Drugog*. U okviru ovoga, posebnu struju predstavljaju ona umetnička istraživanja koja problematizuju poziciju umetnika/umetnosti u egzilu, čime se naglašava njihova pregovaračka pozicija. Uključeni u samoinicirani dijalog, ovi umetnici podvlače jednostranost postojećih interpretativnih modela i neophodnost izmeštanja iz dominantnog zapadnocentričnog ugla posmatranja.

U okviru ovakvih stremljenja naročito je naglašeno ispitivanje uticaja diskursa orijentalizma na razumevanje savremene islamske umetnosti. Analizirajući proces *orijentalizacije* Orijenta, Edvard Said (Said) ističe da su različiti opisi/interpretacije prostora istočno od zamišljene linije razdvajanja, uključujući dela zapadne umetnosti, političke spise, istorijske interpretacije, orijentalističke i antropološke studije, i td., nastali na Zapadu, vremenom stvorili okvire sagledavanja, razumevanja i doživljavanja Orijenta (Said, 2000). Kako dalje navodi, na ovako stvorenom korpusu tekstova, znanja, pretpostavki, stereotipova, koji su jednako ulazili u nauku kao i u popularnu kulturu, a u čiju je proizvodnju tokom vekova materijalno znatno ulagano, vremenom je temeljen diskurs orijentalizma, kojim su na Zapadu obezbeđeni čvrsti oslonci u daljoj interpretaciji, razumevanju i doživljavanju Orijenta.

Učvršćenje diskursa orijentalizma, prema iznetom gledištu, naročito je bilo podržano uspostavljanjem evropskog kolonijalizma. Stepem širenja dominacije evropskih sila tokom osamnaestog i devetnaestog veka nije bio uslovljen samo učvršćivanjem vojne i političke dominacije van vlastitih teritorija, već i temeljenjem naročite kulturne dominacije. Rezultat ovakvog delovanja bio je razvoj diskurzivnih praksi kojima je podržavana superiorna pozicija Zapada u odnosu na Orijent. Ovo uvođenje *različitosti* u razrađivan sistem vrednovanja, čini se posebno značajnim. Objasnjavajući logiku kolonijalizma, Homi Bhabha (Bhabha) ističe da konstrukcija kolonijalnog subjekta u diskursu zahteva artikulaciju formi diferencijacije (Bhabha 1994:101). Budući da zadržava moć nad diskursom, kolonizator u konstruisanju distinkcije vlastite pozicije u odnosu na kolonijalni subjekt, obezbeđuje sebi superiornu poziciju, čime se, kako dalje navodi, putem ovako proizvedene diferencijacije i diskriminacije, održava koncept rasne i kulturne hijerarhije.

Izraze ovakvog kretanja Said (Said, 2000) prepoznaje u pojavi *Orijentalizma* u umetnosti. Orijentalizam kao stil mišljenja, koji svoje polazište temelji na pretpostavljenoj ontološkoj i epistemološkoj distinkciji između Orijenta i Okcidenta, prema Saidovim rečima, uticao je na veliki broj autora da prihvate *razliku* između

Istoka i Zapada kao polaznu tačku u svojim umetničkim prikazima i interpretacijama Orijenta, islamske civilizacije, istorijskih činjenica, itd. Ipak, nije samo interesovanje za Orijent ono što Said smatra problematičnim, već uvođenje naročitog realizma posredstvom kojeg su različiti poluistiniti prikazi, ili pak oni u potpunosti zasnovani na fikciji, zapadnoj publici predstavljani kao istina o Orijentu.

Diskurs orijentalizma, te postojeća tradicija *Orijentalizma* u umetnosti, u značajnoj meri usmeravaju pristupe savremenoj islamskoj umetnosti. Suprotstavljajući se snazi ovakvog delovanja umetnici, koji dolaze iz sredina koje su obeležene snažnim islamskim uticajem, često u svom radu naglašavaju njegovu jednostranost, podvlačeći potrebu za izmenom fokusa. Među autorima koji stoje na ovoj liniji, svakako bi trebalo spomenuti Širin Nešat (Shirin Neshat), koja izgradnjom metanarativa, u svojim radovima destabilizuje dominantne interpretativne pozicije.

U ciklusu fotografija *Žene Alaha* (Women of Allah) Nešat dekontekstualizuje hibridni model prikazivanja muslimanskih žena sa Srednjeg istoka, razvijen u medijskim prikazima koji su pratili Iransku revoluciju. Načinjenom selekcijom motiva i odabirom postupaka prikazivanja, ona posmatrača uključuje u proces pregovaranja, preispitivanja, razotkrivanja značenja, destabilizujući interpretativne modele podržane diskursom medijskih izveštaja o Iranskoj revoluciji. U koncipiranju kompozicije fotografija ovog ciklusa Širin Nešat primenjuje naročitu *arheologiju prikazivanja*. Reč je o relativno novom umetničkom postupku zasnovanom na odabiru/pronalazanju/preuzimanju modela prikazivanja, koji se kao dekontekstualizovani citati uključuju u proces pregovaranja proizvodnje značenja. Ovakvim postupkom umetnica otkriva pukotine u sistemu uverenja, poput diskontinuiteta, nejedinstva, nepostojanja stabilnog interpretativnog oslonca i td., čime izaziva sumnju u postojeće modele interpretacije, ali bez predlaganja novih rešenja. Destabilizujući ih ona razotkriva višestruke puteve kojima je u čitanju moguće krenuti, bez namere da bilo koji nametne.

Primenjujući arheologiju prikazivanja u ciklusu *Women of Allah* Širin Nešat dovodi u sumnju zasnovanost interpretativnih okvira, kojima se, zahvaljujući medijskom uticaju, obezbeđuju dominantne pozicije u razumevanju/doživljavanju Srednjeg istoka. Za razumevanje učinjenog postupka može poslužiti fotografija *Seeking Martyrdom*, na kojoj je prikazan isceniran autoportret Širin Nešat, kao muslimanke sa Srednjeg istoka, kako u čadoru, blago pognute glave prema napred, upućuje direktan pogled posmatraču, dok rukama obojenim u crveno pridržava puščanu cev¹. Smeštena u dvodimenzionalni prostor, figura zahvata tri četvrtine polja, ostavljajući nezaklonjenim još jedino fragmente teksta ispisanog crnim slovima na beloj pozadini. Kao osnovne elemente koji u navedenom primeru učestvuju u usmeravanju interpretacije, trebalo bi izdvojiti: muslimanku u čadoru, oružje i tekst ispisan arapskim pismom.²

¹ Reč čador u srpskom jeziku katkad označava i šator, no u ovom kontekstu upotrebljena je u značenju tradicionalne ženske muslimanske odeće.

² Ruke obojene u crveno, kao i činjenica da je reč o autoportretu, iako važni elementi koji usmeravaju produkciju značenja, u ovom smo nabrajanju izostavili, budući da ne predstavljaju opšte elemente na nivou fotografskog ciklusa.

Prikaz muslimanske žene u čadoru, unutar zapadnog kulturnog konteksta, kako primećuje Mojgan Khosravi, na fotografiji se pojavljuje kao označitelj *drugosti* (Khosravi, 2011:22). Značajan doprinos uvođenju distinkcije na osnovu izgleda, a po kriterijumu isticanja suprotnosti između onoga što se obično određuje kao *zapadni način odevanja* i nošenja čadora, u drugoj polovini dvadesetog veka dale su reportaže i medijski komentari kojima je izveštavano o Iranskoj revoluciji. Khosravi naglašava da su medijski izveštaji o revoluciji u Iranu 1979. godine, te o društveno-istorijskim dešavanjima koja su u postrevolucionarnom periodu usledila, značajno uticali na promenu percepcije Irana, a prema našem mišljenju, i na pridavanje/izmenu značenja čadora u diskursima oblikovanim na Zapadu.

Reportaže o revolucionarnim i postrevolucionarnim dešavanjima u Iranu temeljile su se na već izgrađenim interpretativnim okvirima, uspostavljenim putem izveštaja o antivladinim protestima tokom 1978. godine. Na ovim protestima uzvikivane su parole i nošeni transparenti sa sadržajima usmerenim protiv zvanične vlasti. Veliki broj učesnica demonstracija nosio je čador u znak suprotstavljanja postojećem režimu, ali i zapadnim uticajima u Iranu. Zahvaljujući medijski posredovanim fotografijama iranskih žena u čadoru, bilo učesnica antivladinih protesta, bilo prikazanih sa oružjem tokom revolucionarnih dešavanja, čador na Zapadu sve više postaje označitelj verskog fundamentalizma i militantnog ekstremizma. Prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru, zbog svoje vizuelne neobičnosti, lako se u diskursu zapadnih medija uklopio u građenje stereotipa o *pretećem Drugom*.

Primenjujući arheologiju prikazivanja, Širin Nešat, u navedenom ciklusu fotografija, destabilizuje medijski učvršćene uglove čitanja uvodeći čador kao *označitelj dekonstruisanja Drugosti*. Preuzimanjem pronađenih modela prikazivanja, te njihovim suočavanjem unutar konstruisanog prizora, autorka umetnički rad zasniva kao svojevršno ogledalo, u kojem se razotkriva refleksija postupaka proizvodnje značenja koju posmatrač primenjuje. Suočivši ga sa konstruisanim prizorom, ona posmatraču postavlja pitanje: Na osnovu kojih diskursa, te na osnovu kojih znanja/ predrasuda/ stereotipova, interpretira jedan umetnički rad? Rekonstruišući medijske prikaze žena sa Srednjeg istoka u čadoru, Širin Nešat postavlja pitanje: Na koji način čador postaje *označitelj Drugosti* (nasuprot, na primer, *prihvatljive različitosti, poštovane religioznosti* i sl), odnosno, u kojoj meri je razumevanje prikaza vođeno medijski posredovanim interpretacijama, a u kojoj meri je ono utemeljeno u poznavanje složenog konteksta nošenja čadora u Iranu? Ukrštajući različite značenjske nivoe, uglove posmatranja, te pronađene modele prikazivanja, Širin Nešat poziva posmatrača da preispita načine na koje mediji, kultura, ali i on sâm, konstruišu značenja. Postavljen u destabilizovanu interpretativnu poziciju, posmatrač se suočava sa izborima, čime biva prinuđen da preispita vlastite odluke kojima je vođen u njihovom vršenju.

Potruga za interpretacijom dodatno je usložnjena kombinovanjem različitih smernica koje ne pružaju ništa stabilniju interpretativnu poziciju u odnosu na prikaz žene sa Srednjeg istoka u čadoru. Prikaz oružja, u tom smislu, predstavlja još jednu značajnu smernicu u primenjenom umetničkom postupku. Kako primećuje

Khosravi, naoružana, odevena u tradicionalnu nošnju, prikazana žena postaje simbol džihada – svetog rata protiv nevernika (Khosravi, 2011:22). Međutim, pažljivim posmatranjem fotografija, posmatrač uočava da ni razumevanje ovog elementa ne ostaje ništa manje složeno. Da li je prikaz oružja shvaćen kao pretnja samo zbog toga što je u rukama tradicionalno odevene žene sa Srednjeg istoka, te da li bi isto tako bio protumačen kada bi se umesto nje na fotografiji našao lik tradicionalno odevene žene sa Zapada? Ili savremeno odevene žene? Da li je sa pozicije Frojdove psihoanalize u ovim prikazima moguće prepoznati nekakvu izjavu o društvenim odnosima na Srednjem istoku, te podređenom položaju žene muškarcu? Da li ovi prikazi, u odnosu na fotografije žena koje su učestvovala u Revoluciji, podvlače aktivnu poziciju žene u izmeni društvenih odnosa u Iranu? Suočen sa postavljenim pitanjima posmatrač nužno biva upućen na preispitivanje vlastitih stavova, shvatanja, predrasuda, postupaka, kojima čitanje prizora usmerava.

Još jedan prethodno naveden i bitan element, u usmeravanju čitanja fotografija, jeste tekst ispisan arapskim pismom. Suočen sa fragmentima teksta ispisanim na (za većinu zapadnih žitelja) nepoznatom jeziku, posmatrač ostaje na tragu koji izmiče svakoj mogućnosti sleđenja. Bez ponuđenog prevoda, bez datog pojašnjenja, ovaj, nesumnjivo, značajan ključ za čitanje prizora ostaje neupotrebljiv. Još eksplicitnije nego u sagledavanju/ tumačenju prethodna dva izdvojena elementa, kojima je analiza značenja uslovljena, zapadni posmatrač ostaje suočen sa preispitivanjem vlastitih predubedenja kojima usmerava čitanje rada. Bez ikakve naznake kojom bi sadržaj teksta bio nagovešten, on ostaje prepušten još jedino sopstvenim pretpostavkama. I upravo na ovom nivou, posmatrač najdirektnije biva suočen sa *zaprljanošću* vlastite percepcije.

Destabilizujući u svom radu pronađene modele prikazivanja, dovodenjem u pitanje učvršćenih okvira značenjske produkcije, Širin Nešat posmatrača suočava sa dominantnim pristupima u proizvodnji značenja. Primenom ovakvog postupka ona preispituje sâm princip na osnovu kojeg Zapad gradi sliku o *Drugom* (ne upuštajući se u ispitivanje njegove zasnovanosti), kao i pristup kojim je razumevanje umetničkih prikaza Orijenta bitno determinisano.

Kendal Kenedi (Kendal Kennedy), još jedna američka umetnica iranskog porekla, u svojim radovima, poput Širin Nešat, ispituje mogućnosti umetničkog korišćenja metanarativa. Njen rad čvrsto je prožet osećanjem umetničkog stvaranja u egzilu, kao i traumatičnim iskustvom napuštanja rodnog Teherana i prelaska u Sjedinjene Države, nakon Iranske revolucije. Izmena društvenih okolnosti u Iranu, te suočavanje sa novom kulturnom sredinom, opterećenom aktuelnim političkim strujanjima, u značajnoj je meri usmerilo pažnju Kendal Kenedi na umetničko promišljanje odnosa prema identitetu, kulturi, egzilu, međuljudskim odnosima. U radovima kao što su *Izdaja (Betrayal, 2001)*, *Lavirint (Labyrinth, 1999)*, *Preporod (Rebirth, 2002)*, i td., ona ispituje odnos prema radikalnim političkim promenama koje potcrtavaju diskontinuitet u odnosu prema kulturnom nasleđu, identitetu, društvenom položaju itd.

U ovim radovima Kenedi koristi ogledalo, kao snažan simbolički element, koje sa svojim promenjivim odbljescima opisuje kao „jezik koji nestaje“ (Parker, La Von, 2005:34). Bez obzira da li koristi parčad slomljenih ogledala ili ih u radu kombinuje sa netaknutim pločama, ona ostaje snažno fokusirana na problem opsene, na temelju koje neretko gradimo svoj odnos prema postojećim odnosima, društvenom kontekstu, *Drugom*. Ovo nas, u izvesnom smislu, vraća na čuvenu Platonovu priču o Pećini, i učenju da u promenjivim odrazima, koji se pred nama pojavljuju, možemo još jedino naslutiti ali ne i spoznati istinu. Ipak, radovi Kendal Kenedi, iako referišu na Platonovo učenje, ne predstavljaju alegoriju davno iznetih shvatanja već mnogo pre ispitivanje njihove rekontekstualizacije. Dolaženje do istine, u okvirima na koje Kendal Kenedi referiše, nije sagledano kao spoznaja ideja o kojima nam čulno opažanje daje iskrivljenu predstavu, već kao svojevrsno razotkrivanje interpretativnih modela kojima je naše viđenje sveta uslovljeno.

Jezik koji nestaje upravo treba shvatiti kao fragmentiranost konteksta u koji se, u procesu njihovog sagledavanja, smestaju različite tradicije, kulturno nasleđe, društveno-istorijske okolnosti, kolektivno kulturno pamćenje, itd. U instalacijama sa ogledalima umetnica je usmerena na ispitivanje značenjskih slojeva, promene percepcije, ukrštanje selektivno kadriranih slika/refleksija, diskontinuitet, kojima je bitno određen kontekst razumevanja *Drugog*. Usmerenost umetnice na ispitivanje umrežavanja fragmenata u velikoj je meri uslovljeno ličnim suočavanjem sa egzilom i pregovaranjem prihvatanja u novoj sredini. Karli Batler (Carly Butler), u svom prikazu izložbe *Trans/Planting – Contemporary Art by Women From/In Iran* održanoj u *A Space Gallery* u Torontu 2001. godine, povodom izloženog rada *Betrayal*, kombinovanje celih i polomljenih ploča ogledala objašnjava kao snažnu metaforu iskustva egzila, obeleženog dihotomijom koherentnog naspram fragmentarnog identiteta, ali i ukrštanjem fragmentarnih sećanja sa realnošću zatečenom u novoj sredini (Butler, 2001).

U spomenutim radovima Kendal Kenedi iznosi svojevrsnu ispovest o suočavanju sa nepripadnošću kojom je, za mnoge njene sunarodnike, bio obeležen dolazak u Sjedinjene Države. Napuštajući domovinu zbog neslaganja sa političkim stavovima kojima je Revolucija bila vođena, te koji su obeležili postrevolucionarne promene, veliki broj Iranaca istovremeno se suočavao sa gubljenjem domovine i izazovima koje je nova sredina nametala. Kako Parker (Walker Parker) i La Von (Sharon La Von) navode, dešavanja na Srednjem istoku tokom Iranske revolucije, u značajnoj su meri uticala na društveno-politička kretanja u Sjedinjenim Državama. Mnogi imigranti sa ovih prostora u američkoj sredini su doživljavani na isti način kao njihovi sunarodnici koji su na Srednjem istoku učestvovali u antiameričkim akcijama (Parker, La Von, 2005:38). Ovakav odnos prema onima koji su u novoj sredini pokušavali da pronađu svoj dom, nastavljen je tokom Rata u Zalivu, kao i nakon terorističkih napada 11. septembra.

U ovim radovima ali i u njenoj kasnijoj instalaciji *Rasparčana istorija (Shredded History, 2002)*, u kojoj referira na ulogu žene u iranskom društvu tokom istorije,

njen društveni položaj i privatni život, Kendal Kenedi potcrtava potrebu za dubljim razumevanjem iranske istorije, kulture, društva, akcentujući dugu istoriju Irana koja prethodi Revoluciji (Parker, La Von, 2005:48), a koja usled savremenih političkih zbivanja ostaje zaboravljena/izbrisana, ostavljajući još jedino fragmentarne okvire unutar kojih se ostvaruje razumevanje/doživljavanje Srednjeg istoka.

Pitanje identiteta u egzilu postavlja i Tarane Hemami (Taraneh Hemami), čija umetnička istraživanja u mnogo čemu korespondiraju sa radom Širin Nešat i Kendal Kenedi. Reč je o još jednoj umetnici iranskog porekla čija je umetnost snažno određena iskustvom pozicioniranja u američkoj sredini. U svom radu ona interpretira iskustvo egzila, istovremeno ispitujući na koji način druga ili treća generacija iranskih izbeglica u Sjedinjenim Državama percipira vlastiti položaj, identitet, pripadnost i kulturno nasleđe svojih predaka (Parker, La Von, 2005:90). U njenom se radu posebno prepoznaje snažan odnos prema persijskom jeziku Krenuvši od shvatanja da su upravo u jeziku sadržani preduslovi očuvanja kulturnog identiteta, Hemami problematizuje praksu zaboravljanja/ distanciranja od persijskog jezika, koju prepoznaje jednako kao simboličan ali i praktičan čin raskida veza sa zemljom porekla, njenom istorijom, ali i svim elementima identiteta u čijem je oblikovanju persijska kultura imala uticaja. Ovo brisanje/ odstranjivanje čitavog jednog nasleđa, često je praćeno nadomeštanjem *praznine* kroz prihvatanje nametnutih, medijski konstruisanih diskurzivnih pozicija.

Nastojeći da obezbedi dručkije okvire razumevanja iranske zajednice u egzilu, Hemami izokreće jedan od mehanizama orijentalizma, paradoksalno zadržavajući njegovo osnovno ustrojstvo. Svoj umetnički projekat *Sala odraza* (*Hall of Reflections, Remembrances of Iranian-American Immigrants*) ona koristi da dà glas svima onima koji su, napustivši svoje domove, u američkoj sredini potražili novo utočište. No suprotno govoru persijske kraljice, Kserksove majke, u čijim rečima u Eshilovim *Persijancima*, Said prepoznaje prosijavanje zapadnog viđenja čitavog Orijenta, u radu *Sala odraza* Tarana Hemami, oslanjajući se na vlastito iskustvo, izmešta vizuru *Drugog*. Kako primećuju Parker i La Von, ovim radom ona prekida ćutanje iranskih imigranata (Parker, La Von, 2005:94) čime se snažno suprotstavlja orijentalističkoj tradiciji smeštanja orijentalnog čoveka u poziciju pasivnog *Drugog*.

Rad je koncipiran kao instalacija koja reprezentuje kulturno nasleđe, odnos prema prošlosti, iskustva suočavanja sa novom sredinom, emotivan odnos prema konkretnim životnim okolnostima, i td., pripadnikâ iranske zajednice u Sjedinjenim Državama. Umetnica u radu primenjuje mozaičnu formu zasebnih elemenata, složenih u obliku kvadratnog polja, snažne asocijativne veze sa paternima upotrebljavanim u islamskoj umetnosti. Povezivanje elemenata u jedinstvenu celinu, ostvareno je kroz ukrštanje/ prožimanje fragmentarnih sećanja, dekontekstualizovanih citata, usmenih svedočanstava, intimnih fotografskih zapisa, alegorijskih prikaza nadanjâ kojima je put ka novom životu vođen, i td.

Pišući o radu, Persis M. Karim (Karim) ističe da u *Sali odraza* umetnica ukazuje na iskustva imigranata koja se suprotstavljaju dehumaniziranim prikazima Iranaca

i muslimana u popularnim medijima. Iznoseći lična svedočanstva, kako dalje nastavlja, i prezentujući ih kao deo šireg narativa, projekat „daje glas“ zajednici nevidljivoj u novoj sredini, ili svedenoj na negativne stereotipe (Karim, 2003). Suočavajući ličnu prošlost i kolektivne memorije s iskustvom traganja za novom domovinom, Hemami podvlači problem dislociranja iz jedne u drugu kulturnu sredinu. Govoreći o svom radu umetnica naglašava da je u značajnoj meri bila podstaknuta željom da uspostavi vezu sa svojim bogatim kulturnim nasleđem (Karim, 2003). Ovo povezivanje istovremeno se može shvatiti kao simboličan poziv na preispitivanje uspostavljenih međukulturnih veza opterećenih modelima prikazivanja i interpretiranja Drugog.

Savremena umetnička istraživanja, koja nastaju u bliskoj povezanosti sa kulturnim kretanjima koja se razvijaju pod uticajem islama, u tekstu smo obuhvatili pojmom savremene islamske umetnosti. Ova umetnost, svakako, na formalnom kao i na poetskom planu, može biti pod uticajem širih umetničkih kretanja, koja ne moraju imati svoje ishodište u nasleđu islamske civilizacije. Razvoj *klasične* islamske umetnosti opravdava ovakvo stanovište, jer se i ovde, u okviru različitih umetničkih kretanja, prepoznaju kulturni i umetnički uticaji koji su opredelili njen razvoj. Vanislamski su elementi, tokom čitavog razvoja islamske umetnosti, uključivani, prožimani, transformisani, primenjivani, a u cilju unapređenja umetničkog pristupa. U tom smislu, jedna vrsta otvorenosti za različite uticaje, upravo se i može smatrati bitnom odlikom islamske umetnosti. Ono što je ovoj umetnosti tokom vekova obezbeđivalo koherentnost nije insistiranje na čistoti izvorne forme niti odbijanje da se određeni poetski principi usvoje, a možda najočitiji primer jeste prihvatanje figuracije, u početnoj fazi razvoja, pod mediteranskim kulturnim uticajem, te potonje okretanje apstraktnim formama zahvaljujući centralnoazijskim uticajima. Dakle, pretpostaviti nekakvu zatvorenost ili učaurenost islamske umetnosti i usresređenost na izvorne oblike, kao bitno svojstvo u identifikaciji islamske umetnosti, bilo bi krajnje pogrešno. Ono što ovoj umetnosti obezbeđuje jedinstvo jeste duboka prožetost sa kulturnim kretanjima koja su obeležena uticajem islama. U tom smislu one oblike umetničkog rada, koji nastaju na ovoj liniji, ne bi trebalo isključiti iz islamske umetnosti. Ovakvo odbacivanje značilo bi prihvatiti pogrešnu, a u značajnoj meri i problematičnu pretpostavku, da kulturna kretanja pod uticajem islama ne mogu svoj izraz naći u umetnosti, ili makar ne u onoj koja izlazi iz domena zanatskog obnavljanja/ reprodukovanja šablonâ i pristupâ već razrađenih u prošlosti, te koja bi imala bilo kakvog značaja/ udela u savremenim umetničkim kretanjima.

Savremeni razvoj islamske umetnosti, međutim, danas ostaje u velikoj meri ograničen teorijskim okvirima njenog posmatranja. Čini se da je nedostatak adekvatne teorijske aparature uveo savremenu islamsku umetnost u izvesnu krizu oduzimajući joj njenu delatnu snagu. Neadekvatnost aktuelnih teorijskih okvira, između ostalog, svoj izraz pronalazi i u suženim interpretativnim okvirima kojima dela savremene islamske umetnosti bivaju podvrgnuta. Ovome najsnažniji

podstrek daje diskurs orijentalizma. Snaga interpretativnih pozicija utemeljenih u diskursu orijentalizma reaktualizuje značenja čija je ishodišta moguće pronaći u ideologijama kojima je obezbeđivana zapadna kolonijalna dominacija. Ova značenja, zahvaljujući svojoj istorijskoj ukorenjenosti kao i odličnoj uklopljenosti u buržoaski mit (Barthes), s lakoćom zaposedaju sadržaj dela, usmeravajući njegovo razumevanje. Ovde je na snazi naročit mehanizam *kultivacije percepcije*.

Ipak, kako ni jedan diskurs ne nudi jedinstvenu poziciju u produkciji značenja (Foucault, 1986:118), to oslanjanje na diskurs orijentalizma uvodi mogućnost njegovog izokretanja. Reč je o postupku destabilizovanja, dekontekstualizovanja, ili pak razgradnje učvršćenih tropa, čime se ukazuje na ranjiva mesta jednog ideološkog sistema, neutemeljenost njegovih mehanizama, odnosno, putem čega se diskurs orijentalizma dekonstruiše. Na planu umetnosti reč je o proizvodnji metanarativa, ili onome što Marija Degabriele (Degabriele, 1997) naziva *postorijentalizmom*, odnosno orijentalizmom posle Orijentalizma. Okretanje metanarativima predstavlja jedno od dominantnih usmerenja unutar savremene islamske umetnosti. Savremena islamska umetnost na taj način postaje medijum/glas posredstvom kojeg je Drugom data mogućnost da stupi u dijalog. Međutim, iako ovakav postupak možemo smatrati opravdanim/utemeljenim, čak i poželjnim, on u izvesnom smislu ostaje na granici stalne mogućnosti da bude podvrgnut mehanizmima *orijentalizacije*. Ovakva pozicija utemeljena je u zadržavanju teorijske aparature kojom se snaga delovanja binarnih struktura podržava. Sâm orijentalizam, kao sistem znanja o Orijentu, snažno je utemeljen u *logici binarizma* (Said). Arif Dirlík (Dirlík) u svojoj kritici postkolonijalizma objašnjava da parovi poput kolonizator/kolonizovani, Prvi svet/ Treći svet, Zapad/ ostali, jeste izraz evropocentrične globalizacije diskursa kulture, te je svaka neproblematska upotreba ovih binarnih struktura direktno u funkciji jačanja evropocentrizma (Dirlík, 1994:331).

Upravo u ovoj upućenosti na binarne strukture leži koren krize savremene islamske umetnosti. On nije reflektovan samo na nivou interpretacije, gde je svaka korespondencija sa kulturnim okvirima koji se razvijaju pod snažnim uticajem islama upućena na pregovaranje pozicija orijentalizam/metaorijentalizam, već i na nivou same distinkcije islamske umetnosti u odnosu na umetnost Zapada. Kako bi ukidanje islamske umetnosti značilo saglasnost sa hegemonijom zapadnog kulturnog nasleđa, to rešenje za prevazilaženje postojeće situacije treba tražiti u izmeni postojeće teorijske aparature. Tek sa definisanjem novih teorijskih pristupa u obrazlaganju savremene umetničke prakse, kojim bi, suprotno ponuđenom dijalogu binarne opozicije, zapadni kulturni uticaj/vanzapadni kulturni uticaj, bile obezbeđene stabilne osnove ukrštanja/prožimanja pluraliteta nasleđa/paradigmi, redefinisali bi se trenutni okviri razvoja islamske umetnosti kao *glasa Drugog* i/ili *nekomunikativne umetnosti omeđenog kulturnog uticaja*. Jedino na taj način upućenost na izbor jedne od dve ponuđene mogućnosti mogla bi biti prevaziđena, čime bi se otvorili širi okviri umetničkih istraživanja unutar savremene islamske umetnosti.

Literatura

- Bhabha, Homi. 1994. *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Butler, C. 2001. Contemporary Art by Women From/In Iran, *The Iranian.com*. Dostupno na: <http://www.iranian.com/Arts/2001/February/Toronto/index.html>.
- Degabriele, Maria. 1997. *Postorientalism: Orientalism since Orientalism*. Murdoch University. Unpublished Ph.D. dissertation.
- Dirlik, Arif. 1994. „The Postcolonial Aura“ Third World Criticism in the Age of Global Capitalism. *Critical Inquiry*, XX (1), 328-356.
- Foucault, Michel. 1986. *The Archaeology of Knowledge*. London: Tavistock.
- Karim, P.M. 2003. Hall of Reflections, Review. *The Iranian.com*. Dostupno na: <http://www.iranian.com/Arts/2003/December/Hall/>
- Khosravi, Mojgan. 2011. *Shirin Neshat: A Contemporary Orientalist*. Georgia State University. Unpublished Ph.D. dissertation.
- Parker, Walker & La Von, Sharon. 2005. *Embodied Exile: Contemporary Iranian Women Artists and the Politics of Place*. University of Arizona, Faculty of the Comparative Cultural and Literary Studies. Unpublished Ph.D. dissertation.
- Said, Edward. 2000. *Orijentalizam* (prev. Drinka Gojković). Zemun: Biblioteka XX vek, Beograd: Čigoja štampa.

Dragan Čalović

LOGIC OF BINARISM AND CRISIS OF CONTEMPORARY ISLAMIC ART

Summary

In this text, author analyzes the relationship between logic of binarism and crisis of contemporary Islamic art. Lack of appropriate theoretical apparatus, in text is recognised as one of the strongest causes of its crisis. This crisis, among other things, can be seen at dominant interpretive frames that determine the reading of Islamic art. Overcoming of logic of binarism in text is seen as possible solution of current situation.

Key words: deconstruction, Islamic art, crisis in art, Orientalism, contemporary art, theory of art.

Originalan naučni rad / *Original research paper*

UDK 728.1(1-21):316.7

UMETNIČKO-ISTORIJSKA DESTRUKCIJA U EKOURBARHITEKTURI

Nikola Cekić

Danica Stanković

Vojislav Nikolić

Aleksandra Kostić

Univerzitet u Nišu

Građevinsko arhitektonski fakultet

ncekic@yahoo.com

Sažetak

Dramatično brze promene u društvu reflektovale su se snažno u svim stvaralačkim segmentima umetnosti. U ekourbarhitekturi se očitavaju kao imitantno-globalistički poremećaj u masovno, površno i improvizovano projektovanim zgradama, u artefaktnim strukturama od vrlo skupih građevinskih materijala sa malo dobrih ideja i mnogo ispoljenih projektantsko-dizajnerskih želja da se po svaku cenu bude avangardan. Fokus autora je u prikazu umetničko-istorijske destrukcije i narušavanju sinteznih, geometrijskih, gradivnih oblika u ekourbarhitektonskom prostoru kao i kontrastnim situacijama gde su prevagu odnele neumetničke intervencije, istorijsko-kulturološki, estetski poremećaji i kič u mikroambijentalnim celinama. Fizičke strukture novijeg datuma pojačale su dezintegrativnost umetničkih formi u urbarhitektonskim aglomeracijama do granica društvene, gradograditeljske patologije, do mentalne (ne)higijene i jeftinih, neodrživih rešenja koja donose krize vel ikih razmera, šablonizaciju i konfekciju oblika kuća i uopšte fizičkih struktura u prostoru, koje permanentno pune gradove. Ušli smo u vreme masovne umetničke krize u ekourbarhitekturi, sa mnogo brutalnih grešaka u projektovanju i viđenju prostornih kompozicija, kada veliku nesrazmernost između građenja i umetničkog delovanja u prostoru moramo hitno zaustavljati. Potrebno je urgentno remodelovanje i obnova slika gradova, kao i oslobađanje od primitivne i jeftine gradnje koju teško da možemo i nazvati umetničkom ekourbarhitekturom. Pre bi se kazalo da živimo u svakodnevicu sa mnoštvom neumetničkih, jalovih i nefunkcionalnih gabarita, sa neprimerenim dizajnom u okolini koji utiče na stvaranje vrednosnih stavova i naše intelektualno, umetničko i ukupno kulturološko usmerenje.

Cljučne reči: afektivni doživljaj, estetska procena, realistično, apstraktno.

1. UVOD

Deset prikazanih primera iz sveta ekourbarhitekture potvrđuju da je došlo vreme za preispitivanje stvorenih artefaktnih fizičkih struktura i njihovih vrednosti u prostoru. Vreme je za odgovorno rasmatranje idejno-misaonih, umetničko-arhitektonskih i

dizajnersko-estetskih konceptualizacija gradova. Trenutak je da se zastane i razmisli o novim aktivnostima u strateškom planiranju, o novim integrativnim vizijama gde nivo kulture jeste presudni, uticajni generator u proizvodnji urbanog prostora, u stvaranju novih, kreativnijih, neglobalističkih i nekriznih okvira.



Slika 1. Ekourbarhitektonsko-umetnička i istorijsko-kulturološka destrukcija u Leipzig-u¹

Kontrastne ekourbarhitektonske forme vidimo u centralnom području grada Lajpciga. Objekti na trgu u приметnom su umetničkom neskladu, u različitoj geometrijskoj, istorijsko-materijalnoj i urbanološkoj naraciji. Različiti pristupi u pogledu rešavanja arhitektonskih fizičkih struktura ukazuju na nepostojanje umetničko-organskog pristupa u stvaranju identiteta trga, ulice fasada, vertikalne kompozicije grada kao i parterne površine. Stvorena je nova, specifična perceptivno-vizuelna mešavina raznolikih oblika u dinamici proizvodjenja ekourbarhitektonskog prostora. Izostala je koloritna i materijalna uravnoteženost, nerazumni “dijalog” susednih formi kao i istorijsko-kulturološko razumevanje za povezivanje gradivnih elemenata u stvaranju slike grada. Odstupanjem od uvažavanja složene vrednosti istorijsko-kulturnog, graditeljskog nasleđa, nova kultura donela je sterilne, neizazovne umetničke artefakte, interpolovane objekte u novom likovnom konceptu sa ciljem da se uspostavi drugačija strategija urbanih mesta. Ovaj fenomen prisutan je danas u mnogim gradskim sredinama u svetu.



Slika 2. Interpolacija energetskog krova u Perudi²

¹ <http://www.travelswithmiha.com/wp-content/uploads/2013/07/Leipzig-plaze-past-university.jpg>
<http://www.travelswithmiha.com/leipzig/>

<https://ilanaontheroad.files.wordpress.com/2014/03/dscn0483.jpg>

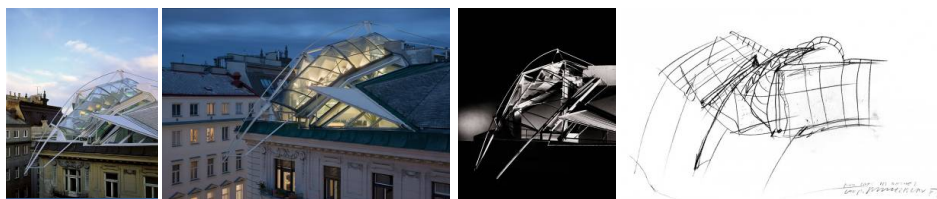
http://de.wikipedia.org/wiki/City-Hochhaus_Leipzig

http://de.wikipedia.org/wiki/Leipzig#mediaviewer/File:Leipzig_City_von_Osten.jpg

² <https://d2iweeny6suwz.cloudfront.net/thumbnails-PRODUCTION/4c/66/4c669ac0b960e9dcd69eefd455baa0a4.jpg>

<http://www.inhabitat.com/wp-content/uploads/2010/01/solarroof-ed01.jpg>

Instalacija krova u Peruđi predstavlja novi pristup u prostornoj intervenciji i stvaranju novog identiteta dela grada sa posebnim umetničkim karakterom. Interpolovana konstrukcija dužine 80 metara, nad ulicom Via Mazzini, jeste krov dizajniran da pokrene proizvodnju električne energije za grad. Zapadno krilo krova je optimizovano i orijentisano prema sunčevim zracima dok istočno krilo konstrukcije hvata potisak vetar. Krov ima tri sloja. U gornjem sloju su energenti - transparentne fotonaponske ćelije za proizvodnju električne energije i registrovanje senki na suncu koje se generišu kompjuterskom tehnologijom. Srednji strukturalni delovi sadrže pet turbina za stvaranje dodatne energije dok su u donjoj zoni translucetni pneumatski jastuci zastakljeni pločicama. U širem kontekstu, izostalo je razumevanje za urbani prostor i arhitektonske objekte u ulici. Uspostavljena je ozbiljna umetnička neravnoteža, hibrid bez procesa umetničke interakcije, dezintegracija postojećih istorijsko-kulturoloških oblika, kompleksna haosizacija bez imalo gradograditeljske senzitivnosti za očuvanje nasleđenih vrednosti identiteta mesta.



Slika 3. Ekourbarhitektonska, kontrastna konstrukcija krova u centralnom području Beča³

U dogradnji potkrovlja za objekat u Beču 1988. godine, na uglu ulica Falkestrasse i Biberstrasse, projektantska grupa "Coop himmelblau"⁴ uradila je vrlo smelu projektantsko-dizajnersku drastično kontrastnu intervenciju za poslovni prostor, advokatsku firmu sa dve etaže, visine 7,80m, s površinom od 400 m², ne poštujući kulturno-istorijski karakter postojećeg objekta. Vrlo smelo promenili su pristup ekourbarhitektonskom dizajnu, bez konteksta razmera, materijala ili boja, sa objektom, potencirajući vizuelno izgled ptice - falkona sa raširenim krilima. Pri tome su zanemarili duh mesta i arhitektoniku objekata u neposrednom okruženju. Prostorna forma krova sadrži skulptoralni pokrivač sastavljen iz različito oblikovanih staklenih providnih površina od savremenih graditeljskih materijala u sklopu,

http://www.designer.com/news/image/19344/Energy_Roof_02

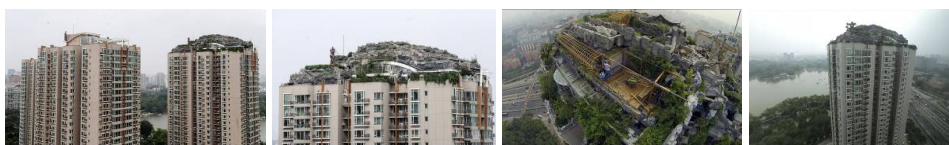
³ http://www.coophimmelblau.at/uploads/made/uploads/images/Projects/8401_Falke/P_8401_F3_GZ_1097_1377_90.jpg

<http://img.archilovers.com/projects/573797ab-2a49-674d-16c8-06f024b13c69.jpg>

<http://www.coop-himmelblau.at/architecture/projects/rooftop-remodeling-falkestrasse>

⁴ Planning: **COOP HIMMELBLAU**(L)AU Wolf D. Prix, Helmut Swiczinsky + Partner. **Project Architect:** Franz Sam. **Project Team:** Mathis Barz, Robert Hahn, Stefan Krüger, Max Pauly, Markus Pillhofer, Karin Sam, Valerie Simpson

čija simbolika dramski snažno odstupa od estetsko-istorijskih i arhitektonsko-umetničkih detalja na fasadi objekta sa dominirajućom pravouglom geometrijom.



Slika 4. Umetničko-dizajnerska, neplanska, kontrastna nadgradnja solitera u Pekingu⁵

Vlasti u Pekingu planiraju da sruše vilu od 800m², na krovu 26-spratnog objekta, ilegalno sagrađenu od stena, žbunja i drveća, u obliku brda, koju je sagrađio 2008. godine kineski profesor Zhang Biking, doktor tradicionalne kineske medicine sa dozvolom za posedovanje nacionalnog lanca akupunkturnih klinika. Stanari zgrade žalili su se vlastima da je ugrožena statička stabilnost objekta kao i infrastrukturni vodovi. Stanari sa poslednjeg sprata su se iselili iz straha da ne dođe do rušenja zgrade. Osim toga naveli su preglasnu muziku koja ugrožava stanare okolnih objekata. Graditeljska intervencija, ma koliko bila neregularna, i na prvi pogled interesantna, sa odstupanjem od osnovnog koncepta zgrade, ukazuje na umetnički kontrast hibridne ekourbarhitekture, potvrđujući visok stepen kriznosti oblikovanja prostora. Osim toga upućuje na razmišljanje o novoj gradograditeljskoj (ne)kulturi realizacije raznolikih formi, o postojanju potrebe da se uspostavi raznovrsnije, kreativnije okruženje pojačano prirodnim oblicima, o promovisanju razumevanja sve većih, kriznih razlika u arhitektonskim gabaritima stvorenim od pojedinaca ili grupa, ali i polazna tačka za drugačije ekourbarhitektonsko-umetničke vizije i ideje o slici gradova.



Slika 5. Panorama područja „Karlova Ves“ u Bratislavi⁶

Panoramski snimak jednog dela grada Bratislave iz 2008. godine govori o unisonom umetničko-urbarhitektonskom pristupu koji u širem smislu ima globalizacijske odlike. “Kutijasti“ oblici stambenih objekata za porodično kolektivno stanovanje realizovani najčešće od prefabrikovanih elemenata,

⁵ <http://www.patrasevents.gr/imgsrv/f/full/1112251.jpg>

http://www.straitstimes.com/sites/straitstimes.com/files/20130818/ST_20130818_HODEMOLITION18A_3797453e.jpg

<http://www.todayonline.com/chinaindia/china/beijing-cracks-down-bizarre-apartment-top-villa>

⁶ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/17/Dlhe_diely_panorama_zo_starych_gruntov.jpg

kao obrazac za materijalno i prostorno uređenje urbane aglomeracije, sadrže ideološki strateški unisoni urbani dizajn male vrednosne, kulturno-estetske i gradograditeljske filozofije. Fizičke višetažne strukture u prostoru su soliterskog ili blokovskog, zalančanog tipa, sa ravnim krovovima, korelisane sa vegetacionim strukturama u neposrednoj blizini, sa geometrijski identičnim ili sličnim otvorima u fasadnim ravnima. Identitet objekata prepoznatljiv je prema spoljašnjim koloritno-likovnim obradama. Primetno je da se oseća potreba za novom konceptualizacijom i novim raznolikim životnim okvirima korisnika, za novim mikroambijentalnim urbanijim lokalnim identitetom mesta kao odgovor na sve agresivnije globalizacijske intervencije i dizajnerske predloge. Oseća se potreba za umetnički manje kriznim, kulturološko dinamičnijim, ravnomernijim i inovativnijim artikulisanjem potencijala u prostoru.



Slika 6. Townhouse Architect: Elding Oscarson
Location: Landskrona, Sweden⁷

U predlogu za interpolaciju nove fizičke strukture u ulici iz Landskrone u Švedskoj čitamo nepoštovanje duha, karaktera mesta i istorijskog identiteta ulice. Fizionomija postojećih objekata sa kosim krovovima definitivno negira novi predloženi troetažni kubus sa krutim geometrijskim sklopom i neprilagođenim otvorima u čeonj fasadnoj ravni. Promena pristupa u ekourbarhitektonsko-umetničkoj interpolaciji otvara kontekstualnu pretpostavku o daljem toku negativnog gradograditeljskog delovanja, o konkretnom neuvažavanju uslova iz urbarhitektonske regulative i planskih dokumenata za ambijent ulice. Neadekvatna arhitektonsko-umetnička forma donosi kriznost u okviru urbanog dizajna, uticanje na proces vrednovanja integriteta fizionomije fasada ulice, sa leve i desne strane, koja ne doprinosi dijalogu gradivnih elemenata u urbanom prostoru. Ovakva socijalno neodgovorna promena u specifičnoj lokalnoj situaciji akcentuje i uvećava kriznost, urušava postojeće gradske slike, otvara vrata za dalja eksperimentisanja i uvođenja nove prakse promovisanja mašte i ličnih osećanja projekatanata.

⁷ <http://www.yatzer.com/The-Stark-White-Townhouse-by-Elding-Oscarson-yatzer>

Kontrastna interpolacija objekta u Oksford ulici u Londonu takođe pokazuje eksperimentisanje i uvođenje nove gradograditeljske prakse u kojoj nema socijalno-kulturne odgovornosti, niti poštovanja za ekourbarhitektonsko-umetničko nasleđe u prostoru. Nova geometrija fasadne ravni i savremeni materijali oblikovno-estetski i konceptualno degradiraju ravnotežu odnosa postojećih fizičkih struktura. Fokusiranje na isključivo novo arhitektonsko zdanje, neprilagođavanje tradiciji integrisanja izgrađenih objekata u uličnom nizu, ukazuje na nemultidisciplinarnost i kompleksne mešavine stilova u rešavanju problema gradnje i estetsko-umetničko osiromašenje urbanog prostora. U Deklaraciji UNESCO-a o kulturnoj raznolikosti kaže se da “kulturu treba sagledavati kao skup posebnih duhovnih, materijalnih, intelektualnih i emocionalnih karakteristika društva i društvenih grupa, i to obuhvata, pored umetnosti i književnosti, stilove života, načine zajedničkog života, sisteme vrednosti, tradicije i verovanj”. Izostalo je neophodno potrebno poštovanje sistema, izostalo je vrlo važno razumevanje za postojeće umetničko-ekourbarhitektonske vrednosti, a to je ono što može ključno da utiče na spašavanje grada od destrukcije.



Slika 7. Detalj snažne istorijsko-gradograditeljske i dizajnerske kontrastnosti u centralnom delu Londona⁸



Slika 8. San Francisco. “Columbus Tower“⁸ - “Francis Ford Coppola Building“ and “Transamerica Pyramid“¹⁰

“Transamerica Pyramid“, snažni simbol San Franciska, ma koliko se izdvajao arhitektonsko-umetničkim dizajnom jeste polemična umetnička fizička struktura. Zakošene fasadne ravni piramidalne forme, u odnosu na strogo vertikalne fasadne

⁸ Architects, Salfeld & Kohlberg

⁹ Zgrada je visoka 260 metara (853 stope). Ima 48 spratova a izgradnja je počela 1969. godine. Završena je 1972. godine. Više nije sedište „Transamerica korporacije“ ali još je uvek predstavlja logo kompanije i simbol grada San Franciska. Zgradu je projektovao arhitekta William Pereira. „Transamerica Pyramid“ je bila najviša zgrada zapadno od Misisipija. U periodu između 1972. i 1974. godine, njenu visinu premašila je zgrada „Aon Centra“ u Los Angelesu.

¹⁰ http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/50/TransAmBldg_3871.jpg

http://everystockphoto.s3.amazonaws.com/california_coppola_82099_o.jpg

<http://s3.amazonaws.com/everystockphoto/fspid20/49/97/38/skyline-499738-o.jpg>

<http://f.edgesuite.net/data/www.scientology.org/files/sfo/historic-balcony-church-of-scientology-san-francisco.jpg>

ravni susednih objekata, utiču na karakter mesta i njegov istoricitet. Osim toga, svojom visinom – dva i više puta objekat je viši od susednih, reperno diktira vertikalnu kompoziciju grada. Oblik objekta nije u organskoj, ekourbarhitektonsko-estetskoj i umetničkoj vezi sa objektima u okruženju. Posebno ne sa istorijskim objektima čija spratnost i pravac protezanja horizontalnih gabarita nisu u saglasju, niti sa osmospratnom zgradom “Columbus Tower“, iz 1907. godine - “Francis Ford Coppola Building“.



Slika 9. Urban Contrast. View of the largest favela Rocinha in Rio de Janeiro¹¹

Ekourbarhitekturu u destrukciji čitamo na groteskno kontrastnim fizičkim strukturama Rio de Žaneira i favele Ročinja. Scenski sudar struktura susrećemo u mnogim urbanim srednima kao konceptualni stil življenja. Pokazuje nam se zajednica dinamičnih gradograditeljskih kultura sa posebnim identitetom u slojevitom nasleđu. Planska i bespravna gradnja homogenizovale su urbani prostor do maksimuma, pri čemu suštinske promene u redefinisaju matrice grada više nisu moguće. Kulturna raznolikost i različito vrednovanje urbanog dizajna upućuju na razmišljanje o mestimičnim popravkama ekourbarhitektonskog “kolaža“, lokalno specifičnim promenama što se nameće kao veliki profesionalni izazov za planere, urbaniste, projektante i dizajnere. Potrebno je detaljno istraživati njihovu dinamiku i karakter manifestovanja kako bi odgovor za blisku budućnost bio realniji i precizan.



Slika 10. Porta Macedonia. Arheološki muzej Makedonije u Skoplju.
Zgrada Ministarstva spoljnih poslova Makedonije u Skoplju. Spomenik caru
Justinijanu. The Pavilion at Macedonia Square¹²

¹¹ <http://thumbs.dreamstime.com/z/rio-de-janeiro-urban-contrast-area-view-above-apartment-buildings-slums-next-to-them-45007749.jpg>

<http://ekladata.com/leblogdumaitre.eklablog.com/perso/favelas-paraispolis.jpg>

<http://travelingbastards.blogspot.com/2010/05/rio-de-janeiro-brazil-part-two.html>

¹² http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9a/Porta_Makedonija_02.JPG

Prema nacionalnom projektu "Skoplje 2014." prestonica Makedonije dobiće tri nova mosta sa 58 skulptura poznatih svetskih državnika. Projektom je predviđeno više bronzanih spomenika, imitantnih antičkih palata sa širokim kupolama, a u centru grada biće izgrađena trijumfalna kapija "Makedonija". U svetu najveći spomenik Aleksandru Makedonskom, sa bezličnim nazivom "Ratnik na konju", završen je. U neposrednoj blizini spomenika biće nova crkva i nekoliko video bim ekrana koji bi trebalo da asociraju na njujorški "Tajms skver". Zgrada Sobra nja Makedonije posle temeljite rekonstrukcije, sa velikom staklenom kupolom na krovu, podsećaće na nemački Rajhstag pored reke Vardar. Na levoj strani Vardara biće četiri objekta u funkciji državne administracije. Biće i nova antička zgrada muzeja, Ustavnog suda, Ministarstva spoljnih poslova i sl.

Mišljenja prisutna u javnosti ukazuju da nastajanje ovih kitnjastih građevina predstavlja "kreiranje lažnog identiteta mlade države". Ima i mišljenja o tome da je to neophodan korak ka modernizaciji makedonske prestonice. Generalno, gradograditeljska izmena slike grada u potpunosti je pokušaj "vraćanja duga istoriji od pre Drugog svetskog rata". Haosizacija u kulturno-istorijskoj i umetničko-dizajnerskoj mešavini stilova pokazuje postojanje strategije za, ne najbolje osmišljeni urbani koncept, kao i krizu umetničko-ekourbarhitektonskog stvaralaštva, nepotrebni ideološki uticaj i dinamizovani, složeni splet kultura i oblika u proizvodnji ekourbarhitektonskog prostora.

ZAKLJUČAK

Prikazani primeri delimično ilustruju prostorno-umetničku destrukciju i nadiruću, laganu poplavu loših ekourbarhitektonskih ostvarenja u gradovima. Vidimo je jednako u njegovom parteru – "šestoj fasadi", u vertikalnim ravnima, nejednako velikim arhitektonskim kubusima i njihovim grotesknim kontrastima, poremećajima u geometrijsko-likovnim, koloritno-teksturnim i dizajnersko-materijalnim sklopovima, lavirintnim fizičkim i vizuelnim komunikacijama, narušavanju istorije mesta, nasilnim interpolacijama krutih i pojednostavljenih struktura, estetskoj neuravnoteženosti sa neposrednim artefaktnim i prirodnim okruženjem, sociopatološkim neumetničkim graditeljstvom u kome su zapostavljeni opšti interesi. Mnogo je jasno vidljivih primera sa nepovezanim i nesinteznim promišljanjem autora, sa nedopustivim propustima koji ukazuju na ozbiljnu krizu umetničkog delovanja i prostorne improvizacije u kojoj arhitektura nije sagledana kao umetnička disciplina već kao graditeljski inženjering, masovna izgradnja i jeftino multiplikovanje kuća, globalizacijsko proizvođenje iznenađujuće sličnih, čak istih projekta sa malo inventivnih modifikacija. Premalo je pažnje

<http://www.beobuild.rs/forum/viewtopic.php?f=21&t=2551&start=500>

http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2b/Justinian_I_-_2_-_Monuments_in_Skopje.JPG

<http://static.panoramio.com/photos/large/71407010.jpg>

posvećeno vertikalnim kompozicijama ulica, trgova i pjaceta, tipologiji kuća za oblikovanje mikro i makroambijentalnih celina, tako da su umetničke komponente ostale marginalizovane ili na minimumu. Postojale su, mestimično, želje da se arhitektura prikaže kao umetnička disciplina, ali na putu do cilja njeno izdanje ostajalo je bledo i jedva primetno. Nove tehnologije građenja, u kojima dominiraju paneli sa elektronsko-kompjuterskim panelima, donose novu konceptualizaciju oblikovanja fasadnih ravni sa naglašenim dinamično-kinetičkim vizuelnim, koloritno-informativnim poljima, novu kulturu ponašanja korisnika u prostoru. Definitivno, dolaze novi moćni investitori sa velikim kapitalom koji će snažno i brutalno zagovarati novi identitet ambijentalnog prostora. Uspostavljaće nove oblike života u prostoru "hi-tech" uređajima. Interpolovaće i nametnuti ekranizovane strukture u naše sve opterećenije eksterijerno i enterijerno okruženje. Dolazi nova realna epoha fragmentne, preglasne ekourbarhitektonske stvarnosti u kojoj će kriza umetnosti u prostoru biti pojačana. Konačno, dolaze i novi milioni automobila na ulice gradova i sela, širom sveta, koji će ekourbarhitekturu izmeniti, destrukciono transformisati i odvesti u krajnje neprihvatljivo, neodrživo umetničko siromaštvo.

Literatura

Abrams M., June 14, 2014. *The Art of City Sketching: A Field Manual*, ISBN-10: 0415817811, ISBN-13: 978-0415817813. Publisher: Routledge; 1 edition

Biraghi M., August 30, 2013. *Project of Crisis: Manfredo Tafuri and Contemporary Architecture (Writing Architecture)*, ISBN-10: 0262519569, ISBN-13: 978-0262519564. Publisher: The MIT Press

Bovill C., December 17, 2014. *Sustainability in Architecture and Urban Design*, ISBN-10: 0415724953, ISBN-13: 978-0415724951. Publisher: Routledge; 1 edition

Brenner J N., April 30, 2014. *Implosions/Explosions: Towards a Study of Planetary Urbanization*, ISBN-10: 3868593179, ISBN-13: 978-3868593174. Publisher: Jovis 10: 8831720198, ISBN-13: 978-8831720199. Publisher: Marsilio; Box edition

Brenner J. N. and Peter Marcuse, November 30, 2011. *Cities for People, Not for Profit: Critical Urban Theory and the Right to the City*, ISBN-10: 0415601789, ISBN-13: 978-0415601788. Publisher: Routledge; 1 edition

Kaminer T., February 26, 2011. *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture ...* ISBN-10: 0415578248, ISBN-13: 978-0415578240. Publisher: Routledge Massengale J. and Dover V., December 31, 2013. *Street Design: The Secret to Great Cities and Towns*, ISBN-10: 1118066707, ISBN-13: 978-1118066706. Publisher: Wiley; 1 edition

Massengale J. and Dover V., December 31, 2013. *Street Design: The Secret to Great Cities and Towns*, ISBN-10: 1118066707, ISBN-13: 978-1118066706. Publisher: Wiley; 1 edition

Merrifield A., March 20, 2014. *The New Urban Question*, ISBN-10: 0745334830, ISBN-13: 978-0745334837. Publisher: Pluto Press

Montgomery C., October 7, 2014. *Happy City: Transforming Our Lives Through Urban Design*, ISBN-10: 0374534888, ISBN-13: 978-0374534882. Publisher: Farrar, Straus and Giroux; Reprint edition

Perez-Gomez A., April 11. 1985. *Architecture and the Crisis of Modern Science*, ISBN-10: 0262660555, ISBN-13: 978-0262660556. Publisher: The MIT Press

Sedlmayer H. and Kimball R., October 16, 2006. *Art in Crisis: The Lost Center* (Library of Conservative Thought), ISBN-10: 1412806070, ISBN-13: 978-1412806077. Publisher: Transaction Publishers

Tonkiss F., January 7, 2014. *Cities by Design: The Social Life of Urban Form*, ISBN-10: 0745648983, ISBN-13: 978-0745648989. Publisher: Polity; 1 edition

Wegerhoff E., August 8, 2008. *Architecture and Identity (HABITAT - INTERNATIONAL: Schriften der Habitat Unit, Fakultat VI Planen Bauen Umwelt der TU Berlin)*, ISBN-10: 3825810887, ISBN-13: 978-3825810887. Publisher: LIT Verlag

Nikola Cekić
Danica Stanković
Vojislav Nikolić
Aleksandra Kostić

ART AND HISTORICAL DESTRUCTION IN ECOURBARCHITECTURE

Summary

Dramatically rapid social changes intensely reflected in all the creative segments of the art. In ecourbarchitecture, they are recognized as imitative-globalistic disturbance of the mass-produced buildings, designed in an improvised and superficial manner; they are artifact structures made of very expensive building materials, but with very little good concepts, and with prevailing desire to be avant-garde at all costs in terms of design. The focus of the author is on the presentation of art and historical destruction and disruption of synthetic, geometrical, constituting forms in ecourbarchitectonic space as well as on the contrasting situations where non-artistic interventions prevailed, as well as historical-cultural, esthetic disturbances and kitsch in micro-ambient entities. Recent physical structures, amplified the disintegrating character of artistic forms in urbarchitectonic agglomerations which reached the limits of social, city-building pathology, became a lack of mental hygiene and they are represented by cheap, unsustainable designs which generate crisis, and produce clichés of the house forms and of the physical structures in space, which are permanently occupying the cities. We have entered an age of global, artistic crisis in ecourbarchitecture, with a lot of brutal mistakes in designing and conceptualization of spatial compositions, when a large discrepancy between the building and artistic action in space must be urgently prevented. It is necessary to urgently remodel and renew the image of the cities, as well to free them from the primitive and cheap architecture, which can hardly be termed artistic ecourbarchitecture. It could be said that we are living in an everyday world with a multitude of non-artistic, futile and non-functional structures, with the improper design of the environment, which generates value judgments and governs our intellectual, artistic and entire cultural being.

Key words: affective experience, aesthetic evaluation, realistic, abstract.

Стручни рад / *Professional paper*

УДК 781:784 Коштана

МУЗИЧКО-ДРАМАТУРШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОШТАНИНИХ ПЕСАМА У МУЗИЧКОЈ ДРАМИ ПЕТРА КОЊОВИЋА

Марко С. Миленковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

lionheartmarko@gmail.com

Сажетак

Петар Коњовић представља снажну стваралачку личност српске уметничке музике, а његова велика народна музичка драма *Кошћана*, као дело високо уметничког идеала признато и изван наших граница, природно отвара низ значајних питања музичке анализе. У раду се ова питања односе пре свега на сагледавање хармонско-мелодијских и метро-ритмичких, али и драматуршких специфичности Коштаниних песама и њихове улоге у музичко-драмском току опере. Композитор је Коштани наменио осам песама које најснажније изражавају њену природу, мисли и осећања, а њихов избор драматуршки је прилагодио подесности сценског тренутка и драмског тока. Свака њена песма не само да је органски интегрисана у ток опере, већ има тачно намењену драмску улогу са битним акцентима, коју, рекло би се, само мајстор сцене, врстан драматург колико и музичар – Петар Коњовић може остварити.

У раду се откривају лествичне структуре и тонална база песама у којима је композитор нашао најпогоднији израз, спој фолклора и савременијег музичког израза у елементима хармонске компоненте са експресивно-психолошком функцијом, мелодијска линија као конституент музичког тока, те захтеви драматуршке концепције композитора који од Коштаниних песама као нумера увезених у драмску радњу ствара драмске импулсе који воде у трагичан крај.

Кључне речи: Коштана, песма, мелодија, хармонија, драматуршка улога.

1. ФОЛКЛОР, НАРОДНА ПЕСМА И УМЕТНИЧКО СТВАРАЛАШТВО

Круг питања која се односе на проблем синтезе народне и уметничке музике свакако је на лествици приоритета националне музиколошке и теоријске мисли један од најважнијих. „Саживљеност с фолклором у уметничкој музици, – пише Коњовић, – [је] једна битна, психолошка и логична, изражајна манифестација креативности уметничког духа” (Коњовић, 1947: 26). Међутим, и

у непроцењивом благу те вишевековне фолклорне ризнице народних карактера и идеала Коњовић упозорава да постоје велике квалитативне разлике и да „све што се зове фолклор... није једно и исто ни по чистоти, ни по вредности, ни по количини. Фолклор, – према речима Коњовића, – има важности само уколико је чист, уколико је задржао неизопачене вредности својих музикалних особина, које су настале негде у патријархалној примитивности, спонтано, без намене, без тенденце, просто, као психолошка манифестација чврсто уграђене једноставности човека из пука” (Коњовић: 1947: 30). Да би активна уметничка реакција и трансформација народне музике у уметничку била природна и успела И. Земцовскиј (И. Земцовский,) с увереношћу тврди да „без комуникације с народом (нарочито током фолклорних експедиција, у којима многи млади композитори учествују...), без директне слушне перцепције народне песме (не из књиге, већ ’натуралистички, у селу, из прве руке!) не би настала нова стваралачка тенденција...” (Земцовский, 1971: 214). Као истински представник нашег тла Петар Коњовић је савршено добро разумео и доживљавао народну музику јер се приликом својих истраживачких мелографских путовања сродно и проникнуо у њу, пре свега у циклусу песама *Моја земља*. У концепту велике народне музичке драме *Кошћана*, као композиције високо уметничког идеала, касније признате и изван наших граница, Коњовић, сасвим логично, инспирисан фолклором у народној песми која исијава многе детаље и дубину народног духа јужне Србије, проналази потребно изражајно богатство и стваралачки импулс за изградњу широких народних музичко-драмских слика. Обрадом песама, кроз цитат или стилизацију Коњовић даје виши вид надградње, даје им уметничко-уопштени смисао, бирајући оне народне мотиве који „обликом и садржином претстављају стварнију, вишу вредност” (Коњовић: 1947: 30), а истовремене подесне за инкорпорацију у музичко-драмско дело. С друге стране, применом песме као музичко-изражајног жанровског средстава карактеризује се централни лик опере који, – пише Б. Јарустовски, – „и сам учествујући у различитим сценама, треба да се мења и, према томе, не може бити потпуно окарактерисан једном, чак и најсрећнијом вокалном нумером” (Јарустовский: 1953: 119–120).

2. ДРАМАТУРШКО ЗНАЧЕЊЕ КОШТАНИНЕ ПЕСМЕ И ГЛАСА

Док је у Станковићевом делу Коштана као „главно лице” са тринаест „неодмерено изабраних песама ... бачена у позадину и ... затрапана фолклором” (Коњовић: 1947: 111), Коњовић хероини свог оперског дела поверава музичко-драматуршки добро изабраних и ефектних осам песама, које интегрише у све слике осим у четврту, коју конципира као речитативно-ариозно продубљивање њеног психолошког стања и душевног преживљавања. У разматрању драматургије и конкретног смисаоног значаја форме Коштаниних песама у Коњовићевој

музичкој драми полазимо од лика Коштане – циганске певачице, која песме изводи по наруџбини представника вишег хаџијског друштвеног слоја. Управо је то један од драматуршких кључева повезивања Коштаниних песама са драмским током, када Коштана уз истакнути сценски наступ изводи песму изазвану током радње у коју је органски увезена. Поред тога, „Коштана је у драми поистовећена са својим гласом – симболом лепоте и младости” (Stamatović: 2002: 81). Зато њен глас и лепота, поред лирске улоге стварања атмосфере и дочаравања локалног колорита, имају очигледну каузалну функцију емотивно-драмских реакција других јунака опере: Стојана, Миткета и Хаџи-Томе¹. Као својеврсни чинилац драмског карактера њеног лика, али и снажан подстицај и покретач даље радње, – о томе сведочи и сам композитор, – „... мотив песме, постаје трагичан мотив жала за животом и радостима, и он се као такав рефлектује [на остале ликове,] нарочито у односу према другом главном лицу, Митки” (Коњовић: 1947: 109). Уосталом и теорија драме указује да је важност лика и његова карактеризација у директној спрези, зависности од „последнице његових деловања на драмски ток“ (Zečević, 2008: 379). На овај начин, захваљујући описаном специфичном драматуршком принципу, велики број песама као својеврсних „нумера” током Коњовићеве музичке драме не доводи до мозаичности форме, већ има тачно намењену драмску улогу са битним акцентима, коју, рекло би се, само мајстор сцене, врстан драматург колико и музичар – Петар Коњовић може остварити.

3. МУЗИЧКО-ДРАМАТУРШКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КОШТАНИНИХ ПЕСАМА

Експозиција Коштаниног лика полази од прве слике опере где се са Коштаном упознајемо посредно, кроз забринути разговор сестара о брату који је са осталима „због Коштане погубио главу”. Као одговор долази љубавна песма посвећена Коштани у Стојановом извођењу прве строфе од 8 тактова: *Дуге мори Дуге* (3/4, где је само други такт 4/4) преузета из циклуса *Моја земља* и уграђена у оперу. Интегрисање у музички ток спроводи се по драматуршком кључу последичне појаве песме којом композитор истовремено представља (иза сцене) Стојанову љубав према Коштани. У другом слоју као својеврсном контрапункту песми наставља се речитативни забринути сестрински разговор који кроз песму добија оправдање и упознаје нас са Коштаном односећи се на њу („Благо њој! Песме јој певају, песмом она њима живот слади! Цео јој живот песма!”). Након прве строфе сестрински дијалог (у трајању од 6 тактова) води у другу строфу од 12 тактова у Коштанином извођењу: *Дома*

¹ Мада након песме *Јоване сине* делује емотивно-психолошки (не драмски!) и на женске ликове – Магду, тако што је расплакала, у првом реду начином извођења песме, а тек онда избором, садржајем песме, о чему пише И. Стаматовић.

сам *iii iiii*, настављајући се на фону музичког материјала песме, као један од Коњовићевих драматуршких поступака логичног инкорпорирања песме у драмски ток који се не зауставља.

Песма је у е~еолском модусу са препознатљивим модалним контекстом молске доминанте, где прва строфа завршава на II⁶, а друга на VII⁶ и тоничним педалом (само у другој строфи) управо због, претходно поменутог, непрекидног развоја драмског тока и услед тога, избегавања музичких заокружења. Импресионистички призвук прозилази из модалне обојености мелодијског сола песме и вертикалних последица у хармонском ткиву, са истакнутом улогом харфе и типично импресионистичком динамиком *piano*. Мелодија песме се у прва четири такта (!) одвија у уском опсегу трихорда (це–де–е) снажног експресивног потенцијала који не допушта перцептивни утисак скучености, већ као да представља језгро емотивне чежње, лиричности и нежне љубави заљубљених протагониста, које ће кроз развој проширити обим мелодије до интервала октаве. У Станиној солистичкој деоници из другог слоја драмско-музичког тока, – тон гис као дурска терца истоименог Е-дура представља елемент додате сексте на „меланхоличном” акорду молске доминанте. Дисонантност бива појачана сукцесивним тритонусним интервалом (гис–де) као асоцијативно-психолошки конфликтним елементом који указује на душевно стање и узнемиреност солисте.

Пример 1

The musical score consists of two systems. The first system features a vocal line for Vaska with lyrics "bi - ti! Strah me!" and a piano accompaniment. A harp part is indicated by "Arpa" and "e~eolski: VI". The second system features a vocal line for Stana with lyrics "Stojan (iza scene): Du - de, de mo - ri" and "Stojan Da, e - to vi - diš! A e - no i pu - ške ba - ca - ju". The piano accompaniment includes a section marked "24" and "Puska za scenom". Dynamic markings include *mf*, *molto espr.*, *pp*, and *fpp*. The score concludes with a tritone interval (Gis-De) and the marking "VI".

Vaska
Ni-šta se ne boji! Oh, Vaska blago njoj! Pesme joj po - ju, pesmom o-na

Stojan
do - ma li si, Du - de, sa - ma li si, oj - -

VI 7 II⁶ (14)
III 6
II 5

fpp p fz

Stana 25

Коштанина наредна песма *Јоване, сине, Јоване* (3/4 + 3/8) (стилизиција фолклорне мелодије на народни текст) представља, осим карактеризације лика кроз оцртавање страха, осећајности, додатно симболизује будућу трагику њене судбине. Три двостиха повезана двотактним наративима описану песму сврставају на ниво приче-песме, а избор, садржај и изражајност извођења песме, који су Магду „натерали” на плач доприносе да слушацал доживи Коштану као емоционално, нежно, живо биће. Композитор овде на несвакидашњи начин чврсту везу драмске и музичке компоненте „остварује кроз смењивање наративног и аутентичног начина интерпретације песме” (Томашевић-Јовановић, 1983: 62). Описана симетрија 2+4, 2+4, 2+4, али и начин интерпретације, артикулациона и динамичка компонента сведоче о високој дози уметничког карактера песме прожетог у стилизацији кроз особености народног певања. Разграната мелодија местимично прожета прекомерном секундом као специфичним обележјем нашег фолклора, са снажним лирским експресивним акцентима узлазних интервала: мале и велике сексте, те мале септима, постепено се шири долазећи до опсега велике ноне: ес1–еф2.

С друге стране, Коњовићева уметничка стилизација од почетка до краја песме укључује примену доследне хетерометрије у виду неједнаких тактова кроз песму, тј. две врсте тактова: 3/4 и 3/8 који се мењају са сваком новим тактом. Описани метрички принцип представља снажну компоненту композиторове музичке драматургије где Коњовић кроз психолошки третман и обраду текста–тужбалице, стиховни шестерац сваког наративног дела дели на 3 слога у 3/4 и три слога у 3/8 „убрзавајући” тако прелаз ка песми, а осмерац песменог дела дели на пет слогова у 3/4 и три слога у 3/8, илуструјући садржај песме–тужбалице и чемер, јад, очај оца, мајке и сестре, те њихов плач за „закланом” Јованом. Ефектност примењене хетерометрије доприноси логичнијем излагању жалодног текста, указујући на очигледно директну спрегу метрике са садржајем текста, као дела реалистичке оперске драматургије Петра Коњовића.

Прича-песма „израста” из тоналне неодређености музичког тока чиме њена појава додатно добија на снази. *Јоване, сине, Јоване* је у ас-лидијском дурмолу, да би у другом двотакту другог двостиха појава велике сексте од тонике довела до лествичне појаве ас-балканског бола и трећи двостих протекао у ес-балканском молу са препознатљивим хармонским последицама велике сексте. Тумачење акорда другог ступња примењено у т. 3 и т. 5 примера односи се на специфични акорд из оријенталне лествице на којој је заснована мелодија песме – други ступањ лидијском дурмола, односно у т. 17–18 други ступањ балканског мола. Сазвучја d754 (т. 17) и d542 (т. 19) Б. Буловић тумачи као кумулно сазвучје тонике и доминанте (Буловић, 1988: 231), а једно од могућих тумачења је и обртај квартног четворозвука на другом ступњу (т. 17), односно квинтног четворозвука на тоници (т. 19). У том смислу мелодија солисте у т. 17 управо доноси други ступањ, односно први ступањ у т. 19 истичући их као могуће темеље за наслојавање. Предност ипак дајемо тумачењу сазвучја као „неутралних акорада” (Mosusova, 1971: 162) на доминанти, у првом реду због басовог тона на петом ступњу и његовог традиционалног, индикативног покрета у први ступањ који непосредно следи.²

Пример 2

The image shows a musical score for the piece "Koštana". It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "o-tac i-gra-o i pla-ka-o: „Jo-va - ne, si - ne, Jo - va - ne,". The piano part includes markings like "Piu sostenuto molto lugubre" and "espr.". The second system continues the vocal and piano parts with lyrics: "ti si mi sin - ko pr - ve - nac!". The piano part includes markings like "POCO PIU MOSSO" and "LARGO". Below the piano part, there is a harmonic analysis diagram showing chords and their relationships: as: II⁷ III D³ s⁽⁶⁾⁷⁺ t II_{LDM} t⁶ III DD⁷ III⁶ D⁷ DD² 7.

² Поменути акорди представљају доминанту обележену малим словом јер вођица изостаје у окол-ној текстури док је у т. 14 због непосредне појаве вођице у претходном акорду, слично сазвучје обележено као D754. Напоменимо и да је последњи акорд у т. 15 протумачен као четворозвучна форма целостепене доминанте са дисалтерованом квинтом.

Koštana

I maj - ka plakala: „Jo - va - ne, si - ne, Jo - va - ne, ti si mi jagnje

pp

III DD⁷ III⁶ D⁷ DD²⁷ s(6)⁷ t(6)DD⁷ III DD⁷² II^b DD II^{b6}

Koštana

djurdjev-sko! I sestra plaka-la: „Jo - va - ne, bra - te, Jo - va - ne.

pp *pp* *espress* *pp* *ppp*

III⁶ D⁷ DD⁶ III II⁷ DD⁶ CD DD⁶ II² 7 t⁶ d⁴ t II^{BM} (VI⁷) II^{BM}

Koštana

Ti si mi cve - će pro - le - čno!" Je li to

rall. molto *poco piu* *Arpa* *gliss* *sfp* *sfp* *Cor.*

d t⁷⁻⁶ II 7 (t) DD⁷ D⁷ as: VI II⁶

Naredna pesma *Zaštitio Sike, zaštitio* (takt 5/4) (preuzeta iz ciklusa *Moja zemlja* i ugrađena u operu) nailazi kao Koštанин длаго провокативни избор Миткетове наруџбине жалне песме „како мог жала никуда, докле турски хат иде, никуда га нема”. Психолошко значење текстовног садржаја песме у виду брачне преваре кроз питање које представља прву строфу и латентне љубави без осећаја кривице кроз одговор „неверне жене” који представља другу, – Коштанином заносном, скоро магичном интерпретацијом („Ко да је сам ђаво у њој”), – доводи до драмске ситуације да „Митке прилази Коштани, али га Стојан задржава љубоморан”, симболизујући моћ Коштанине песме

и потоње конфликте. Миткетове реакције на Коштанину песму између строфа („Дете! Душо!“) представља драматуршки метод кохезионе драмско-тематске нити прокомпоноване оперске радње.

Четворотактни увод „у тешким, дисонантним, како сам [композитор] каже 'штраусовским' акордима" (Mosusova, 1971: 162) имплицира повишену експресивност и драматику појачану шлајферима као орнаменталним чиниоцима додатне изражајности. На педалу VI ступња сукцесивна појава непотпуних сазвучја терцне структуре у укупном звуку нараста до четозвука ге-бе-де-а на педалним тону ес, који може да се протумачи као петозвук квартног вида изградње: бе-ес-а-де-ге.³ Са појавом сазвучја де-ге-а у наредном такту квартно-квинтни принцип изградње постаје очигледнији (као обртај сазвучја а-де-ге или ге-де-а), међутим додавање тона цис као оштре дисонанце према тону де као доминанти доноси лидијски моменат и особену звучност прекомерног терцквартакорда: педал ес + ге-а-цис уз једновремено трајање са разрешавајућим тоном доминанте (де) у дисонантним сукобима велике септима (ес-де; де-цис), те мале (цис-де) и велике (ге-а) секунде. Са додавањем тона бе сазвучје кумулусно нараста до бикордалног типа тонике (ге-бе-де) и доминантине доминанте (а-цис-ес), међутим недостатак регистарске самосталности два посебна акордска слоја отежава бикордску развојност и препознатљивост, више асоцирајући на звучни квалитет оријенталног петозвучног кластера ге-а-бе-цис-де на педалу ес као додатном лествичном елементу лидијског дурмола. Анализом укупне звучности закључујемо да може бити сложена од самих квартних интервала: бе-ес-а-де-ге-цис. С почетка новог такта превагу односи звучност прекомерног терцквартакорда, док реалтерацијом тона цис хармонска динамика бива благо стишана у корист асоцијације претходно поменутих неутралних акорада, конкретно D754 на педалу VI ступња. Као разрешење описаних дисонантних конфликта *fortissimo* наглашених акордских структура, у т. 4 непосредан динамички антиклимаксни увод у песму садржи у средини две квинте у секундном односу це-ге и де-а које очигледније указују на, од почетка асоцирани, вертикални, квартно-квинтни систем конструкције: ес-а-де-ге-це (це-ге-де-а-ес).

Из хармонске вишесмислености упечатљивог увода импресионистичке и благо експресионистичке стилске провенијенције израста „мелодијски цитат напева [који] не можемо сврстати у целовиту лествичну или модалну конструкцију" (Божидаревић, 2010: 61), већ „тонски низ показује колебање између еолског, дорског модуса и фригијског молдура" (Vulović: 1988: 170) ге лествичне основе. Због мелодијске мутације у ге фригијски молдур на крају строфа у хармонизацији долази до доминантнизације тонике – модулације у це-мол. Завршни акорди обе строфе имају функцију тематске заокружености са материјалом увода у песму омогућавајући отвореним завршетком даљи развој драме без застоја.

³ Сазвучје се аналогички може схватити и као акорд квартног начина изградње: ге-де-а-ес-бе, међутим у његовој изградњи изостаје очигледност таквог интервалског наслојавања, те указана потенцијално квинтно-квартна тумачења за сада остају више теоријска.

Пример 3

GRAVE

g: VI $\frac{7}{6}$ t VI $\frac{D^4}{t}$ DD ?

Košana *molto espressivo*
Za-što Si-ke, za-što

126 *ff* *dim* *pp* *pp* *Harm.*

DD $\frac{6}{3}$ $\frac{4}{3}$ D⁴ $\frac{7}{t}$ t⁽⁶⁾ d⁴ t d⁶

Košana
mu-ža da pre-va-riš, za-što, Si-ke, za-što,

s⁴ t⁴ D⁷ t *espr.* (VII_b) D) VI t

Košana *sfzp* *affet.*
dža-num! Mu-ža da pre-va-riš? -

espr. *Fl* *Cl* *dim.*

II⁴ D⁷ III⁶ D⁴ t Fd⁶
c: II⁶ (5) VI⁶ D⁷ t II⁶ D⁷

(Koštana zatvorila oči, da ih postepeo otvara, pružajući ruke - kao da je neka sila vuče.)

Koššana
Mi - ra - laj me zo - ve, - - vi - no da mu slu - žim,

Mitke *pp* (zanesen)
De - te! Du - so!

pp *ppp*

g: t⁴ <VI> t⁽⁶⁾ d⁴ t d⁶ s⁴ t⁴ D⁷ t (VII₆)

Koššana
vi - no da mu slu - žim dža - num!

Mitke
Oh, de - te!

127

(VII₆ D) VI t II⁴ D⁷ III⁶ D⁴ t Fd⁶ c: II⁶

Koššana
li - ce da mu lju - bim, li - ce da mu lju - bim! - - - Ko da je sam djavo u njoj!

dolcissimo *pp* 3 *Hor:Alt* *Hor:Bass*

pp *ppp* *dim.* *ppp*

Clar. Fl. Tr. Tuba Cor.

II⁶ VI⁶ VII⁶ t⁶ s⁴ t⁽⁶⁾ D⁴ t d⁶ g: t⁶ <VI> t⁴ 2

Песма *Сјамено, мори, Сјамено* (3/4) (фолклорни цитат) (у осмерцу) наручена од Митка („Де ону, како лепота род нема...или град да пали, или Стамену да узме!“) својим карактером остварује праву слику и лиричност празничног тренутка. Весела љубавна песма у три строфе, играчког карактера који ће бити појачан улогом тамбурина, наглашеним певачким елементом потенцира веселу атмосферу песме и игре, уз незаобилазну улогу хора, који са солистом ступа и у

полифоне односе. Композитор је песму написао у Ас-дуру са истакнутом улогом споредних ступњева што указује на лиричност благо обојену модалношћу и наглашеношћу IV-ог повишеног ступња који се вертикално третира као умањени четворозвук недоминантне функције на II повишеном ступњу са разрешењем у тонику. Песма је тонално стабилна, са изразитом дијатоничношћу, док у каденцама поново, композитор избегава чврста хармонска заокружења због повезаности музичког тока са оним што следи, завршавајући строфе хармонским обртима: VI – VII⁶, II⁷ – D⁹, S – T, иако би смо, можда, због препознатљивог завршетка мелодије на II ступњу (прве две строфе) очекивали традиционална Мокрањчева разрешења у виду DD - D. Трећа строфа је проширена са два двотакта који се понављају због завршне градације и ефектности завршетка песме на тону ас₂ у префињеном динамички изнижансираном нивоу пппп.

Драматуршки неумољиво прецизно, Коњовић кроз драмску развојну линију приказује и промену Хаџи-Томиног лика, који услед Коштаниног чаробног гласа, веселог певачког и играчког друштва и амбијента – мења расположење већ на крају друге слике. Сада је то посебно изражено јер у наредну песму *Три њуџи њи чукна* Хаџи-Тома уводи интонационо, у ритму игре, као апсолутно измењена личност из које је нестала патријархална строгост и тврдоћа.⁴ Песма *Три њуџи њи чукна* је због логичне говорне метроритмике написана у променљивом метру у сталном смењивању три врсте тактова: 3/8, 4/8, 2/8. Коњовићева уметничка стилизација преузетог фолклорног цитата у живахном темпу са богатом, а опет префињеном улогом ритма и мелодијом широког даха у јасној музичкој форми драмски је функционализована да опије и очара старог хаџију, савршено креирајући амбијент за драму која ће уследити. Поред упечатљивог, доследно пунктираног играчког ритма као једног од елементарних фактора музике, у хармонији тонално тежиште као да тежи „осцилацији” ка фис-молу, не само због тона еис у мелодијској компоненти са изражајним акцентима, већ и због тежишта мелодије на тонове цис - фис и услед тога потенцијалног схватања силазног оријенталног пентахорда цис - хис - а - гис - фис као сегмента фис-балканског мола (због молског горњег тетрахорда: цис - дис - е - фис). Завршетак строфе пак на тону гис фиксира овај тон као веома битан, те се он од секундарног одредишта тоналности као доминанте приближава примарном одредишту – односно, тоници Гис-фригијског дура (доминантног мола). Међутим, прва строфа је у целини написана у хармонском цис-молу са истицањем прекомерне секунде између VI и VII ступња. Вокално заносна, сензуална мелодија фолклорне интонације са амбитусом од фис₁ до бе₂ својим богатством и виталношћу инвенције сведочи о Коштани као певачу, додатно подцртавајући и локални колорит. Врањанска Кармен „проговара” фолклорним цитатом, не сегедиљом или хабанером, већ домаћим народним вокалним жанром сентименталне

⁴ Детаљан мелодијско-хармонски и драматуршки приказ претходне песме *Море, на сред села* видети у: Миленковић, Марко С. 2015. Уметничка транспозиција народне песме „На сред села” у музичкој драми „Коштана” Петра Коњовића (омаж Ст. Ст. Мокрањцу). *Часопис за културу Мокрањца*, 17, 22–33.

романсе реализујући, у правом смислу речи, врањанску животну драму. Треба нагласити да песма *Три њуџи њи чулна*, као први прави Коштанин избор песме у опери, прожета јужњачким блаженством и неукротивом, дивљом енергијом верно илуструје лик хероине. Тако спој љубавне и играчке песме у архаичном, оријенталном, али и националном духу, са израженим уметничким карактером песме као круном симбиозе са народним пореклом и обележјем песме, рекло би се, музички најефектнија Коштанина песма у опери, – доводи старог хаџију до егзалтације. И овде песма као „неодвојив део психолошког и драмског развоја захваљујући интервенцијама... Хаџи-Томе”, долази до „вишеслојности музичког израза – мелодијског и речитативног, фолклорног и оног чија фолклорност произилази из латентних мелодијских флексија локалног говора” (Томашевић-Јовановић, 1983: 63). Изведена песма и висока експресивност тренутка као драмски импулс стварају повод за Стојанове љубоморне речи („Циганка! Ко да више!”) доводећи до сукоба оца и сина.

Пример 4

Hadzi Toma *Allegretto animato*
mf
 Pe-vaj pe-vaj kće-ri!

Kostana
 Tri put ti ču - kna

Kostana *dolce*
 na pen - đer, mi - la da - ska - li - ce, tri put ti

Chord symbols: cis: D II⁶ D s t s II⁷ (Tambourino) II⁷ II⁷ II⁷ t D⁷ s VII⁴ D s t s VI⁷

Koštana (Kroz odkrimita vrata probija dan.)

ću - kna, na pen - đer, mi - la da - ska - li - cel

t VI t II⁷ VII⁵ t (7) II⁵ D s

Koštana p Hadži Toma mf

da - ska - li - ce - - Sto - jan a - dži da ska - lov. Ne,

t s t II⁶ D VI⁶ D 4 t II 6 7<

Hadži Toma f pp

ne, ni - je to bi - o Sto - jan, ne - go ja sam bi - o! Ja -

t 6 t 6 t II⁶ D 6 t II²

Hadži Toma mf

Ha - dži! To - mal! Ja! Ja sam to bi - o!

s s t II⁴ t II⁶BM t d: VI D 2 4

Koštana

Hadži Toma (kao za sebe)

Ej, ti mi pen - đer ne o - tvo - ri, mi - la -

Ne o - tvo - ri! mi - la

t D s⁷ t D⁷ II² VII⁴

Koštana
da - ska - li - ce, ej, ti mi pen - dzer ne o - tvo - ri

Hadži Toma
da-ska-li-ce... Je-ste! Tako je bi - lo, Oh!

f *dim.* *fz* *fz* *fz*

D $\dot{6}$ t $\dot{6}$ s t VI⁷ t VI t VI VII⁷

Koštana
da - ska - li - ce, ej, ti mi pen - dzer ne o - tvo - ri

Hadži Toma
da-ska-li-ce... Je-ste! Tako je bi - lo, Oh!

f *dim.* *fz* *fz* *fz*

D $\dot{6}$ t $\dot{6}$ s t VI⁷ t VI t VI VII⁷

Koštana
mi - la da - ska - li - ce! da - ska - li - ce!

Hadži Toma
da-ska-li-ce! Ja sam lobi - o!

dolce *dim.* *pp* *dim.*

t II⁶ D 7 s t s t II⁷

rubato Koštana
To-ma Ha-dži da - ska - lov!

Hadži Toma
(pruža Koštani dukate) Čer - ko, na! Na, sve je tvo-je, uz-mi,

poco sost. *poco piu mosso* *fp* *pp*

189

II t VII D II⁶ D II² D II² $\dot{6}$

У последњој Коштаниној песми *Девет̄и јодина мина* музичко-сценска ефектност уступа место снажном драмско-психолошком елементу. На Миткин захтев да му песмом врати „слатку младост” и хорског апарата циганске дружине да „вида дерт газда Митки”, Коштана изводи песму која ће „раздражити Митка до лудости”⁵, покренути драмски развој и одредити њену судбину са болесним Асаном. Током три строфе песме у снажној градацији настаје права драма на линији Коштана – хор – Коштанини родитељи – Митке. Експресивност коју доноси глас појачана је скромном оркестарском пратњом у октавном унисону и пунктираном ритму, која ће усложњавањем донети доследно синкопирање у вишем оркестарском слоју и појачати напетост. Мелодијска линија као конституент музичког тока развија се у скромном обиму квинте указујући на тежиште Ас тоналне основе. Међутим, Коњовићева вертикална обрада вокалне деонице доноси бе~еолски модус, који променом тежишта лествичног низа прелази у ас~лидијски дурмол (квазиосцилација бе - ас) са препознатљивом прекомерном секундом која потенцира фолклорно порекло и обележје народне песме, уз местимичну појаву чисте кварте на IV ступњу са кратком негацијом специфичности оријенталне звучности. „Стретни почетак треће строфе у извођењу Коштане и Алила представља солистичку динамизацију” (Milenković, 2015: 38) и изванредан пример музичког квалитета и народности и оригиналности дуета, са драматуршким циљем да доведе до катастрофе.

Пример 5

The musical score for 'Koštana' is presented in a multi-staff format. At the top, the vocal line for 'Koštana' is written in a treble clef with a 3/8 time signature. The lyrics are: 'zbo - re - še, a - man! De-vet još će - ri'. Below this are four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), all in the same 3/8 time signature. The lyrics for S are: 'mladost! Kad je pro-si-o Mari-ku! Pa šta? Al stariji njeni'. The lyrics for A are: 'Kad je prosio le-pu i bogatu Mari-ku'. The piano accompaniment is shown in a bass clef at the bottom, with performance markings such as '(mormorando) M', 'simile', and 'sempre press.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

⁵ Предговор клавирског издања музичке драме *Коштана* (1946).

b:

da i - mam, dža - num ni jedmu Mit - -
 ni da čuju, te ga od - bi - li! I uvek! Kad tu pesmu
 Ni da čuju bogme! Uvek!

as:

ЗАКЉУЧАК

Композитор у уметничкој стилизацији Коштаниних песама користи тетракордалне и пентакордалне низове као лествичне сегменте који кроз развој песме нарастају до лествичних типова. Од западноевропских тонских родова Коњовић користи дурски тоналитет за две песме (једна са истакнутом улогом IV ступња у класичном начину употребе, друга са пролазном малом септимом као делом грађе DS) и хармонски мол у две песме који се сходно врањанском поднебљу, са истакнутом улогом прекомерне секунде прожима или осцилује са лествицама специфичне грађе фригијском молдуром, фригијским дуром (доминантним дуром), лидијским дурмолем и балканским молем. Богатство оријенталних типова лествица фолклорног исходишта омогућава потребну експресивност, нијансирану употребом модалних лествица дијатонског обележја – у првом реду еолске, као драгоцен контраст и освежење музичког тока, али и као елемент који има истакнуту везивну, синтетичку улогу спајања хетерогених елемената кроз оперу. У складу са фолклорним изворима и тематиком која се обрађује, хармонска средства су једноставније природе и грађе коју Коњовић оплемењује местимичним наслојавањем додатих тонова. Од народних извора полази и метроритмичко богатство изложених песама, док благи сукоб вокалних интонација и хармонске компоненте налазимо у каденцама строфа, када благо дисонантни акорд нарушава мелодијски утисак завршености, омогућавајући на тај начин непрекидност развоја музичке драме.

Изазивајући својом изражајном декламацијом снажне емоционалне реакције, у првом реду, мушких ликова, које воде ка опијености, љубомори, чак и лудилу и жељи за самоубиством, – Коштанине песме као снажни импулси представљају један од ауторових приступа драмском развоју или пак у последњој песми:

драмском преокрету ка трагичном исходу. Коштана је повезана са жанром народне песме и играчким светом врањанске народне музике, чочецима и циганском свирачком дружином. Она је израсла из народне врањанске песме. Коштанино извођење песама Коњовић је композиционо поставио у својеврсној градацији и динамизацији њене драмске улоге. На који начин? У првој слици експозиција лика кроз песму *Дуде мори, Дуде дата* је драматуршки ефектно – само звучно, иза сцене, док у другом оперском слоју о њој говоре остали оперски ликови. Песме *Јоване сине*, *Заштито Сике* и *Сшамено* у другој, те *На сред село* у трећој слици представљају Коштану и друге ликове као драмске карактере у развоју. Коначно, наредна песма из треће слике *Три љути љи чукна* као Коштанин избор у наставку увесељавања старог хаџије представља врањанску Кармен, заводљиву, страствену, пуну емотивног набоја, која изазива фаталне последице по мушки корпус актера на сцени, док *Девеџи љодина мина* доводи до драмског преокрета и суноврата ка трагичној судбини, где ће Коштана платити данак свом лепом гласу, белом лицу и лепоти која опија.

Коначно, врањанска животна драма *Кошћана*, која попут Јенуфе приказује село и живот људи у реалистичкој стварности, – и данас стоји као бисер Коњовићевог, али и целокупног националног оперског опуса.

Литература

Божидаревић Саша. 2010. *Фолклорни цртици у српској соло џесми од њеној настанка до љочейка груџи свеџској раџа*. Косовска Митровица: Факултет уметности Звечан.

Bulović, Biljana. 1988. *Odnos harmonskog jezika i folklorne materije u delu Petra Konjovića*. Magistarski rad.

Гордеева, Евгения Михайловна. 1985. *Композиторы “Моџучей кучки”*. Москва: Музыка.

Земцовский, Изалий Иосифович. 1971. Фолклор и композитор. У *Музыка и современность*. Вып. 7, 211-220.

Zečević, Ana. 2008. *Veza dramaturške uloge i muzičkog oblika horova u operama Petra Konjovića*. Magistarski rad.

Коњовић, Петар. 1947. *Књџа о музици: српској и славенској*. Нови Сад: Издање матице српске.

Коњовић, Петар. 1965. *Оџлеги о музици*. Београд: Српска књижевна задруга.

Коњовић, Петар. *Звучна љласџика џекџа*. Рукопис.

Маринковић, Соња. 2004. Методолошке основе аналитичког приступа композицијама базираним на фолклору. У Димитрије О. Големовић (уред.) *Дани Влаге С. Милошевића, Зборник радова*. Бања Лука: Академија уметности, 136–149.

Marinković, Sonja. 2007. Pojam dramaturgija forme u analitičkoj praksi. U Mirjana Živković et al. (redakcija): *Muzička teorija i analiza 4, Zbornik katedre za muzičku teoriju*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti, 36–47.

Milenković, Marko S. 2015. Uloga hora u muzičkoj drami Koštana Petra Konjovića, U S. Marinković, S. Dodik (ured.) *Dani Vlade S. Miloševića, Zbornik radova*. Banja Luka: Akademija umjetnosti, 32–44.

Mosusova, Nadežda. 1968. P. Konjović: umetnički lik kompozitora kroz operско stvaranje. *Pro musica*, 37, 4–6.

Mosusova, Nadežda. 1971. *O Koštani Petra Konjovića*. *Arti musices*, 2, 153–166.

Stamatović, Ivana. 2002. Dramaturška funkcija Koštaninog pevanja u operi Petra Konjovića. *TkH 3. Časopis za teoriju izvođačkih umetnosti*. 78–87.

Tomašević-Jovanović, Katarina. 1983. Muzička dramaturgija Petra Konjovića. *Zvuk*, 3, 59–68.

Ярустовский, Борис Михайлович. 1953. Образ положительного героя в советской опере, у *Советская опера: сборник критических статей*, Москва: Музыкальное издательство..

Marko S. Milenković

MUSICAL-DRAMATURGIC CHARACTERISTICS OF KOŠTANA'S SONGS IN MUSICAL DRAMA OF PETAR KONJOVIĆ

Summary

Petar Konjović represents a powerful creative figure of Serbian art music and his great folk musical drama Koštana, as the work of high artistic ideals recognized beyond the borders of our country, naturally poses a range of important questions of musical analysis. In this paper, these questions relate primarily to the assessment of harmonic-melodic and metro-rhythmic, as well as the dramaturgic specifics of Koštana's songs and their role in the musical-scenic flow of the opera. Composer intended eight songs for Koštana that most strongly express her nature, thoughts and feelings, and their selection is dramaturgically adjusted to suitability of the stage moment and the dramatic flow. Each one of her songs is not only organically integrated into the flow of the opera, but has exactly intended dramatic role with the essential accents, which, one might say, only a master of the stage, accomplished both as playwright and musician - Petar Konjović can achieve.

Koštana develops from folk songs of Vranje. Her performance of the songs is compositionally placed in a kind of gradation and dynamization of her dramatic roles by Konjović. In what way? In the first figure, the exposure of the character through song *Dude Mori, Dude*, is shown just through sound, behind the stage, in order that other participants in the opera speak about her. The songs *Jovano, Sike* and *Stameno* in the second, and *Na Sred Selo* in the third figure represent exposure of Koštana's character, as well as the others'. The next song from the third figure, *Tri Put Ti Čukna*, as Koštana's selection in the following amusing of the old pilgrims represents Vranje's Karmen, seductive, passionate, full of emotional charge, which causes fatal consequences for the male corps of the actors on the stage, while *Devet Godina Mina* leads to dramatic twists and downfall towards a tragic fate, where Koštana will pay tribute to her wonderful voice, white face and beauty that intoxicates.

The richness of scale structure and tonal base of the songs in which the composer found the most suitable expression, blending of folklore and more contemporary musical expression in the elements of harmonic components with the expressive-psychological function, and vocal speech divided into melodious part in songs and recitative part of other operatic textures - represent only a part of the musical and dramaturgic characteristics that contribute to the justified classification of this musical drama into the string of pearls of world opera literature.

Key words: Koštana, song, melody, harmony, dramatic roles.

V

**KRIZA VREDNOSTI, UKUSA, PUBLIKE,
UMETNIČKE KRITIKE, NAGRAĐIVANJA**

(Crisis of value, taste, audience,
art criticism, awarding)

Pregledni rad / *Review paper*

UDK 316.774.4:7.011.28

RIJALITI PROGRAM – NOVI UMETNIČKI FORMAT ILI KIČ

Sanja Pflug

Biljana Pejić

Udruženje za empirijska istraživanja umetnosti Beograd

pflugsanja@gmail.com

Sažetak

U radu se analizira fenomen rijaliti programa, kao novog televizijskog formata. Rijaliti program odlikuje dominacija spektakla i profita. Sadrži mnogo konstruktivizma, režije i simulacije. Iz ugla publike rijaliti program otvara problem oblikovanja novih identiteta sa određenim vrednosnim kategorijama. Koju vrstu kulturnih navika rijaliti program podstiče kod publike? Da li utiče na razvoj ukusa u pozitivnom ili negativnom smislu? Da li plasira samo sadržaje niskog kvaliteta koji podstiču neukus, loše navike i niske strasti kod publike ili razvija interesovanja i navike za nove umetničke pravce i sadržaje? Da li može da doprinese razvoju određenih umetničkih pravaca (npr. modnih, muzičkih)? Analiza različitih sadržaja i koncepcija rijaliti programa ukazuje da ne možemo dati jedinstven odgovor na postavljena pitanja.

Ključne reči: rijaliti program, umetnički format, kič, ukus, publika.

„Da li mediji navode mase na fascinaciju, ili mase skreću u spektakularno?“

Žan Bodrijar

1. RIJALITI PROGRAM – SAVREMENI TELEVIZIJSKI FORMAT

Rijaliti program ili rijaliti šou je zajednički naziv za brojne televizijske programske formate, od kojih većina nastaje hibridnim kombinovanjem dva ili više različita televizijska žanra. U literaturi ne postoji jedinstvena definicija ovog pojma, iz razloga jer je teško utvrditi koja je osnovna svrha rijaliti programa: da informiše, edukuje, zabavlja ili stiče profit.

Ričard Kilborn (*Richard Kilborn*) rijaliti šou definiše kao dobro „upakovani program“, koji objedinjava dva ili više žanra i koji se snima „u letu“, a tiče se događaja iz života pojedinaca ili grupe, koji se simuliraju kroz „dramatizovanu konstrukciju“ (Kilborn 1994: 423).

Rijaliti program u svom osnovnom obliku nudi stvarnost, u kojoj se stvara poseban odnos između publike – kao voajera, i aktera – kao egzibicionista. Spremni na fizičko i emocionalno ogoljenje, učesnici ovih programa su u neprekidnoj uzajamnoj interakciji, dok je publika „tihan svedok“ gotovo svakog trenutka njihovog života. Iako ovi programi nose epitet realnih i veliki deo publike je ubeđen da je reč o autentičnom i realističkom žanru, reč je zapravo o programu u kome ima veoma mnogo nadograđivanja, režije i simulacije.

Rijaliti program je nastao s namerom da poništi ideju da mediji produkuju „stvarnost višeg nivoa“ i utemelji novu – da verno predstavlja stvarnost. Reč je o sadržaju, formatu, televizijskim emisijama, čak i čitavim programima, u kojima se prikazuju stvarni ljudi i događaji, najčešće sa ciljem da zabave, razonode ili uspostave empatijsku vezu sa publikom. Oni se snimaju u stilu dokumentarnih filmova, koristeći nevidljive kamere, kako bi snimili „obične“ ljude, u svakodnevnim situacijama, ili u situacijama koje za njih predstavljaju izazov.

Po strukturi rijaliti program je blizak sinhronijskoj reportaži, sa dramskim elementima, čija je osnovna funkcija da izazovu emocije kod publike, ali bez melodramskih i patetičnih elemenata. Za razliku od sinhronijske reportaže, rijaliti program sadrži patetične i melodramske elemente, sa jasnom željom da kod publike probudi skrivene i jake emocije. Publika ovoj vrsti sadržaja pristupa naivno i sa poverenjem, jer smatra da nije reč o drami, filmu ili fikciji, već o stvarnim ljudima, mestima i događajima koji su po bojnim karakteristikama slični njima.

1.2. Poreklo rijaliti programa

Koreni rijaliti programa vode poreklo iz koncepta „Skrivene kamere“, koji je nastao posle Drugog svetskog rata. Preteča ove forme je radijska emisija „Skriveni mikrofoni“, koja je bila veoma popularna u Americi. Rijaliti šou, u obliku u kom i danas postoji, razvijen je u zemljama zapadne Evrope (Holandiji i Nemačkoj), ali je ubrzo stekao publiku širom sveta. U početku je bio izložen snažnim kritikama na račun medija zato što ga emituju. Danas, međutim, on predstavlja najzastupljeniju formu popularne kulture. Bez obzira na kritike, ova vrsta programa ima svoju brojnu publiku, a sasvim je izvesno i budućnost. U prilog tome ide i neviđena medijska kampanja, brojni sajtovi posvećeni pojedinim segmentima programa (izbor, nominacija, izbacivanje i slično), debatni klubovi, telefonsko glasanje, glasanje putem poruka, slanje SMS informacija, razni kič elementi i pronalaženje načina da se zaradi što više, odnosno da se zadrži pažnja najšire publike.

Iako se javio sredinom prošlog veka, ovaj format postiže popularnost tek početkom devedesetih godina, sa emisijom „Stvaran svet“, koja je emitovana 1992. godine na MTV4, a potom i sa rijaliti programom „Preživljavanje“ („Survival“) koji se neprekidno emituje od 1994. godine. Do evropske i svetske ekspanzije rijaliti

programa dolazi nekoliko godina kasnije (od 1999. godine), kada u Holandiji počinje da se emituje serijal „Veliki brat“ („Big Brother“), u produkciji Endemola. Nakon ogromnog uspeha ovog programa, počinju da se nižu, nove emisije iz ovog žanra, kroz niz podvrsta, vrlo specifičnih tematskih okvira i funkcija.

1.3. Forme rijaliti programa

U literaturi postoje različite klasifikacije rijaliti programa. Jedna od najopštijih podela je na: dokumentarni, takmičarski i rijaliti transformacije.

Dokumentarni rijaliti programi su osnovna forma, u kojima publika prati dvadesetčetiri časa zajednički život izabраниh učesnika, koji su izolovani i koji su pod stalnom kontrolom kamera. Ovi programi imaju svoje redovne dnevne termine u programima televizijskih stanica, a često se uspostavljaju i posebni televizijski i Internet kanali, putem kojih publika može neprekidno da prati sva dešavanja. Primeri ovog tipa rijaliti programa su brojni: „Veliki brat“, „Dvor“, „Farma“, „Parovi“, „Keeping up with the Kardashians“ i druge.

Takmičarski rijaliti programi su po strukturi bliski televizijskim igrama. Osim zajedničkog životnog prostora koji dele učesnici, postoje međusobne borbe koje donose manje privilegije i vode ka konačnoj pobedi i osvajanju prestižnih nagrada: velikih suma novca („Survival“, „Moja kuhinja moja pravila“, „Moja mama kuva bolje od tvoje“), atraktivnog posla („Moja desna ruka“, „Top model Srbije“), posla u prestižnoj firmi ili kod poznatog poslodavca („America`s Top Model“, „The Runway“), prilike za ostvarivanje emotivne veze („The Bachelorette“, „Date my Mum“, „Parental Control“, „Rooms rider“) ili angažmana u sferi šoubiznisa („X faktor“, „Prvi glas Srbije“, „Idol“, „Operacija trijumf“, „Ja imam talenat“, „Zvezde Granda“, „Nikad nije kasno“, „Ples sa zvezdama“, „Tvoje lice zvuči poznato“, „America has Talents“, „Star Academy“).

Rijaliti transformacije (makeover reality) su forma programa u kojoj producenti nastoje da izabranom učesniku uklone fizičke nedostatke, kao što su prekomerna telesna težina, neatraktivan izgled („Style by Jury“), nedostatak „dobrih manira“ i modnog ukusa („Queer Eye for the Straight Guy“) ili da renoviraju kuću ili stan („Radna akcija“, „S Tamarom u akciji“, „Od ružne do lepe kuće“), automobil („Pimp My Ride“), restoran („Paklena kuhinja“) i slično.

U fokusu rijaliti programa se mogu naći i određene profesionalne grupe, kao na primer: policijska patrola („Cops“), lekari („Hitna pomoć“), poslastičari („Cake Boss“). Takođe, postoje sportski rijaliti, gde se nepoznati ili neiskusni učesnici („The Contender“), ili sportski amateri („FK Tehničar“), pretvaraju u profesionalne sportiste. Osim ovih, postoje rijaliti kao društveni eksperiment („Menjam ženu“), ljubavni i porodični rijaliti („48 sati svadba“, „Moja velika svadba“, „Sve za ljubav“), rijaliti u kojima se skreće pažnja na neki društveni problem („Teen Mom“, „16 and Pregnant“, „Benefits Street“), rijaliti koji prate pojedinca u surovom prirodnom

okruženju („Preživljavanje“, „Bear Grylls“, „Ultimate Survival“) obnavljaju život u istorijskim epohama („The 1900 House“), skrivena kamera („Just for Laugh“, „Paparazzo lov“) i lažni rijaliti, gde učesnici veruju da učestvuju u „stvarnom“ programu i takmičenju, a nagrada, suparnici ili okruženje zapravo ne postoje.

1.4. Rijaliti program nije realan

Svoju autentičnost i prepoznatljivost rijaliti programi grade na činjenici da se eksplicitno približavaju stvarnosti koju prikazuju širokom auditorijumu – publici različitog pola, uzrasta, obrazovanja, socijalnog statusa. Najčešće, učesnici ovih programa su anonimne osobe, prosečnog obrazovanja i društveno-ekonomskog statusa, s kojima se publika lako poistovećuje. Čak i kada u ovim programima učestvuju poznate ličnosti (VIP učesnici), one se stavljaju u uobičajene, svakodnevne situacije, u kojima bi mogao da se nađe bilo ko. Publika oseća bliskost sa učesnicima ovih programa. Doživljava ih kao nekog bliskog, iz neposrednog okruženja, tako da se lako identifikuje s njima i njihovim problemima. Tome doprinose i različite psihološke metode koje kreatori ovih programa koriste kako bi izgradili ovu vrstu bliskosti.

Iako proklamuju realističnost (ideju da sve što se dešava je stvarno tako) i prirodnost, realizacija ovih programa se u brojnim segmentima izjednačava sa nadograđivanjem. Rijaliti program nudi „stvarnost stvarniju od sebe same“ (Bodrijar, 1991). To se najbolje može videti na primeru selekcije učesnika. Glavni kriterijumi izbora učesnika su da budu na neki način atraktivni (po izgledu, obrazovanju, talentu, društvenom ili individulanom okruženju, poreklu), intrigantni i spremni da indukovano ili na osnovu realnih faktora grade sukobe. Verbalni i fizički konflikti su samo neki od faktora koji doprinose dramatičnosti i senzacionalizmu ovih programa, a što je u funkciji visoke gledanosti i rejtinga programa. Kada se izabrani takmičari-učesnici nađu u projektovanim uslovima, na prvi pogled, gledaoci stiču utisak da se situacije razvijaju same po sebi. Međutim, često se pojavljuju nametnuti zadaci i takmičarske igre koji doprinose izgradnji određene grupne dinamike. Ako se uzmu u obzir i kamere, režija, montaža, izbor najupečatljivijih izjava i komunikacija učesnika, koje će biti predstavljene publici, postaje jasno da je celokupan program u suštini konstrukcija i kreacija, veoma daleka od stvarnosti. Izabrani akteri u izabranom prostoru, sa nametnutim zadacima, posmatrani u svakom trenutku iz najrazličitijih uglova, postaju deo stalne televizijske ponude, koju će publika „gutati“ u terminima koji njoj najviše odgovaraju.

Publika najčešće nije svesna da su ovi programi u suštini veštačke situacije. Pored učesnika, tu su ekipe (snimatelja, tonskih realizatora, reditelja, montažera...), koje prave emisiju i koje su zadužene za celinu programa i pojedinačne segmente (Poter, 2011). Čak i „direktno“ emitovanje rijaliti programa nije simultano sa njegovim stvarnim odigravanjem, pošto se pravi vremenska zadržka (od desetak

minuta), radi kontrole i kako bi publici uvek bili predstavljeni najaktuelniji delovi programa. Ovaj asinhronitet je u vezi sa potrebom medija da zaštiti publiku od nedozvoljenih i neprimerenih sadržaja, tako da se ovaj vremenski vakum koristi i kao oblik estetsko-etičke kontrole izlaznih vrednosti rijaliti programa.

2. RIJALITI PROGRAM I KIČ

Rijaliti program sadrži mnoge odlike kiča, kao što su: pretrpanost, prenaplašenost, neodmerenost, nesklad, izveštačenost, neukus. Ove karakteristike su sastavni deo ne samo rijaliti programa, već i njihovih pratećih sadržaja (slika, tekstova i komentara u štampi, na sajtovima, emisija posvećenih rijaliti učesnicima i sl.). U trci za profitom, kreatori rijaliti programa nastoje da stalno prikazuju nešto novo, neočekivano čime će iznenaditi publiku, zadovoljiti njenu radoznalost i zadržati pažnju.

Primeri neusklađenosti, izveštačenosti i neukusa ima mnogo. Kič se prepoznaje kako u izgledu učesnika i njihovom ponašanju, tako i u scenografiji i konceptu same emisije. Tako, u „Farmi“ možemo videti mlade devojkice koje doterane, našminkane i neprikladno obučene (na visokim potpeticama i u uskim haljinama), okopavaju baštu, hrane životinje, donose vodu sa bunara, kuvaju jelo, peru sudove. U „Zvezdama Granda“ izvođači se pojavljuju u provokativnoj garderobi, sa upadljivom šminkom, frizurom i nakitom, mešajući različite stilove, u želji da skrenu pažnju žirija i publike na sebe. U šou programu „Tvoje lice zvuči poznato“ izvođači folklorne muzike koriste trilere prilikom izvođenja kompozicija zabavne i klasične muzike. U „Velikom bratu“ dizajn enterijera i nameštaja predstavlja spoj klasičnog i pop-art stila.

Paralelnim plasiranjem nespojivih stvari, stvara se utisak grotesknog i pravi zabuna u identitetu i sistemu društvenih vrednosti. Promovišući: potrošačke kulturne obrasce, raskoš, razmetanje, glamuralizaciju svakodnevnog života, kult tela – rijaliti program promovise sistem vrednosti koji je u suprotnosti sa tradicionalnom kulturom i estetskim načelima. Učesnice rijaliti programa nizom prenaplašenih detalja, kao što su: duga farbana kosa, glamurozna frizura, večernja šminka, upadljiv nakit, provokativna odeća (uske haljine, kratke suknje, tesne pantalone, duboki dekoltei, visoke štikle), ističu žensku seksualnost, dok muškarci: tetovažama, nabildovanim mišićima u atlet majicama, zlatnim lancima, naglašavaju „mačo karakteristike“ („Farma“, „Dvor“, „Veliki brat“, „Parovi“, „Keeping up with the Kardashians“ i dr.).

Brendiranom odećom, naglašenom šminkom, unificiranim pomodnim frizurama, učesnici nastoje da kroz spoj nespojivog, stvore iluziju kod publike o svojoj ekskluzivnoj pojavi i ekskluzivnom statusu. *Biti u trendu!* – to je poruka koju kreatori rijalitija šalju širokom auditorijumu. Oni nastoje da stvore društveno prihvatljivo ponašanje i delovanje, koje se zasniva na konzumaciji robe i preteranoj potrošnji. Nastoje da stvore isti način razmišljanja i prihvatanja potrošačkih navika. Primer su sestre

Kardašijan u rijaliti programu „Keeping up with the Kardashians“. Nastojeći da po svaku cenu ostvare ovaj imperativ, one su razvile potrošačke kulturne obrasce do tog nivoa da su postigle unificirani izgled, bez ličnog pečata.

Mnogi učesnici, da bi privukli pažnju i „bili u trendu“, pribegavaju promeni fizičkog izgleda. U pojedinim slučajevima, te promene idu u pravcu sofisticiranog izgleda („Idol“, „Operacija trijumf“, „Ja imam talenat“), dok u drugim idu toliko daleko da pojedinci gube vlastiti identitet i deformišu se. Kao primer, možemo uzeti učesnicu većeg broja rijaliti programa, Soraju Vučelić. Ona se podvrgla većem broju estetskih operacija (korigovala je nos i povećala usta i grudi). Postigla je popularnost i postala uzor za identifikaciju brojnim mladim devojkama, ali je izgubila identitet i skladan izgled. Njen primer ilustruje kako u kiču ružno ne postaje lepo, nego nešto što je lažno – nameće se kao lepo, što je suprotno u odnosu na klasične umetničke vrednosti.

U rijaliti programima kič se ispoljava i kroz mnoge modele ponašanja: asketizam, hedonizma, agresivnost, funkcionalizam. Primer asketizma, u smislu odricanja od svog načina života na neko vreme i potčinjavanja pravilima, imamo u rijaliti programima „Survival“ i „Menjam ženu“. U rijalitetu „Survival“ učesnici pristaju da promene ustaljene navike i prilagode se vrlo surovim uslovima divljine, kako bi se uključili u trku i domogli vredne nagrade. Sličan model imamo i u rijaliti programu „Menjam ženu“, gde dve porodice zamenjuju bračne partnere i uvode svoja pravila u novu kuću, boreći se tako za nagradu.

Pojedini rijaliti formati namerno podstiču loše ponašanje kod učesnika, kreirajući zadatke i situacije koje izazivaju konflikte (pr. „Veliki brat“, „Farma“, „Survival“). Podstičući agresivno ponašanje – rijaliti program pomera granice između dopustivog i nedopustivog, dobrog i lošeg, umetničkog i neumetničkog i otvara pitanje gde su granice između ovih kategorija.

Takođe, u rijaliti programu se često ispoljava lenjost duha, lažno predstavljanje, prekomerno ulepšavanje i samoveličanje. Na primer, učesnici „Velikog brata“ prilično vremena provode izležavajući se, spavajući ili ogovarajući druge učesnike. Način na koji provode „slobodno vreme“ – neorganizovano i neosmišljeno, trivijalne teme koje upražnjavaju, govore o površnosti i siromaštvu duha. Plasirajući ovaj model ponašanja, rijaliti stvara iluziju da se preko noći i bez puno truda, znanja i odricanja može postati bogat i slavan.

Rijaliti program, takođe, podstiče razmetljivost i pozerstvo (pr. „Keeping up with the Kardashians“). Učesnici pojedinih rijaliti programa ispoljavaju razmetljivo pomodarstvo koje zahteva mnogo odricanja i velika ulaganja (velika finansijska sredstva, ogromnu pažnju i energiju da se isprate svi modni trendovi, odricanje od sebe, svojih afiniteta i ukusa, potčinjavanje onom što je u trendu, što se traži, a brzo menja). Preterana težnja za društvenim ugledom i priznanjem, do čega je učesnicima rijaliti programa veoma stalo, često vodi ka neskromnosti, aroganciji i bahatosti. Naglašeno pozerstvo, razmetljivost, isticanje statusa i pokazivanje

bogatstva je ponekad dovedeno do komičnih situacija. Primer je učešće jedne folk pevačice sa roze ofarbanim maltezerom na „Farmi“.

Fenomen kiča se ispoljava i kroz koncept rijaliti programa. U rijaliti programima se često mešaju banalne i bajkovite situacije. Primer jedne takve situacije imamo u rijaliti programu „Dvor“, gde je nakon scene izbora kralja i kraljice, organizovana žurka sa novokomponovanom narodnom muzikom. Postoje i drugi primeri gde dolazi do ukrštanja banalnih događaja sa scenama glamuroznog života zvezda ili gde se ispoljavaju lažne emocije ili gde se ličnosti sa margina veličaju kao heroji i nameću kao uzori.

Uzimajući u obzir mnoge dodirne tačke između rijaliti programa i kiča, nameće se pitanje: Da li rijaliti program plasira samo sadržaje niskog kvaliteta koji podstiču neukus, loše navike i niske strasti kod publike ili razvija i interesovanja i navike za nove umetničke pravce i sadržaje? Koje kulturne navike rijaliti program podstiče kod publike? Da li utiče na razvoj ukusa u pozitivnom ili negativnom smislu?

3. RIJALITI PROGRAM I KULTURNE NAVIKE

Brzi tehnološko-informatički razvoj i pojava globalnog medijskog tržišta uticali su na stvaranje novog tipa medijske, postmoderne kulture. Novu postmodernu kulturu karakteriše napuštanje koncepta nacionalne kulture, nacionalnih kulturnih obrazaca, vrednosti i tradicije. Umesto njih, uvode se novi obrasci koji se zasnivaju na fleksibilnosti, hibridnosti i subjektivnosti. Ove promene u kulturološkom kontekstu, odrazile su se i na medije. Tako, napušta se ideja da televizija podstiče maštu, kreativnost, obrazovanje, opštu kulturu, pozitivne stavove i vrednosti. Vrednosni sistem, koji proklamuje nova kultura, sugerise da je život lepši, uzbudljiviji, zabavniji i luksuzniji, ukoliko njime gospodare trač, medijski voajerizam i tabloidna kultura. Rezultat ovakvog kulturološkog miljea je da se u medijima sve češće pojavljuju sadržaji koji „šokiraju“, a sve manje oni koji edukuju i informišu.

Plasirajući intrigantne sadržaje i kreirajući situacije neizvesnosti, nova medijska kultura razvija naviku kod publike da redovno prati rijaliti programe. Nastaju pasionirani gledaoci, koji posete pozorištima, bioskopima, muzejima i drugim kulturnim manifestacijama zamenjuju gledanjem rijaliti programa. Zbog novog hobija, gledaoci zanemaruju svakodnevne aktivnosti. Počinju da se identifikuju sa učesnicima i da žive život „zvezda“ rijaliti programa. Menjaju izgled, stil odevanja, frizuru... Do izražaja dolazi fenomen zamene identiteta, koji je poznat kao „plagiranje identiteta“. Gledaoci rijaliti programa počinju da žive u izmišljenom svetu. Živeći u virtuelnoj stvarnosti, postaju „zavisnici od rijalitija“. Oni ne samo da prate rijaliti programe, nego i sve prateće sadržaje koji idu uz njih – štampu, sajtove, društvene mreže... Posećuju mesta gde izlaze poznati i gde se okupljaju slični njima.

Ističući hedonizam, rijaliti zanemaruje obrazovanje. Učenje, znanje i opšta kultura se stavljaju u drugi plan. Umesto knjiga, podstiče se čitanje tabloida i blogova na društvenim mrežama. Umesto praćenja kulturnih događaja i umetničkih sadržaja,

razvija se navika usmerena ka drugoj vrsti događaja, drugoj vrsti sadržaja. Rijaliti podstiče znatiželju i interesovanje kod publike, ali ih usmerava ka šokantnim sadržajima, ka onome „što ne bi trebalo da se vidi javno“. Čitav koncept programa je usmeren da izazove određene emocionalne reakcije kod publike, kako bi ona ispoljila empatiju za učesnike i identifikovala se sa njima. Delujući na planu emocija, rijaliti sputava kritičko mišljenje. Plasirajući „šokantne“ sadržaje, ne podstiče kreativno mišljenje i kreativne navike. Ali, da li sve forme rijaliti programa deluju na ovaj način?

Postoje rijaliti programi koji podstiču kreativno izražavanje, razvijaju kulturne navike i interesovanja za određene umetničke forme i sadržaje, kao što su: ples, muzika, crtanje, dekoracija i sl. Najčešće su to takmičarske forme rijaliti programa, koje nemaju isključivo za cilj sticanje profita, već uključuju još neki aspekt (humanitarni, edukativni i sl.). Primer jednog takvog rijaliti programa je šou program „Tvoje lice zvuči poznato“, u kome poznate ličnosti imitiraju domaće i strane izvođače. One se stavljaju u situacije i pred zadatke u kojima mogu da pokažu različite sposobnosti i veštine: od pevačkih, plesačkih, preko glumačkih (imitatorskih), do talenta za strane jezike i dr. Šou ima humanitarni karakter – pored toga što pomaže pojedincu ili instituciji koji imaju problem, skreće pažnju na određene društvene probleme i senzibilizuje javnost za njih. Sličnu koncepciju ima i „Ples sa zvezdama“. Ovaj rijaliti šou, pored toga što pruža priliku javnim ličnostima da se oprobaju u plesu, razvija interesovanje kod publike za ples. Postoje i drugi formati koji pružaju priliku učesnicima da pokažu svoje talente („X faktor“, „Prvi glas Srbije“, „Idol“, „Operacija trijumf“, „Ja imam talenat“, „Nikad nije kasno“, „America has Talents“, „Star Academy“).

Pozitivna strana ovih rijaliti programa je što podstiču publiku da usvaja nova znanja, veštine i da se kreativno izražava. Podstičući ih da se aktiviraju, doprinose da izađu iz svakodnevne rutine. Činjenica da se većina učesnika po prvi put susreće sa nekim vidom umetničkog izražavanja, rijaliti šalje poruku da ako su uspeali oni – mogu svi (pr. sportiste koji je, uz veliki napor i trud, naučio da pleše).

Takođe, postoje rijaliti programi koji utiču na promenu navika i time doprinose poboljšanju kvaliteta života učesnika. U pitanju su programi koji postavljaju nove standarde u izgledu („Style by Jury“), ponašanju i stilu života („Queer Eye for the Straight Guy“), životnom okruženju („Radna akcija“, „S Tamarom u akciji“, „Od ružne do lepe kuće“), ishrani („Moja mama kuva bolje od tvoje“) i sl.

ZAKLJUČAK

U trci za profitom, medijska industrija je uspostavila fenomen rijaliti programa, kao postmoderni globalni televizijski format najšireg auditorijuma. Koncept rijaliti programa je, bez sumnje, uspeo zauvek da promeni medijski svet zabave i uvede nove standarde koji ga svrstavaju među najisplativije televizijske koncepte uopšte.

Uloga rijaliti programa, međutim, ne ogleda se samo u sticanju profita, nego i u kreiranju mišljenja i navika kod ljudi. On predstavlja važan instrument kojim se usmerava ponašanje javnosti i stvaraju određeni, poželjni obrasci življenja i društvenog delovanja sa aspekta potrošačke kulture. Postavlja se pitanje: Kako se ti uticaju odražavaju na kulturne navike i ukus publike?

Analiza različitih formata rijaliti programa pokazuje da ne možemo dati jedinstven odgovor, odnosno da ne možemo jednostrano posmatrati njihov uticaj na razvoj kulturnih navika i ukusa kod publike. Očigledno je da različite forme rijalitija podstiču razvoj različitih vrednosnih sistema i utiču na razvoj kulturnih i drugih navika u oba smera.

Takođe, na pitanje da li je rijaliti forma kiča ili umetnosti, ne možemo dati jedinstven odgovor. Ako rijaliti program posmatramo sa aspekta klasičnog shvatanja umetnosti, možemo reći da je forma kiča. Ali, ako uzmemo u obzir da se razvio kao produkt novog kulturološkog konteksta, možemo ga tretirati kao izraz novog umetničkog pravca.

Rijaliti, kao proizvod postmoderne kulture, u potpunosti odražava način života i potrebe ljudi i sistem vrednosti koji su usledili sa virtuelnom (veštački stvorenom) stvarnošću. Tehnološki razvoj i pojava globalnog medijskog tržišta uticali su na način života i promene životnih navika. Sa promenom navika, promenio se i način posmatranja stvarnosti. Brzi tempo života uticao je, s jedne strane, da ljudi postanu površni, nezainteresovani da se previše udubljuju u suštinu stvari i da tumače. S druge strane, doprineo je da svakodnevno budu bombardovani s mnoštvom informacija i sadržaja. Da bi nešto zapazili, to mora biti upadljivo, mora se drastično razlikovati, jer oni nemaju vremena da se previše zadržavaju i udubljuju. Zato i preferiraju kič i sve što ima odlike kiča. Kič sadrži ono što je naglašeno, neobično, različito, novo, s puno detalja i informacija, što ne zahteva dublju kognitivnu obradu.

Međutim, ono što treba imati u vidu je da, iako rijaliti odražava mnoge karakteristike kiča, te karakteristike nisu u funkciji promocije kiča, nego su u funkciji zadržavanja pažnje publike, podizanja gledanosti programa i ostvarivanja profita. Isto je i sa vrednostima. Rijaliti promovise mnoge vrednosti koje su u suprotnosti sa tradicionalnim vrednostima i shvatanjem lepog, ali ne zato što ima potrebu da negira sve što je tradicionalno, već zato što se nove vrednosti bolje uklapaju sa novim načinom života i pristupom kulturnim sadržajima.

Literatura

- Bodrijar, Žan. 1995. *Iluzija kraja*, Beograd: Rad.
- Bodrijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*, Novi Sad: Svetovi.
- Kilborn, Richard. 1994. How Real Can You Get?: Recent Developments in Reality-Television. *Europea Journal of Communication*. December, Vol.9, No.4, pp. 421-439.
- Poter, Džejms. 2011. *Medijska pismenost*, Beograd: Clio.

**Sanja Pflug
Biljana Pejić**

THE REALITY PROGRAM – NEW ART FORMAT OR KITSCH

Summary

The paper analyzes the phenomenon of the reality program, as a new television format. The reality program is characterized by the dominance of the spectacle and the profit. It is full of a constructivism, direction and simulation. To the audience perspective, the reality program opens the problem of forming new identities with certain valuable categories. What kind of cultural habits does the reality program encourage with the audience? Does it affect the development of the taste in a positive or in a negative way? If it produces only low-quality content, will that encourage bad taste, bad habits and low passions with the audience or develop the interests and the habits for new artistic directions and content? Can the reality program contribute to the development of certain art movements (e.g. fashion, music, etc.)? The analyze of different contents and concepts of the reality programs shows that it can not be given a unique answer to the questions.

Key words: reality program, art format, kitsch, taste, audience

Прегледни рад / Review article

УДК 070.447:78 Политика

ПОЗИЦИЈА И ФУНКЦИЈА МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ МЕЂУРАТНОГ ПЕРИОДА У ДНЕВНОЈ НОВИНСКОЈ ШТАМПИ: НОВИНЕ ПОЛИТИКА

Дина Војводић

Универзитет у Београду

Факултет музичке уметности

dinavojvodic@yahoo.com

Сажетак

Критике и чланци из међуратног периода у београдским новинама обухватиле су готово све тадашње значајне музичке манифестације. У тадашња три водећа престоничка дневна листа, *Полиџици*, *Правди и Времену*, музичка дешавања, проблеми музике и композиције одређених аутора, посматрани су у континуитету, па с тим у вези увидом у чланке објављене у њима стичемо потпуни увид у музичке прилике тадашњег Београда. У прилог томе иде и чињеница да су аутори тих критика биле тадашње истакнуте личности које су се бавиле писањем о музици. Што се музичке критике тиче, *Полиџика* је несумњиво била водећи међу ова три дневна листа, захваљујући Милоју Милојевићу који је написао највећи број музичких чланака. Поред Милојевића у овим новинама писали су и други истакнути музички писци и композитори: Стеван Христић, Коста Манојловић, Петар Кристић, Виктор Новак, Михаило Вукдраговић, Бранко Драгутиновић, Марко Тајчевић, Петар Бингулац и други. Теме којима су се поменути аутори бавили базирале су се на прегледу музичких дешавања, критикама концерата, композиција страних и домаћих аутора, као и на подизању свести о српској музичкој култури. Управо због постојања великог броја музичких критика и чланака у *Полиџици*, али и због недовољно написане посвећених овој теми, одлучили смо се да детаљније сагледамо велики број чланака о музици насталих у међуратном периоду, и покушамо да одредимо позицију и функцију музичке критике објављене у српској дневној новинској штампи. За проучавање ове теме, као пример, узели смо чланке објављене у највећим дневним новинама *Полиџика*, које ћемо аналитичким и критичким поступком покушати да осветлимо.

Кључне речи: *Полиџика*, музичка критика, Милоје Милојевић, рецепција музичких дешавања.

УВОД

Веома су разноврсни приступи сагледавању српске музичке прошлости. Један од врло важних подразумева проучавање написа и критика о музици. Сагледавање музичке критике и есејистике у периоду између два светска

рата подразумева различите приступе, од разматрања самог карактера критика и њихових аутора, па све до проучавања стваралаштва појединих музичких личности и њиховог места у историји музике.

Оно што је значајно напоменути јесте чињеница да је музичка критика двадесетих година 20. века поступно прелазила у руке музичких професионалаца, те је и сама критика ишла у професионалнијем правцу. Критичари су желели да своје текстове обогате теоријским образложењима о одређеним музичким проблемима који су их заокупљали. Такође у том периоду, поред музичара, музичку критику су водили и аутори других професија – књижевници, естетичари, историчари.¹ Међутим, оно што је свима њима заједничко јесте то да су они у својим критикама осликавали доба у којем су живели и стварали.

У доба прве Југославије српска музичка критика је достигла стандарде европских написа – показала је очигледан напредак у односу на дотадашње претежно аматерско коментарисање музичких дешавања. Такође, музички критичари међуратног периода базирали су своје написе на написима њихових претходника. У потпуности је прихваћен дискурс о композиторском стварању под утицајем народног мелоса, а затим и пропагандни и музичко-просветни текстови, пригодни написи, и чланци о црквеној и народној музици. Дакле, из овога закључујемо да су аутори критика овог периода имали задатак да изнесу своје мишљење о извођеним делима и интерпретацијама, као и да публици приближе музику, да је музички васпитају и тако споје две компоненте – стручну и музичко-просветну.

Новинским критикама и чланцима било је намењено релативно мало простора који није допуштао некакво дубље приступање одређеним проблемима. Музичари су дакле могли да искажу само нека своја стручна мишљења, као и сопствени утисак о изведеном делу или самом музичком догађају. Извесне теме су у новинама обрађиване интегрално – на пример, народна музика и начин коришћења народних мелодија у композицијама, чланци о словенским или чешким композиторима и текстови из прошлости и садашњости српске музике, били су предмет интересовања скоро сваког критичара. Уз то, писало се и о проблемима музичког живота тадашње земље, и о њеним потребама у сфери музике. Важно је рећи да је у овом периоду још увек живела уметност претходног века у идеологији како композитора тако и музичких писаца.²

Врло је честа појава да су се теме критика музике, сликарства и књижевности у својој бити поклапале, и поред тога што се догађања из ових уметности нису увек истовремено одвијала. Прате се заједничка гледишта и сродна вредновања ликовних, књижевних и музичких дела. Наиме, од 1919.

¹ Тај случај није био само са музичком, већ и са ликовном критиком.

² То је подразумевало пре свега романтичарске основе са евентуалним излетима у сферу импресионизма, а све то због потребе за савременијим и модернијим изразом.

године па све до тридесетих година прошлог века разматрани су проблеми музичке класике и француске музике, а било је склоности и ка модерној музици. Управо је једна вечита међуратна тема у музичкој критици – музички национализам, компоновање на народним основама а све као израз велике снаге. Такође, посебан значај за музику имала су разматрања националног стила, те су са тим у вези и сакупљане народне мелодије и писани чланци о народној музици. Прокламовао се национални стил који су у својим написима неговали Петар Коњовић, а најизраженије Милоје Милојевић. Он је свој став о овоме изнео већ у својим раним критикама, указујући на неопходност компоновања у националном стилу.³

С обзиром на то да се у раду давимо музичком критиком међуратног периода у дневном листу *Полиџика*, у даљем тексту биће речи како о позицији и функцији музичке критике у овим новинама тако и о одабраним чланцима кроз које ћемо критичко-аналитичким путем покушати да покажемо које теме су заокупљале тадашње музичке критичаре.

КРИТИЧКА АНАЛИЗА ТЕМАТСКИХ ОБЛАСТИ МУЗИЧКЕ КРИТИКЕ У НОВИНАМА ПОЛИТИКА

Полиџика је без сумње била водећи дневни лист београдске музичке критике, а пре свега захваљујући композитору и музичком писцу Милоју Милојевићу. Он је од 1919. па све до 1941. године (са извесним прекидима од 1925–1927) пратио свеукупни музички живот тадашње престонице. Поред њега то су чинили и Стеван Христић, Коста Манојловић, Петар Крстић, Петар Бингулац, Виктор Новак, Михаило Вукдраговић, Бранко Драгутиновић, Војислав Вучковић, Марко Тајчевић и Павле Стефановић.

Теме које су заокупљале музичке критичаре *Полиџике* односиле су се на српску музику, њене композиторе, оперско и концертно извођење, извођаче, као и на дискурс о појединачним делима и уопштено музичком животу тадашње земље. С тим у вези за сваку поменућу тему, којој су српски композитори посветили своје чланке у *Полиџици*, покушаћемо да дамо релевантне примере, са циљем што бољег разумевања тадашњег положаја музичке критике у дневној новинској штампи.

Као што смо већ поменули дискурс о композиторском стваралаштву и одређеним композицијама, како домаћих тако и страних аутора, неговали су многи критичари. У *Полиџици* су се врло често објављивали чланци у којима се критикују дела српских композитора, а нарочито се истиче питање о народној музици. Један од таквих текстова, *За народну музику*, изашао је у *Полиџици* 16. фебруара 1921. године из пера Милоја Милојевића. У њему аутор истиче

³ Ово гледиште није изменио ни у својим позним написима, као уосталом ни у сопственим композицијама.

да је врло поражавајуће да постоји потреба да се брани једна од најлепших националних лепота једног народа као што је народна музика. Осуђивао је то што је завладала мисао да је све што потиче из народа примитивно, сматрао је то веома опасним по један народ и његову културу. Такође у другом свом чланку (*За израјом народне мелодије нашеј јуџа, Полиџика*, 6. јануар 1930.) писао је о мелодијским, ритмичким и формалним одликама појединих народних мелодија, као и о народним песмама и њиховој тематици. Анализирајући дотадашња достигнућа српске музике на пољу фолклора, критиковао је Мокрањчеве *Народне мелодије из Левча* придавајући им скромне научне вредности, али превиђајући њихов утицај на касније истраживаче и историјски значај.

Није мали број чланака у којима Милојевић анализира композиције српских аутора. Мокрањца је третирао као обрађивача народног мелоса оспоравајући му оригиналност. Истакао је да је „Мокрањац ударио темеље националног стила“, хваливши притом „изврсну техничку конструкцију“ његових руковети. Све ово констатовао је у тексту *Сивеван Сивојановић Мокрањац (Полиџика*, 20. октобар 1919). Ни друге српске композиторе није заобишла оштрица Милојевићевог пера. Писао је о старијим савременицима, Крстићу и Јоксимовићу, као и о Биничком. У чланцима које је писао пре Првог светског рата хвалио је достигнућа Крстића и Јоксимовића, да би касније изменио мишљење, те је указивао на њихове скромне композиторске квалитете. Дакле, на овом месту се итекако види промена која се десила у критичарском размишљању Милоја Милојевића. Поред Милојевића, и Вукдраговић је писао о савременим југословенским композиторима и делима. Са жаљењем је констатовао незаинтересованост београдске публике за домаће композиције. Давао је сажете анализе великог броја композиција и то предочио у неколико текстова: *Савремена југословенска хорска музика и њени представници; Југословенски концерти Обилића, Дужности наше средине према домаћој музици.*

У међуратним критикама Политике тематика је била посвећена и стваралаштву и композицијама страних аутора. Тако је Војислав Вучковић, у чланку објављеном у *Полиџици* 28. децембра 1936. године, расправљао о Вердијевом *Фалсифу* сматрајући да је то дело веће чак и од „државно-правних политичких облика целе Италије“. (Вучковић, 1936: 3) И у чланцима Михаила Вукдраговића проналазимо дискурс о иностраним композиторима. Маснеове и Пучинијеве опере сматрао је „сладуњавим“, а често је писао о чешким композиторима.⁴ Врло често је критиковао дела словенских композитора, те тако у чланку објављеном 25. јануара 1935. године расправља о Клавирском концерту Николаја Римског-Корсакова, сматрајући да „је употребљена незанимљива техника његовог клавирског става“.

Врло често у *Полиџици* наилазимо на чланке у којима се музички критичари баве концертним манифестацијама. Тако је Милојевић критиковао поједине концерте које је изводила Филхармонија, те је препоручивао систематски

⁴ Овакав податак не чуди с обзиром на то да је он био музички васпитан на чешкој музици.

рад, верујући у рад београдских филхармоничара. Такође, писао је и о наступима Краљеве гарде и њених солиста. У тексту објављеном 1. марта 1932. године, наводи да је оркестар Гарде наступао са иностраним музичким уметницима. Изразито је похвалио што је оркестар свој програм обогатио композицијама које Београђани нису имали прилике да чују и што је веома често изводио и дела домаћих аутора – *Југословенски концерти оркестра Краљеве гарде* (*Полиџика*, 12. децембар 1932). Миленко Живковић је с друге стране давао предлоге за извођење Вагнерових опера (*Мајстори певачи и Присен Ниделунја*) сматрајући да је то „оличење здравља“ и да је Вагнер у њима „успео да доведе у равнотежу апстрактни артизам са савременим животним проблемима“. (Живковић, 1933: 3)

Оно што је врло приметно јесте чињеница да је велики број критика међуратног периода посвећено говорио о сценским делима, операма и балетима. Критичари су расправљали како о композиционо-техничким решењима појединих сценских дела, тако и о стању у тадашњој југословенској Опери као институцији. Милојевић је у својим чланцима врло често заговарао извођење опера које би нашим композиторима биле узор. Увиђајући велики значај композитора „руске петорке“, њихова дела је узимао за пример који треба следити. Преносимо део Милојевићевог текста о опери *Кнез Игор* (*Полиџика*, 5. април 1929):

„Кнез Игор – типично је словенска опера по основној музичкој замисли. Питома душа словенска бије из ове партитуре: у њој трепере дражи ритмичке буности и боје које своје порекло воде и са истока. Кнез Игор је у основи хорска опера... Он је ретко декор, већ је готово стално у радњи и веома често је њен носилац. Та чињеница даје партитури Кнеза Игора монументални замаха и психолошку утанчаност.“

Милојевић је пружио и веома исцрпну анализу Росинијевог *Севилској берберина*: „Партитура пуна је покрета и лепоте. Треба је чешће изводити, без обзира да ли ће их публика примити.“ (*Севилски берберин*, *Полиџика*, 25. новембар 1920). С друге стране Вучковићево марксистичко опредељење долазило је до пуног изражаја када је говорио о опери. У критици *Хованичине* истакао је социјални значај ове опере, док је београдској Опери предлагао поставке опера чији избор није у потпуности одговарао оперским делима која су други критичари желели да виде. Међу његовим предлозима били су Бетовенов *Фиделио*, Вердијеви *Отело* и *Фалстаф* као и неке Веберове опере. На овом месту желимо да нагласимо да се Вучковић није супротстављао Вердијевом опусу, како су то чинили Вукдраговић, Миленко Живковић или Павле Стефановић.

Још једна тема је окупирала критичаре међуратног периода, а то је критика извођаштва. Тако се Михаило Вукдраговић истакао као критичар начина интерпретације пре свега хорске музике. Врло често је о концертима певачких друштава писао са више пажње него о премијери

неке опере. Разматрао је различите концепције хорских диригената (Бранка Драгутиновића и Светолика Пашћана), истакавши и велики значај Миленка Живковића као хоровађе. Пратио је и концерте младих уметника па је с тим у вези истакао пијанисткињу Јелену Ненадовић „која је успела да нашу публику придобије и за Хиндемита“. Из пера Петра Бингулца видимо истицање оркестра *Краљеве њарге* и његово настојање да прикаже старију југословенску музику. Он није у својим критикама штедео оперске певаче, посебно оне који нису имали гласовне квалитете нити глумачке способности. Био је можда једини који је у Београду Маргарити Фроман, поред похвала њеној игри, упутио замерке констатујући „да је боља у чистом балету, у игри, него у пантомими где њени покрети нису доста стилизирани“. (Пејовић, 1999: 249) Од хорског диригента је очекивао израђивање свих контраста, гипкости хора и драмског декламавања: „У дивној Мокрањчевој стихири Тебе одјејущагосја и господин Матачић и ‘Обилић’ уложили су много одушевљења, музикалног смисла, и талента. Ипак интерпретација захтева мало више примедба и мало више разговора о нашој црквеној музици.“ (Пејовић, 1999: 249)

Поред тема које смо овде приказали, а заокупљале су музичке критичаре међуратног периода, врло често је писано и о борби за уметнички квалитет на београдској музичкој сцени. Бранко Драгутиновић се од свих критичара највише посветио побољшању извођачке политике Београдске опере и подизању уметничког нивоа музичких догађаја. Сагледавао је квалитете гласа певача, регистре, технику, вибрато, глуму и начин на који су певачи тумачили своје улоге. Студиозне су његове критике премијере Вердијевог *Отела*, Јаначекове *Јенуфе*, Моцартове *Чаробне фруле* објављене у *Полиџици* у периоду 1933 – 1935. године.

ЗАКЉУЧАК

Све су ово теме које су се као главне провлачиле кроз критичке приказе међуратне штампе. Из њих се може видети да су критичари тежили ка побољшању укуса тадашње публике, васпитавању музичке публике, изразу сопственог мишљења као и приближавању одређених музичких дела широј публици. Управо кроз теме које смо овде обрадили, може се закључити каква је била позиција и функција музичке критике у међуратној дневној новинској штампи. Она је имала и те како високу позицију и важну улогу, како због тога што је читаоцима пружала шири, али и стручнији увид у музику и музичка дела, тако и због тога што се из ње данас може сазнати како је изгледала међуратна музичка сцена српске престонице.

Литература

- Васић, Александар. 2005. Положај авангарде у српској музичкој критици и есејистици прве половине двадесетог века – Српски књижевни гласник. *Музиколоџија*, 5, 289–308
- Васић, Александар. 2014. Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба. *Музиколоџија*, 17, 155–166
- Вучковић, Војислав. 28.12.1936. Фастаф. *Полиџика*, 2
- Живковић, Миленко. 20.10.1933. Вагнерове опере. *Полиџика*, 2
- Маринковић, Соња. 2007. Музички часописи. У: Ленка Кнежевић-Жуборски, Тамара Поповић-Новаковић, Мирјана Веселиновић-Хофман (ур.) *Историја српске музике. Српска музика и европско музичко наслеђе*. Београд: Завод за уџбенике, 681–684
- Милојевић, Милоје. 20.10.1919. Стеван Стојановић Мокрањац. *Полиџика*, 3
- Милојевић, Милоје. 25.11.1920. Севиљски берберин. *Полиџика*, 3
- Милојевић, Милоје. 16.2.1921. За народну музику. *Полиџика*, 3
- Милојевић, Милоје. 5.4.1929. Кнез Игор. *Полиџика*, 2
- Милојевић, Милоје. 6.1.1930. За трагом народне мелодије нашег југа. *Полиџика*, 3
- Милојевић, Милоје. 12.12.1932. Југословенски концерт оркестра Краљеве гарде. *Полиџика*, 3
- Пејовић, Роксанда. 1991. *Српско музичко извођачиштво романтичарској доба*. Београд: Универзитет уметности
- Пејовић, Роксанда. 1999. *Музичка критика и есејистика у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности
- Пејовић, Роксанда. 2004. *Концертни живои у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичке уметности
- Radovanović, Vladan. 1971. Teorija i kritika u odnosu na muzičko stvaralaštvo. *Zvuk: Jugoslovenska muzička revija*, 113-114, 147–152
- Трајковић, Властимир. 1982. Актуелни проблеми и задаци музичке критике у нашој средини. У: *Музичко стваралаштво и критика*. Београд: Марксистички центар организације СК, 28–40
- Циндори-Шинковић, Марија. 1992. *Легенде културној живоји (1904–1907)*. Београд: Институт за књижевност и уметност

Dina Vojvodić

THE POSITION AND THE FUNCTION OF THE MUSIC REVIEW OF THE INTERWAR PERIOD IN DAILY PRESS: NEWSPAPER POLITICS

Summary

The criticism and the articles from the interwar period included almost all of the important musical events of that time. In three of the leading daily newspapers: *Politika*, *Pravda* and *Vreme*, musical events, problems of the music and compositions of certain authors had been watched in continuity, so regarding that, with an insight in articles published in them, we acquire a full insight in the music opportunities of Belgrade then. In support to this goes a fact that the authors of those reviews were prominent figures of that time, who have dealt with writing about music. As far as music review goes, *The Politics* was without a doubt a leader among these three daily newspapers,

thanks to Miloje Milojević who wrote most of the music articles. Besides him, other prominent music authors and composers wrote there: Stevan Hristić, Kosta Manojlović, Petar Krstić, Viktor Novak, Mihailo Vukdragović, Branko Dragutinović, Marko Tajčević, Petar Bingulac and others. The authors mentioned above worked on the themes that were based on the review of the music events, reviews of the concerts, compositions of foreign and domestic authors and on the raising of the awareness of Serbian music culture as well. Exactly because of the existence of the large number of the music reviews and articles in *The Politics*, but also because of the insufficient number of headlines devoted to this theme, on this occasion we decided to perceive in more detailed way a large number of articles written in the interwar period about music and to try to determine the position and the function of the music criticism published in Serbian daily press. For the examination of this theme we took as an example articles published in the biggest Serbian newspapers *The Politika*, which we will try to enlighten with analytical and critical procedure.

Key words: *Politika*, music criticism, Miloje Milojević, newspapers.

Originalni naučni rad / *Original research paper*

UDK (7.011+7.04) : (7.01:111.852)

UKRAŠENOST KAO ESTETSKI PRINCIP

Biljana Pejić

Udruženje za empirijska istraživanja umetnosti, Beograd

bilja309@ptt.rs

Sažetak

U radu se analizira kriza ukusa kod široke umetničke publike. Prethodna istraživanja pokazuju da publika sve manje vremena provodi posmatrajući umetnička dela, kao i da preferira objekte koji su ukrašeniji, bogatiji detaljima i informacijama, a koje odlikuje i kič. Da li je kriza ukusa kod publike rezultat nedovoljnog umetničkog obrazovanja ili je odraz trenutno vladajućeg estetskog principa? Da li nedovoljna posvećenost delu utiče da budu dopadljiviji objekti koji nisu umetnički? U istraživanju su učestvovala dve grupe ispitanika: neumetnici i umetnici. Oni su procenjivali crteže apstraktnog sadržaja koji su istu likovnu temu obrađivali na tri različita načina (H, R i D princip obrade). H princip obrade je podrazumevao simplifikaciju crteža, R – obogaćivanje slike detaljima i ukrasima, dok je D predstavljao originalnu verziju crteža. Rezultati pokazuju da priyatnost, upečatljivost i razumljivost rastu sa ukrašavanjem sadržaja kod neumetnika. Nalazi idu u prilog tezi da je ukrašenost dominantan estetski princip po kome bira neumetnička populacija.

Ključne reči: ukus, ukrašenost, estetski princip, umetničko delo, umetničko obrazovanje.

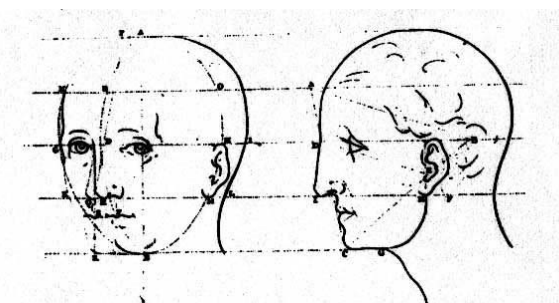
1. ESTETSKI PRINCIPI

Umetnost se razvijala i menjala tokom istorije prolazeći kroz različite faze i forme ispoljavanja. Uporedo sa razvojem i promenama u umetnosti, menjalo se i shvatanje: šta je to umetnost, šta je lepo, zašto se neko delo doživljava kao lepo, a drugo ne, koji je osnovni estetski princip/načelo, i dr.

Polazeći od uverenja da se raznovrsnost vidljivog sveta može svesti i objasniti pomoću jednog jedinstvenog načela, kosmolozi su taj način razmišljanja preneli i na estetiku. U estetici je dugo važno uverenje o postojanju jednog jedinstvenog estetskog principa. Prema ranim estetičarima suština umetnosti, kao čulne delatnosti, bila je u podražavanju prirode i harmonije koja vlada u kosmosu.

Pitagorejsko načelo: „Broj, to su sva nebesa“ dovelo je do svodenja kosmičkog sveta na brojeve, mere i odnose. Ali ne samo kosmičkog sveta, već i sveg postojećeg. Tako su prvi pojmovi o lepom iskazivani u merama i skladnim proporcijama za

koje se verovalo da vladaju na nebu. Estetičari su, u skladu sa harmonijom – prvim definisanim estetskim načelom, govorili o merama i skladnim proporcijama kao idealima lepote, koje treba da odražava svaka umetnička forma. Umetnost se shvatala kao „mera u okviru idealnih standarda“ (slika 1). Ritmičnost, proporcija, mera i broj su određivali oblike u umetnosti (Gilbert i Kun, 2004).



Slika 1. Kamper, Proporcije glave (1794)

Tragajući za elementarnom formom koja predstavlja suštinu svih lepих stvari, umetnici su estetske ideale najpre definisali u vidu jednostavnih geometrijskih oblika (kruga, jednostranog trougla, linija). Vremenom, kako se menjalo shvatanje lepote i smisla umetnosti, menjala su se i estetska načela i lepe forme. Smenjivali su se: harmonija, sklad, zlatna sredina, zlatni presek, ukras... Promene kriterijuma odražavale su se kroz različite škole, pravce i stilove koji su nastajali tokom razvoja umetnosti.

Prateći istoriju umetnosti možemo uočiti da su u pojedinim periodima (klasične grčke, romanike, renesanse, klasicizma i kubizma), umetnici više naginjali principu simetrije, jednostavnosti, pravilnosti, dok su u nekim drugim (rimski, gotički, barokni i romantičarski umetnost) više koristili ukras, arabesku, ornament kao dominantan estetski princip. Pojedini istoričari umetnosti, poput Gostruški na primer (Gostruški, 1968), smatraju da se čitav razvoj umetnosti može posmatrati kao smena dva principa: sklada/jednostavnosti/pravilnosti i složenosti/ukrašivosti/bogatog ornamentisanja. Preciznije, kao suprotstavljanje klasičnog, jednostavnog pravila, i njegove bogato razrađene dekorativne varijante. Shvaćena na taj način, istorija umetnosti se može opisati kao smena apolonskog i dionizijskog, duhovnog strogog i svetovnog raskalašnog, klasicističkog i barokno-romantičarskog.

Promene u estetskim načelima su se odražavale na umetničke škole, pravce i stilove, ali i na formiranje ukusa kod publike. Tako estetski ukus postaje sve privlačnija tema o kojoj raspravljaju ne samo filozofi, umetnici i naučnici, već i građansko društvo. Estetski ukus postaje javna tema, predmet vrednovanja. Postaje važna karakteristika ličnosti, građanskog prestiža, statusa pojedinca. U društvenim krugovima se sve više raspravlja o: dobrom i lošem ukusu, školovanom i primitivnom ukusu, građanskom i narodnom ukusu, ukusu za određenu vrstu umetnosti...

2. ESTETSKA PROCENA SLIKA

Istraživanja pokazuju da je estetski ukus nestabilna kategorija, veoma podložna promenama. Da li će nam se dopasti određena vrsta umetnosti, stila ili pravca, u mnogome zavisi od obrazovanja, kulture, iskustva sa umetničkim delima, motivacione i emotivne sfere života individue i dr. faktora.

Novija istraživanja pokazuju da posetioci muzeja ne provode mnogo vremena posmatrajući umetnička dela. Prema rezultatima studije koju su izveli Smit i Smit (Smith & Smith, 2001) prosečno vreme zadržavanja ispred slike iznosi 27,2 sekunde. Uzimajući u obzir dužinu vremena zadržavanja ispred slike, autori su kategorisali posmatranje u tri grupe. U prvu grupu su uvrstili posmatranja u trajanju do 10 sekundi, kada posmatrač odlučuje da li delo zaslužuje bilo kakvo ozbiljno razmatranje. U drugoj grupi su razgledanja slike u trajanju od pola minuta, kada posmatrač „hvata“ suštinu slike. Treću grupu čine posmatranja koja traju 60 sekundi i duže. Ona omogućavaju dublji nivo razmatranja slike. Samo 10% posmatrača pristupa slikama na ovaj način.

Ako se uzme u obzir činjenica koliko se prosečan posetilac kratko zadržava posmatrajući neko umetničko delo izloženo u muzeju, nameće se pitanje: Koliko je to delo interesantno i razumljivo posmatraču? Kako ga on doživljava i vrednuje? Koliko ono obogaćuje njegovo lično iskustvo?

Istraživanja, rađena kod nas, pokazuju da estetska preferencija slika stoji u funkciji vremena izlaganja slika (Ognjenović, 1985, 1991, 2003; Ognjenović i Morača, 1994). U jednom takvom eksperimentu ispitanicima su tahistoskopski izlagana po dva crteža i od njih je traženo da odaberu koji je lepši. Ispitanici su poredili crteže na istu temu, različito obrađenu. Ista tema je bila prikazana u tri različite forme: harmonijskoj (H), redundantnoj (R) i distantnoj (D). Vreme izlaganja vizuelnog materijala je varirano i iznosilo je: 500 ms, 1000 ms i 1500 ms. Utvrđeno je da se sa promenom vremena menja preferencija modaliteta kod istih ispitanika. Kada se slika izlaže 500 ms – dominira H-nivo obrade, odnosno preferira se jednostavni crtež, obrađen po principu jednostavnosti, sklada. Kada se slika izlaže 1000 ms – dominira R-nivo obrade, preferira se ukrašen, redundantni crtež. Kada se vreme izlaganja prolongira na 1500 ms dominira D-nivo obrade, tj. preferira se originalna verzija crteža (Ognjenović, 1985).

Mada je više eksperimenata (Ognjenović, 1991, 2003; Ognjenović i Morača, 1994) potvrdilo da estetska preferencija vizuelnog materijala stoji u funkciji vremena izlaganja, kasnija istraživanja su pokazala da ovi nalazi važe samo u situacijama sa ograničenim izlaganjem materijala. U ponovljenim eksperimentima, sa istim crtežima i na istoj kategoriji subjekata (studentima psihologije), samo bez vremenskog ograničenja u izlaganju vizuelnog materijala, dobijeni su nalazi koji su govorili o dominantnoj preferenciji R-nivoa obrade (Lazić, 1988, prema Ognjenović i Morača, 1994). Otvaralo se pitanje: Šta uslovljava ovu promenu? Da li promene u samoj populaciji studenata psihologije ili smena dominantnog ukusa?

Proveravajući karakteristike ispitanika koje utiču na izbor, izvedeno je više uzastopnih eksperimenata na studentima psihologije. Utvrđeno je da izbor zavisi od nivoa opšteg obrazovanja i konstantovan značajan pad nivoa opšte kulture u populaciji mladih (Ognjenović i Morača, 1994). Takođe, utvrđeno je da umetničko obrazovanje i iskustvo sa umetničkim delima značajno utiču na modalnu preferenciju. Ispitanici koji su orijentisani ka umetničkim profesijama najviše vrednuju D-nivo obrade, dok ispitanici koji su orijentisani ka neumetničkim profesijama, najviše vrednuju R-nivo obrade (Ognjenović i Morača, 1994; Škorc, 1994; Pejić, 2006).

Osim toga, utvrđeno je da postoje dvostruki kriterijumi vrednovanja: lični kriterijum lepog i umetnički vredno i lepo. Ispitanici koji su orijentisani ka neumetničkim profesijama razlikuju ono što je umetnički vredno od manje vrednog, ali ne usvajaju taj kriterijum za svoje procene lepog. Oni imaju svest o tome da njihov lični kriterijum lepog nije i umetnički vredan, kao i da umetnički vredno nije ono što je njima lično lepo. Ono što je za njih lepo izdvaja R-nivo obrade – kitnjastost, ukrašavanje, dok ono što je po njima umetnički vredno – D-nivo obrade, originalno umetničko delo. Kod ispitanika koji su umetnički orijentisani, umetnički vredno je izjednačeno sa ličnim kriterijumom za lepo, i u oba slučaja se preferira D-nivo obrade (Škorc, Vuković, Stojadinović i Morača, 1994).

3. ISTRAŽIVANJE

Polazeći od istraživanja koja pokazuju da ispitanici koji su orijentisani ka neumetničkim profesijama više preferiraju slike/cртеže koje su ukrašene, obogaćene detaljima i ornamentima, nameće se pitanje: Da li je sklonost ka ukrašenosti rezultat nedovoljnog umetničkog obrazovanja ili je odraz trenutno vladajućeg estetskog principa? Takođe, da li nedovoljna posvećenost delu utiče da budu dopadljiviji objekti koji nisu umetnički?

Opšte je poznato da preterani efekat kićenja, pretrpanost detaljima i umnožavanje ornamenta su jedna od glavnih odlika kiča. S druge strane, ukrašavanje i obogaćivanje novim elementima ne označavaju uvek kič. Ornamentalnost, dekorativnost, koje se javljaju kao konstantna odlika kiča, mogu sadržavati i neke isitinske vrednosti i biti u funkciji ulepšavanja, obogaćivanja, ublažavanja krutosti forme.

Da bismo ispitali sklonost ka ukrašavanju, rađeno je istraživanje koje je imalo za cilj da utvrdi karakteristike *H*, *R* i *D* crteža, koje doprinose razlikama u njihovom esteskom vrednovanju. Namera je bila da se izdvoje ona svojstva koja favorizuju određene tipove crteža i doprinose da budu preferirani više od drugih crteža.

3.1. Subjekti

U istraživanju su učestvovala dve grupe ispitanika (ukupno 84 ispitanika). Prvu grupu su činili studenti psihologije ($N_1=42$), a drugu studenti Fakulteta likovnih umetnosti ($N_2=42$). Za razliku od studenata psihologije koji se nisu prethodno obučavali iz oblasti vizuelnih umetnosti, studenti Fakulteta likovnih umetnosti (FLU) su sticali sistematska teorijska i praktična znanja iz oblasti likovne kulture.

3.2. Stimulusi

Izabrane su četiri grupe crteža apstraktnog sadržaja obrađene po *H*, *R* i *D* principu (ukupno 12 stimulusa). *H*-princip obrade je podrazumevao simplifikaciju crteža, insistiranje na dobroj formi, simetriji, harmoniji i skladu. *R*-princip obrade je podrazumevao obogaćivanje crteža detaljima i ukrasima i informacijama. *D*-princip obrade je bila originalna verzija crteža (slika 2).

Likovnu obradu crteža uradio je akademski slikar Rastko Ćirić.



Slika 2. Primer crteža-stimulusa obrađenog po H, R i D principu

3.3. Instrument

Korišćena je *Skala konotativnog značenja* (Janković, 1999). Instrument se sastojao od dvanaest sedmostepenih bipolarnih skala, u formi semantičkog diferencijala, čiji su polovi opisani opozitnim pridevima. Skale su merile tri dimenzije: konativnu, kognitivnu i emotivnu dimenziju. Svaka dimenzija je merena sa po četiri skale. Konativna dimenzija je merena skalama: neupečatljivo-upečatljivo, neizražajno-izražajno, neinspirativno-inspirativno, nezanimljivo-zanimljivo. *Kognitivna dimenzija* je merena skalama: nerazumljivo-razumljivo, neobjašnjivo-objašnjivo, neodređeno-određeno, nejasno-jasano. *Emotivna dimenzija* je merena skalama: neprijatno-prijatno, loše-dobro, neprivlačno-privlačno, uznemirujuće-opuštajuće.

3.4. Postupak istraživanja

Crteži-stimulusi su izlagani pojedinačno, putem LCD projektora, prema unapred utvrđenom redosledu. Zadatak ispitanika je bio da proceni svaki pojedinačni stimulus na dvanaest skala konotativnog značenja, neposredno nakon gledanja. Svoje procene ispitanici su izražavali zaokruživanjem jedne od vrednosti na skali od -3 do +3. Bez obzira na predznak, vrednost 1 je uvek označavala minimalnu izraženost, vrednost 2 – izraženost u srednjoj meri, a vrednost 3 – maksimalnu izraženost karakteristike.

Ispitivanje je bilo grupno. Vreme izlaganja i procene stimulusnog materijala nije bilo ograničeno.

4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA

Procene na skali od -3 do +3 su transponovane u vrednosti od 1 do 7. Zatim su izračunate prosečne vrednosti za svaku dimenziju posebno, tako što su sabrane vrednosti na skalama koje su definisale pojedinačne dimenzije i podeljene sa brojem skala svake dimenzije. U daljoj obradi podataka je primenjen postupak analize varijanse.

Analiza varijanse pokazuje da postoji osnovni efekat grupe na *kognitivnoj dimenziji*: $F(1;82)=145.41$, $p<.001$, ali da ne postoji na *emotivnoj dimenziji*: $F(1;82)=.038$, $p>.05$ i *konativnoj dimenziji*: $F(1;82)=2.89$, $p>.05$. Osnovni efekat grupe pokazuje da, bez obzira na tip crteža, postoje sistematske razlike u procenama između grupa ispitanika po kognitivnoj dimenziji.

Takođe, analiza varijanse pokazuje da postoji osnovni efekat obrade crteža na *kognitivnoj dimenziji*: $F(2)=6.07$, $p<.01$, *emotivnoj dimenziji*: $F(2)=4.39$, $p<.05$ i *konativnoj dimenziji*: $F(2)=11.75$, $p<.001$. Osnovni efekat tipa crteža ukazuje na to da, bez obzira na grupu, postoje sistematske razlike u proceni H, R i D crteža na sve tri dimenzije: kognitivnoj, emotivnoj i konativnoj.

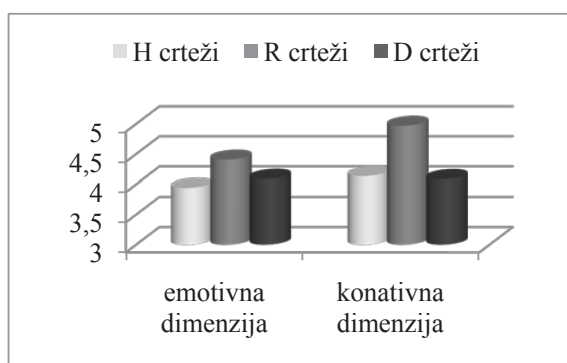
Interakcija faktora grupe i obrade crteža nije statistički značajna na *kognitivnoj dimenziji*: $F(2)=1.33$, $p>.01$, ali je statistički značajna na *emotivnoj dimenziji*: $F(2)=5.47$, $p<.01$ i *konativnoj dimenziji*: $F(2)=10.22$, $p<.001$. Interakcija grupe i obrade crteža ukazuje na to da, na emotivnoj i konativnoj dimenziji, postoji različita distribucija procena H, R i D crteža u zavisnosti od grupe.

U daljoj obradi su izvedene po dve parcijalne analize varijanse, u kojima je testirana značajnost obrade crteža u okviru svake grupe, za procene na emotivnoj i konativnoj dimenziji.

Analiza rađena na procenama studenata psihologije pokazuje značajan efekat obrade crteža na *emotivnoj dimenziji*: ($F(2)=5,82$, $p<0,01$) i *konativnoj dimenziji*: ($F(2)=25,32$, $p<0,01$). Test poređenja parova pokazuje da studenti psihologije na obe dimenzije najviše procenjuju R crteže (tabela 1, slika 3).

Tabela 1. Značajnost razlika u procenama H, R i D crteža na emotivnoj i konativnoj dimenziji studenata psihologije

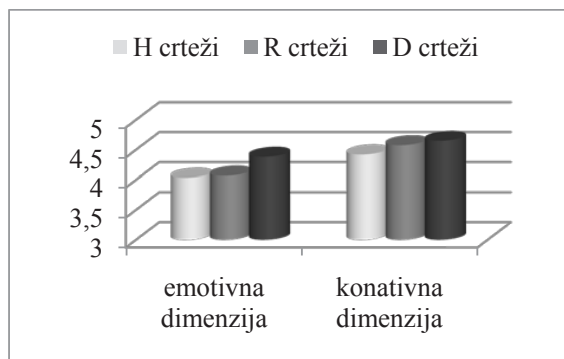
| Dimenzija | Poređeni parovi crteža | Razlike u AS | Značajnost |
|---------------------|------------------------|--------------|------------|
| Emotivna dimenzija | H<R | -.465 | .001 |
| | H=D | -.150 | .282 |
| | R>D | .315 | .024 |
| Konativna dimenzija | H<R | -.835 | .001 |
| | H=D | .048 | .733 |
| | R>D | .882 | .001 |

**Slika 1.** Procene H, R i D crteža na emotivnoj i konativnoj dimenziji studenata psihologije

Analiza rađena na procenama studenata likovnih umetnosti pokazuje značajan efekat obrade crteža na *emotivnoj dimenziji*: ($F(2)=3,99$, $p<0,05$), ali ne i na *konativnoj dimenziji*: ($F(2)=.97$, $p>0,05$). Test poređenja parova pokazuje da studenti likovnih umetnosti na emotivnoj dimenziji najviše procenjuju D crteže (tabela 2, slika 4).

Tabela 2. Značajnost razlika u procenama H, R i D crteža na emotivnoj i konativnoj dimenziji studenata likovnih umetnosti

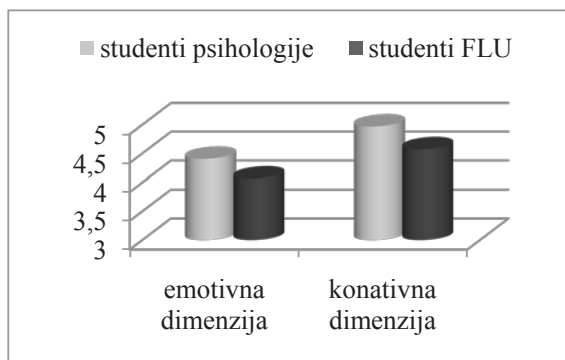
| Dimenzija | Poređeni parovi crteža | Razlike u AS | Značajnost |
|---------------------|------------------------|--------------|------------|
| Emotivna dimenzija | H=R | -.035 | .800 |
| | H<D | -.349 | .011 |
| | R<D | -.314 | .021 |
| Konativna dimenzija | H=R | -.155 | .354 |
| | H=D | -.227 | .173 |
| | R=D | -.073 | .663 |



Slika 4. Procene H, R i D crteža na emotivnoj i konativnoj dimenziji studenata likovnih umetnosti

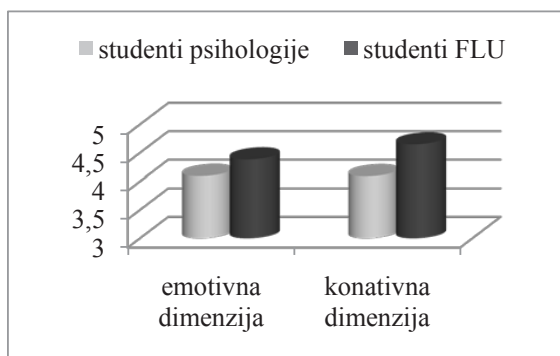
Takođe, izvedene su tri parcijalne analize varijanse, u kojima je testirana značajnost grupe u okviru svakog tipa crteža.

Analiza rađena na procenama *H* crteža pokazuje da nije statistički značajan efekat grupe na *emotivnoj dimenziji*: ($F(1;40)=.44, p>0,05$) i *konativnoj dimenziji*: ($F(1;40)=3,37, p>0,05$). Studenti likovnih umetnosti i psihologije slično procenjuju *H* crteže i na emotivnoj i na konativnoj dimenziji.



Slika 5. Procene R crteža na emotivnoj i konativnoj dimenziji studenata psihologije i studenata likovnih umetnosti

Analiza rađena na procenama *R* crteža pokazuje statistički značajan efekat grupe na *emotivnoj dimenziji*: ($F(2;40)=5,82, p<0,05$) i *konativnoj dimenziji*: ($F(2;40)=.7,01, p<0,01$). Studenti psihologije značajno više procenjuju *R* crteže od studenata likovnih umetnosti na obe dimenzije (slika 5).



Slika 6. Procene D crteža na emotivnoj i konativnoj dimenziji studenata psihologije i studenata likovnih umetnosti

Analiza rađena na procenama *D* crteža pokazuje značajan efekat grupe na *emotivnoj dimenziji*: ($F(2;40)=4,80$, $p<0,05$), i *konativnoj dimenziji*: ($F(2;40)=12,83$, $p<0,001$). Studenti likovnih umetnosti značajno više procenjuju *D* crteže od studenata psihologije na obe dimenzije (slika 6).

5. ZAKLJUČCI I DISKUSIJA

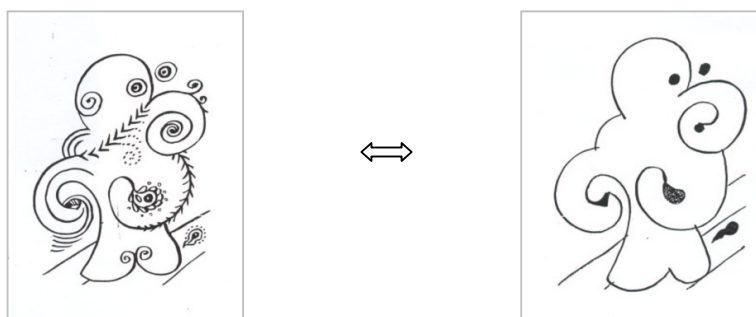
Rezultati istraživanja pokazuju da umetničko obrazovanje utiče na procenu *H*, *R* i *D* crteža na skali konotativnog značenja. Razlike su najviše izražene u procenama na emotivnoj i konativnoj dimenziji. Studenti likovnih umetnosti izdvajaju *D* crteže po emotivnoj dimenziji. Oni originalne (*D*) crteže procenjuju kao najprijetnije, najprivlačnije, najviše opuštajuće, najbolje. Studenti psihologije, međutim, izdvajaju *R* crteže po emotivnoj i konativnoj dimenziji. Oni ukrašene (*R*) crteže ne samo da procenjuju kao najprijetnije, najprivlačnije, najviše opuštajuće, najbolje, već i kao najzanimljivije, najupečatljivije, najizražajnije, najinspirativnije (slika 7).

Ako uzmemo u obzir rezultate prethodnih istraživanja (Ognjenović i Morača, 1994; Škorc, 1994; Pejić, 2006), koji pokazuju da ispitanici orijentisani ka umetničkim profesijama više estetski vrednuju originalna umetnička dela (*D* crteže), a da ispitanici orijentisani ka neumetničkim profesijama – više vrednuju bogato ukrašene crteže (*R* crteže), možemo da zaključimo da umetnička populacija preferira one crteže koje procenjuje kao prijetnije, privlačnije, više opuštajuće i dobre, a to su originalna umetnička dela. Neumetnička populacija, međutim, preferira crteže koje procenjuje kao prijetnije, privlačnije, više opuštajuće, bolje, ali i kao zanimljivije, upečatljivije, izražajnije i inspirativnije od drugih tipova crteža, a to su ukrašeni crteži.

Nalazi upućuju na zaključak da izraženost emotivne dimenzije, u odnosu na konativnu i kognitivnu, ima značajnog udela u izboru preferirajućeg crteža kod obe

grupe ispitanika. Obe grupe reaguju na crteže koji izazivaju jače afektivne doživljaje. Razlika je, međutim, u tipu vizuelnog materijala koji stvara taj afektivni doživljaj. Kod umetničke populacije je to originalno umetničko delo. Kod neumetničke populacije je to delo koje je obogaćeno ukrasima, detaljima, informacijama. Osim toga, kod umetničke populacije to delo izaziva i veću pažnju, procenjuje se kao zanimljivije, upečatljivije, izražajnije i inspirativnije.

Dobijeni rezultati su u skladu sa istraživanjem Vinstona i Kupčika (Winston & Cupchik, 1992). Oni su utvrdili da je „*doživljaj zadovoljstva*“ veoma važan u proceni popularne i klasične umetnosti, i da se na njemu bazira sklonost ka vrednovanju popularne umetnosti i odbacivanje klasične umetnosti. Neumetnička populacija više preferira popularnu umetnost, jer kod njih ona izaziva prijatna osećanja.



Slika 7. R crtež (levo) i D crtež (desno)

Na kraju, ostaje da razmotrimo pitanje: Da li je sklonost neumetničke populacije, ka vizuelnom materijalu koji je više ukrašen, posledica nedovoljnog obrazovanja ili je odraz trenutno vladajućeg estetskog principa? Skloniji smo da zastupamo tezu da je posledica nedovoljnog obrazovanja. Ukrašene slike sadrže obilje/ višak informacija i ne zahtevaju dublju kognitivnu obradu. Sadrže odlike koje je lako pročitati, koje brže privlače pažnju, baš kao i kič. Kič predstavlja gomilu detalja, ukrasa i šara koje ne nose mnogo slojevitih, višeznačnih informacija ispitanicima. Pored toga, povećana ukrašenosť kod slika izaziva jači emocionalni efekat, jače emocionalne doživljaje, pobuđuje interesovanje, što objašnjava visoko vrednovanje R crteža na emocionalnoj i kognitivnoj dimenziji. Na sličan način deluje i kič – izaziva jake emocionalne reakcije.

Svakako, ostaje i pitanje: Da li nedovoljna posvećenost delu utiče da budu dopadljiviji objekti koji nisu umetnički? Očigledno da „površni“ pristup objektu, koji nameće savremeni način života, usled brzog ritma življenja, doprinosi da veću pažnju privlače dela koja su obogaćena ukrasima, nisu umetnička, ali nose višak informacija. Studenti likovnih umetnosti imaju razvijenije estetske kriterijume. Zato oni mogu da prave razliku između crteža koji su originalna umetnička dela, od onih koji to nisu. Zato oni više vrednuju D crteže od R-crteža, i zato njih doživljavaju kao prijatnije.

Literatura

- Gostuški, D. (1968). *Vreme umetnosti*. Beograd: Prosveta.
- Gilbert, K. E. i Kun, H. 2004. *Istorija estetike*. Beograd: Dereta.
- Smith J. K. & Smith F. L. 2001. *Spending Time on Art. Empirical Studies of the Arts*, 19:2, 229–236.
- Ognjenović, P. 1985. *Nacrt za jednu psihološku teoriju umetnosti*. Beograd: Laboratorija za eksperimentalnu psihologiju.
- Ognjenović, P. 1991. Processing of aesthetic information. *Empirical Studies of the Arts*, 9:1, 1–9.
- Ognjenović, P. i Morača, J. 1994. Pitanje ukusa ili: De gustibus disputandum. *Psihologija*, 3-4, 249–264.
- Ognjenović, P. 2003. *Psihološka teorija umetnosti*. Beograd: Gutenbergova galaksija.
- Pejić, B. 2006. The influence of teaching art on aesthetic assessment. *The 19th Congress International Association of Empirical Aesthetics: Culture and Communication*, Avignon. Proceedings, 460–462.
- Škorc, B. 1994. Afektivne dimenzije estetske odluke, *Psihologija* 3-4, 311–324.
- Škorc, B., Vuković, I., Stojadinović, D., Morača, J. 1994. Umetnost i lepo za mene, *Psihologija* 3-4, 265–270.
- Janković, D. 1999. Konotativni aspekt značenja: konstrukcija konotativnog diferencijala. Beograd: *LEP saopštenja*, 66.
- Winston, A. S. & Cupchik, G. C. 1992. The evaluation of high art and popular art by naïve and experienced viewers. *Visual Arts Research*, 18, 1–14.

Biljana Pejić

DECORATION AS AN AESTHETIC PRINCIPLE

Summary

This paper examines the crisis of aesthetic criteria at the art wide audience. Previous researchs show that the audience spends less time looking at the artworks, and prefers objects that are more decorative and richer in details and with information, which is characterized as kitsch. Is the aesthetic criteria crisis at the audience a result of insufficient artistic education or a reflection of the current dominant aesthetic principle? Does insufficient dedication to a work affect the objects which are not art to be more appealing?

Research dealt with here was carried out on two samples: non-artists and artists groups. They assessed the abstract drawings which dealt with the same topic in three different ways (H, R and D principle). H principle of treatment implied the simplification of the drawing, R principle of treatment implied embellishing the drawing with details and decoration, while the D principle of treatment represented the original version of the drawing. The results of the research indicate that agreeableness, distinction and user-friendliness are growing with decorating of content in non-artists group. The results support the notion that the decoration is dominant aesthetic principle which characterized non-artistic group.

Key words: aesthetic criteria, decoration, aesthetic principle, art work, art education.

VI
KRIZA U UMETNOSTI I
IDEJA „KRAJA UMETNOSTI“

(Crisis in art and the idea of „the end of art“)

Прегледни рад / *Review paper*

УДК [781.4+783.1]:78.034

КРИЗА И ”КРАЈ“ ПОЛИФОНИЈЕ У ДУХОВНОЈ МУЗИЦИ РЕНЕСАНСЕ

Маја В. Радивојевић

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

radivojevic.maja@yahoo.com

Сажетак

Овај рад ће представити преглед музичке уметничке праксе ренесансе у светлу настанка и решавања кризе полифоног мишљења.

Криза у музичкој уметности, настала као продукт развоја композиционе технике и популаризације световне музике и њених елемената, изазвала је велико негодовање цркве као институције која је у том тренутку имала велики удео у организацији уметничких дешавања, будући да су многи композитори радили под црквеним окриљем. Све већи уплив световних елемената и све слободнија организација музичког садржаја у духовној музици довела је до забране полифоне организације композиција, што је лако могло да се претвори у ”крај“ музичке полифоније.

Захваљујући напору композитора римске школе, направљен је предлог правила компоновања чијом применом би се криза превазишла, а полифонија у музици ”спасила“. Правила компоновања о којима ће се говорити су уродила плодом, а музика је наставила да се развија у другом светлу.

Кључне речи: Ренесанса, компоновање, контрапункт, кантус фирмус (лат. *cantus firmus*), духовна музика.

1. УЛОГА И МЕСТО МУЗИКЕ У УМЕТНИЧКОМ РАЗВОЈУ ДРУШТВА

Музичка уметничка пракса је током свог историјског развоја често била тесно повезивана са филозофским становиштем друштва у којем је настајала. Није непознато да јој је и у доба старих цивилизација давано посебно место у културном уређењу заједнице. Музика, као оплемењујућа дисциплина, била је строго изучавана у складу са одредбама владајућег дела друштва, а њена улога је често бивала прожета религијским обредима. У складу са узвишеном улогом музике, поготово са порастом црквене моћи, развој музике је праћен бдуним оком високих представника црквених институција како би духовне вредности народа остале очуване.

Музика као уметност највећи процват доживљава у доба ренесансе, захваљујући развоју композиторске технике и достизањем пуне полифоне музичке структуре. Паралелно са развојем композиторске технике јавља се и потреба за јасним истраживањем музике као уметничке и научне дисциплине, те настају многа теоријска дела која се баве проблематиком деловања и стварања ове уметности.

Истраживања и изучавања музике у ренесанси су се обављала у различитим институцијама: на универзитетима, академијама, школама или приватним кабинетима (Vendriks, 2005: 12). Највећи центри за обуку практичног музицирања и компоновања су биле школе за црквено певање. У овим школама ученике су обучавали углавном композитори или свештена лица која су ту школу претходно завршила. Поред школа под окриљем цркве постојале су и оне формиране на дворовима племства које је уживало у музици својих штићеника (Vendriks, 2005: 17–18). У тим школама певању, свирању и компоновању су подучавани шегрти бирани од стране истакнутих музичара. Њихов репертоар су чиниле како световне композиције намењене свакодневном уживању племства, тако и духовне, које су се изводиле у капели тог двора током црквених празника.

Велико интересовање за теорију и филозофско разматрање музике, са малим уделом практичног музицирања, било је ситуирано на универзитетима и академијама. На универзитетима је музика изучавана од тринаеасог века, а предавачи су углавном били композитори и филозофи. Настава се односила на изучавање трактата о музици, али и на музицирање (Vendriks, 2005: 12–13). За разлику од универзитета, на академијама се музика изучавала слободније и отвореније према новим праксама световне музике (Vendriks, 2005: 16).

Током ренесансе вокална духовна музика је сматрана идеалом, због њене јасне проповеди религијског текста (у молитвама, химнама и напевима), мада је и световна музика била у великој мери заступљена у опусима истакнутих композитора. Ова уметност, свакодневно присутна у животима људи свих staleжа, морала је носити одређене вредности како не би уназирила друштво, а исто тако, јасно је морала преносити своју поруку да би била разумљива.

Опажање и разумевање музике је још од старих цивилизација разматрано, а током средњег века представљено од стране светог Августина (лат. *Aurelius Augustinus*) као напетост између жеље за разумевањем и искушења препуштања задовољству (Vendriks, 2005: 35). Сукоб ових напетости је нарастао током ренесансе са све већим упливом световних елемената у "савршену" духовну музику. Ово, међутим, никако не значи да је духовна музика била прихватљива само уколико се отклоне сви индикатори уживања у њој. Напротив, музика треба да подстакне лепо осећање, али у складу са црквеним принципима и у сврху служења Богу. Према томе, Боетије (лат. *Boethius*) тврди да *sensus* и *ratio* морају да делују стално заједно како би се применило правилно музичко суђење (Vendriks, 2005: 35).

Компоновање музике у ренесанси је представљало посебну вештину примене строго одређених правила, готово занатских. Већа одступања од прописане норме нису била толерисана, али је зато у свој тој строгости много тога речено алегоријски. Пре свега, веза са реториком имала је посебно место у раду композитора. Посебне употребе одређених модула, мелодијских покрета или ритма, представљале су одређене симболе, често повезане са теолошким становиштем, као нпр. идеална организација времена – *perfectio*, у виду троделног ритма са значењем Свете тројице (Dalhaus, 1992: 22–23). Зато су многи филозофи, још од седмог века, формирали мишљење да је крајњи циљ музике свих раздобља да изазива афекте (Dalhaus, 1992: 26).

2. РАЗВОЈ ПОЛИФОНИЈЕ И ЗАЧЕТАК КРИЗЕ КОЈУ ОНА ФОРМИРА

У вези са композиционом техником, латинске одреднице *polyphon(ic)us* и *polyphonia* представљају ”музику у више гласова“. Овоме аутор Јоханес (Johannes, 13. век) супротставља одредницу *cantus simplex*, као звучање једног гласа, према *polyphonia* која се односи на све структуре које садрже више од једног гласа. Даље, он описује полифонију као *dyarphonia*, *triphonia* или *tetraphonia*, у складу са бројем гласова који учествују у образовању музичке структуре, али уз то разликује и *basilica* (органум са издржаним дугим тоновима насупрот кантусу фирмусу /*cantus firmus*, лат. утврђени напев/) и *organica* (дискант који се супротставља кантусу фирмусу). У оваквим композицијама присуство кантуса фирмуса је било устањено, а вертикална сазвучја су представљале прво паралелне кварте, да би се касније почињало савршеним квинтама и октавама, а примењивало супротно кретање. Стога је рани развој полифоније омогућио ритмичку самосталност гласова, али само оног дела фактуре *cum discretione mensurabilis* (са мензурацијом), док је кантус фирмус, као носилац литургијског парта био *sine discretione, puta organica* (без мензурације, по узору на органум; Frobenius, 2015: Polyphony, I. Western).

У музичкој теорији, без обзира на практичну примену полифоније у значењу свих осамостањених гласова, све до раног седамнаестог века термини ”полифоно“ и ”полифонија“ били су употребљавани као одреднице музичких композиција које садрже више од четири гласа у својој структури. Међутим, теоријско разматрање самосталности сваког гласа из контрапунктске фактуре јасно се јавља тек у седамнаестом веку. Тек у радовима Кирчера (Kircher /1650/) и Марпурга (Friedrich Wilhelm Marpurg /1759/), полифонија добија модерно значење у смислу подразумевања музичке целине у којој су сви гласови једнаке важности (Frobenius, 2015: Polyphony, I. Western).

Иако је постојао неупитни развој броја гласова и њихове улоге у самој полифоној фактури, све до зреле ренесансе кантус фирмус има улогу темеља,

а техника кантуса фирмуса је била употребљавана на различите начине. Кантус фирмус је опстао као веза са традицијом и старим молитвама које су изнова употребљаване као базе миса и мотета у сврху богослужења у црквама, или, као величање и учвршћивање вере у извођењима композиција духовне тематике при другачијим околностима.¹

Првенствено су мелодије у улози кантуса фирмуса преузимане из разних црквених молитвеника. Тек каснији развој технике кантуса фирмуса доноси слободу употребе световних мелодија у улози базичне мелодије композиције, а неретко су и читаве полифоне структуре добијале улогу кантуса фирмуса. Међу главним карактеристикама базичне мелодије, дуго се одржао дух огранума у виду уједначеног ритмичког покрета у дужим нотним вредностима, а њено место је било устаљено у једној вокалној деоници, нарочито у тенор мисама (Bloham, 2010: *Cantus firmus*).

Значајне промене у изгледу полифоних композиција догодиле су се током касног десетог и једанаестог века. Наиме, захваљујући развоју изучавања композиције, ширењем образованог круга музичара, постепено композициона техника еволуира. Наиме, у полифоним делима прво се применила промена позиције базичне мелодије у контрапунктској фактури, тј. сад се кантус фирмус налазио у најнижем гласу, а систем "ноте-према-ноти" је замењен развијенијом структуром додатих мелодија, које су сада увелико контрастирале једнаком ритму дужих нотних вредности кантуса фирмуса (Bloham, 2010: *Cantus firmus*). Истовремено, захваљујући развоју и распрострањању нотације, као и експанзији школа за образовање музичара које више нису морале да буду под окриљем цркве, поред духовне музике и световна музика шири своје домене. Популарна песма бива доступнија и инфилтрира се у више слојеве друштва због своје пријемчивости (Abraham, 2001: 126–131).

Нешто касније развоју технике кантуса фирмуса, и полифоније уопште, допринело је и одвајање од дотадашње обавезне везе са духовним напевима, па је улогу базе музичке структуре могла добити и мелодија световног порекла или она компонована од стране одређеног композитора (Bloham, 2010: *Cantus firmus*). Најраспрострањенији пример овакве примене кантуса фирмуса представљају мисе под именом "Наоружани човек" (фра. *L'homme armé*), засноване на истоименој популарној песми (чак преко четрдесет миса у опусима многих композитора, међу којима су и Ди Фаж /Du Fay/, Окегем /Ockeghem/, Обрехт /Obrecht/, Жоскен /Josquin/ и Палестрина /Palestrina/).

Од тринаестог века па надаље у технику компоновања улази све више слобода, те је било уобичајено понављање мелодије кантуса фирмуса током композиције (што је довело до стварања цикличних миса). Такође, учестале

¹ Техника кантуса фирмуса, према најуопштенијој дефиницији, представља технику компоновања полифоног музичког дела на основу већ постојеће мелодије, или другог музичког дела, а сматра се да су најстарија полифона дела писана овом техником (Bloham 2010: *Cantus firmus*).

су промене позиције ове мелодије у контрапунктској фактури (лутајући кантус фирмус), али и њена елаборација (Vloxam, 2010: Cantus firmus).

Све веће слободе у компоновању духовних дела увођене су под утицајем световних елемената, поготово уколико је њихов кантус фирмус заснован на популарној песми. Примена световне песме у улози кантуса фирмуса често је подразумевала јављање одређених мелодијских фигура, раскаланих за поимање духовне музике, у виду већих скокова, плесног ритма (као у *L'homme armé*), понављања мелодијских образаца, као и необичних каденцирајућих обрта или мадригализама (програмска, илустративна одлика мелодије). Ипак, све ово је у мањој мери засметало црквеном врху за разлику од претеране употребе имитације у мисама и мотетима.

Имитација постаје јако битна у изградњи контрапунктске фактуре средином петнаестог века, поготово са успостављањем потпуне самосталности гласова. Почевши од дела композитора савременика Жоскена имитациони процес се сврстава у базу текстуре полифоних композиција, те она постаје неизоставни део композиционе технике (Cusick, 2015: Imitation). Неки од посебних начина примене имитације, попут ”упарене имитације“ (пар гласова доноси канонску имитацију, која се касније преноси у другом пару гласова на истој или измењеној висини), али поготово *Durchimitation* (нем. кроз-имитационо, термин који се односи на слободно-имитационе композиције без присуства кантуса фирмуса), знатно су ”прогустили“ контрапунктску фактуру композиција, што је за резултат дало напето звучање сазвучја, стални покрет гласова и неразумљивост текста (Cusick, 2015: Imitation).

Управо због честе невеште употребе полифоне контрапунктске фактуре и недовољно извајаних мелодија, створило се незадовољство у црквеном врху који је неразумљивост текста и употребу световних елемената у духовној музици навео као разлог због ког музика мора претрпети велике промене. Наиме, наслојавање мелодија различитог порекла понекад је резултирало и истовременим звучањем различитих језика, те је латински језик (као узвишено средство приповедања Божје речи) изједначен са осталим (народним) језицима, и зато често бивао потиснут у други план, поготово у структурама мотета (тзв. мотетски политекстуализам; Kolb, 2013). Велике промене би, нужно, подразумевале укидање оваквих политекстуалних структура, а фактура би морала бити поједностављена, како би духовни текст дошао до изражаја, а његов садржај био у потпуности разумљив публици.

3. ТРИДЕНТСКИ САБОР И ”РАЗРЕШЕЊЕ“ КРИЗЕ

Међутим, поменута густа фактура композиција намењених пропаганди хришћанске вере током почетка шеснаестог века још увек није представљала проблем у очима црквеног врха, с обзиром на то да је било и већих замерки,

попут политекстуалности. Прави проблем почео је да се ствара током утемељења музике у богослужењима наклоњенијим народном него латинском језику, што је нагло популаризовало црквену реформу, а наравно није одговарало врху римокатоличке цркве.

Наиме, јачањем утицаја реформације цркве, у лутеранским храмовима појавила се све већа жеља за упливом народног језика зарад разумљивости проповеди, а активно учешће народа у певању верских песама захтевало је што већу једноставност музичког текста (Abraham, 2002: 13). Сходно томе, промена је била неопходна и у римокатоличкој цркви како би успела да задржи вернике окупљене око ње, те је на Тридентском сабору 1562. године прописано да текст духовних композиција „треба да се изговара јасно и прецизно и да мирно понире у уши и срца слушалаца“ (Abraham, 2002: 13). Без обзира на суштинске разлике лутеранске и католичке цркве, музика извођена у богослужењима обе цркве захтевала је исто: једноставну музику и разумљив текст зарад што јасније и разумљивије проповеди.

Посебну строгост је применила, ипак, католичка црква. Стога је поменуте 1562. године окупљен Тридентски сабор – веће оформљено након готово десет година (слика 1, Abraham, 2002: 58–59). На овом сабору, покренуло се питање адекватности црквене музике. Као негативне одлике су наведене појаве световних елемената у музици, слободна изражавања виртуозности оргуљаша, употреба тропа, али као битан проблем и замагљивање и неразумљивост светог текста применом полифоних средстава (Abraham, 2002: 58). У пар наврата црква је дала упутство према ком би се компоновала пожељна музика, превасходно у виду инсистирања на једноставнијој фактури и чистом изговору текста. Међутим, незадовољни резултатима прописаних упутстава, годину дана након првог окупљања, чланови већа предлажу потпуно укидање полифоније и заговарају поједностављење композиционе технике (Abraham, 2002: 59).

Строга правила, предложена од стране цркве нису прихваћена без борбе, а многе утицајне личности су се побуниле. Кардинали задужени за реформу музике, за идеал су преузели пар музичких дела која су и даље садржавала полифону структуру, али у мањој мери од уобичајене, са посебним акцентом на јасно постављен текст молитви. Међу њима се нашао и Палестрина (Giovanni Pierluigi da Palestrina) *Missa Papae Marcelli*, за коју се везује легенда о спасењу музичке полифоније као оличење тридентског идеала (Abraham, 2002: 60). Треба нагласити да ово није била једина Палестрина миса која је са задовољством извођена као доказ о прихватљивом компромису достигнућа контрапунктске технике и захтева цркве.

Упамћен међу великанима католичке цркве, Палестрина, као истакнут музичар блиставе будућности, бива касније (1577. године) уз Анибала Цоила (Annibale Zoilo), ангажован да спроведе реформу грегоријанског певања. Међутим, због тражених измена, ова реформа се сматра једном од најжаље-



Slika 1. Тригенџски сабор, фреска Јохана Лукаса Кракера (Johann Lucas Kracker), 1778. година

нијих реформи захтеваних од стране цркве, а подразумевала је мензурацију напева. Стога је реформа у пар наврата обустављана (Abraham, 2002: 61).

Утицај црквених захтева је резултирао оснивањем *римског стила* компоновања, а Палестринин језик је њен узор. Настао под утицајем тражених норми *римски стил* представља, у начелу, прочишћену и поједностављену верзију дотадашњих композиторских достигнућа. Узевши га као идеал строге полифоније Палестринин језик је изучаван од стране многих музичких теоретичара и музиколога, али најдетаљнији приказ ”прочишћене“ полифоније ипак даје Јепесен у студији под називом ”Палестринин стил и дисонанца“ (Knud Jeppesen, *The Style of Palestrina and the Dissonance*, 1926), која је послужила као ослонац многим другим теоретичарима. У овој студији Јепесен наводи главне одлике Палестрининог језика као истакнутог представника римске школе и као композитора у чијем опусу се огледа врхунац полифоније и контрапунктске технике ренесансе.

Јепесен карактерише мелодију строгог стила као мирну и прецизну у односу успона и опадања, али такође усмерену ка врхунцу. Ова мелодија се служи једноставним средствима којима се избегавају нагли контрасти и груби ефекти (Jeppesen, 1970: 48–84). Хармонска средства обезбеђују јасноћу и звучност, а акорди настају као продукт спојева самосталних мелодијских линија и

њиховог сукоба у виду дисонанци (Jeppesen, 1970: 48–93). Ритам је прецизно одређен према употребљеним речима, уз истицање наглашених слогова, а у одељцима који садрже већу количину текста, фактура је поједностављена са честом применом хомофонизоване фактуре (Jeppesen, 1970: 38–47).

Треба нагласити и то да је оваква промена дотадашњег стила компоновања, у пажљиву поставку свих елемената музичког тока који би могли да унесу немир у однос са црквеним врхом, пренета лако из духовне у световну музику. Тако, како Рис наводи у студији "Музика у ренесанси" (*Music in the Renaissance*, 1954), у опусима композитора римске школе (Палестрина и његови ученици и савременици), овакав третман музичког материјала у полифоној фактури бива примењен и у мадригалима као омиљеним формама световне музике. Наравно, у облицима световне музике одређене слободе су увек биле прихватљиве, јер нису директно утицале на правила црквеног врха (Reese, 1954).

Са успостављањем овог идеала, Палестринин стил, као и дело још једног истакнутог композитора римске школе, Томаса Луиса де Викторије (Tomás Luis de Victoria), остају као узор будућим генерацијама. Треба нагласити, међутим, да у делима ових мајстора не недостаје иновативности, нити је њихов музички израз једноставан. Напротив, они су својим радом доказали да полифонија може успешно да живи у духовној музици уз обавезна правила наметнута од стране цркве.

ЗАКЉУЧАК

Полифонија је од настанка вишегласја била врло битан део музичке праксе. Паралелним развојем композиционе технике, теоријског разматрања и поимања музике уопште, опстала је као неизоставна одлика многих композиција музичких великана.

Свој врхунац је вокална полифонија досегнула током ренесансе различитом применом и у световној и у духовној музици, али најиситакнутија бива у делима попут миса и мотета које је прожимала. Без обзира на кризу са којом се суочила на пољу духовне музике ренесансе, уз напоре истакнутих композитора тог периода, опстала је у свом сјају и изборила обавезно место, као таква, у образовању сваког професионалног музичара кроз наставу контрапункта.

Од периода ренесансе па надаље, сама техника контрапункта и примена полифоније у делима великих композитора, није се умногоме мењала, а правила поставке односа гласова и текста у вокалној музици, добила су мање слободе током даљег историјског развоја ове уметности него што би се очекивало. Према томе, *римски стил* (Палестринин стил) је опстао као идеал полифоног мишљења, а полифонија није, макар још увек, доживела свој крај.

Литература

- Abraham, Džerald. 2002. *Oksfordska istorija muzike II*. Beograd: Clio.
- Bloxam, Jennifer. *Cantus firmus*. *Grove Music Online*, ed. L. Macy. Accessed [10. 1. 2011, 3:27 PM].
- Bukofzer, Manfred F. 1950. *Studies in Medieval and Renaissance Music*, New York: W.W.
- Cusick, Suzanne. Imitation in ed. L. Macy *Grove Music Online*. Accessed [30. 7. 2015, 19:22 PM].
- Dalhaus, Karl. 1992. *Estetika muzike*, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Frobenius, Wolf. Polyphony. I Western in ed. L. Macy *Grove Music Online*, Accessed [27. 7. 2015, 13:40 PM].
- Haar, James. 1994. Classicism and Mannerism in 16th-Century Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, Vol. 25, No. 1/2 (Jun. - Dec.). Croatian Musicological Society, 5–18.
- Jeppesen, Knud. 1970. *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York: Dover Publication Inc.
- Jeppesen, Knud. 1992. *Counterpoint. The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century*. New York: Dover Publication Inc.
- Kisby, Fiona (ed). 2001. *Music and Musicians in Renaissance Cities and Towns*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kolb, Paul Lawrence. 2013. Intertextuality, Exegesis and Composition in Polytextual Motets around 1500. PhD thesis. Oxford: University of Oxford.
- Lockwood, Lewis, Noel O'Regan, Jessie Ann Owens. Palestrina, Giovanni Pierluigi da in ed. L. Macy *Grove Music Online*. Accessed [27. 12. 2010, 00:10 AM].
- Lowinsky, Edward. 1968. „Music in the Culture of the Renaissance“ in ed. P.O. Kristeller and P.P. Wiener *Renaissance Essays*. New York: Harper & Row.
- Morris, Reginald O. 1922. *Contrapuntal Technique in the Sixteenth Century*, Oxford: The University Press.
- Panofsky, Erwin. 1972. *Renaissance and renaissances in Western art*. New York: Harper & Row.
- Пејовић, Р, И. Перковић и Т. Марковић. 2004. *Музика минулој годџа*. Београд: Портал.
- Peričić, Vlastimir. 2003. *Vokalni kontrapunkt*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Pirrotta, Nino. 1984. *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*. Harvard: Harvard University Press.
- Reese, Gustave. 1954. *Music in the Renaissance*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Vendriks, Filip. 2005. *Muzika u renesansi*, Beograd: Clio.

Мјаја Радивојевић

CRISIS AND “THE END” OF THE POLYPHONY IN RENAISSANCE SACRAL MUSIC

Summary

This paper represent a review of the music of the Renaissance art practice in the light of the emergence and resolution of the crisis of polyphonic opinion.

Crisis of music art, created as product of compositional development and popularization of music, provoked a strong resentment of the Church, as the institution involved in organization of

artistic events. The growing influence of global elements and freer organization of music content in spiritual music has led to the prohibition of polyphonic organization of the composition, which could easily export to “the end” of musical polyphony.

Thanks to the effort of the composers of the Roman school, a proposal of rules of composition were made, with a goal to overcome the crisis, and “save” polyphony in music. These rules were successful and the music continued to evolve in a different light. Therefore, melody in the *strict style* becomes calm and precise in relation to the rise and decline, but also directed to its peak in usage of simple means which avoid sudden contrasts and gross effects. Harmonic means are providing clarity and resonance and chords are formed as a product of compounds of independent melodic lines and their conflict in the form of dissonance. The rhythm is determined by the precise words usage, with emphasis on accented syllables. In the sections that contain a larger amount of text, the structure is simplified with frequent application of homophonic invoices.

Key words: Renaissance, composing, counterpoint, cantus firmus, sacral music.

VII
KRIZA UMETNIČKOG
STVARALAŠTVA I PRAKSE
(Crisis of artistic creativity and practice)

Оригинални научни рад / *Original research paper*

УДК 75.071.1:7.041.5 А. Даниел, Г. Асса, С. Алтаков

ПОРТРЕТЪТ ДНЕС ИЛИ КРИЗАТА КАТО НАЧИН ДА БЪДЕШ РАЗЛИЧЕН – СЪВРЕМЕННИ ПРОБЛЕМИ НА ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ХУДОЖНИЦИТЕ АНДРЕЙ ДАНИЕЛ, ГРЕДИ АССА И СТЕФАН АЛТЪКОВ

Мариета Конова

Православен Богословски факултет

Великотърновски университет "Св. св. Кирил и Методий"

Велико Търново, Република България

marieta_konova@yahoo.com

Резюме

Статията е интерпретативен анализ на портретното творчество на художниците Андрей Даниел, Греди Асса и Стефан Алтъков, на характерния за всеки от авторите стил на работа, зависещ изцяло от идеята на произведенията им и разглежда внушенията и посланията отправени към зрителя, както и колорита и контура като изразни средства, чрез които се постига психологическото въздействие на портрета.

Ключови думи: художник, модел, зрител, творба, портрет, възприемане, субективно отразяване, съпреживяване, психологическо въздействие

Портретът е жанр, който обозначава интерес към човека. Той е възможност за общуване, начин да се отрази характер, прилика, емоция, жизнен път. Начин да се реконструира в съзнанието на твореца образа „отреща“ или подход за документиране на момент, ситуация. При всички случаи портретът е вид комуникация.

В традициите на българското изобразително изкуство портретът е изначално свързан с фигуративността, с визуалната конкретика и се отличава с относително устойчиви композиционни схеми и формални постановки. Портретът поставя въпроси за обективното и субективното, за реалното и абстрактното, колкото и тези понятия да са лимитирани в разглежданата художествена продукция.

Портретът е вид търсене, необходимост това още повече проличава в последните години, когато като че ли неговата популярност заглъхва. Той излиза от акцентиранияте зони в изкуството, но интересът към него остава –

лично мотивиран и многообразно уплътнен. Посоките в портрета през последните години са интересни като развитие – от хиперреалистичната конкретност на живописца със статут на документална рисунка, през приказно-постмодерните транскрипции на образа и виртуозното владение на форма и смисъл, към изчезналата образност, превърнала се в знак за човешко присъствие. (Чулова-Маркова, 2010: 4-5)

Целта на портретуване се свежда до визуализацията на конкретния образ, особено важен тук е субективният авторов подход, който преминава отвъд материалността и води до лична позиция и отношение в изобразяването, като естествено право на свободен себеизказ, даващ възможност за творчески търсения, изпълнени със смисъл като лично преживявани художествени резултати. Авторите създават портретни творби, като визуализират идеите си не само за директен прочит, а задействат у зрителя и други сетива, провокират го да съпреживее творбата – да навлезе в индивидуалното сакрално поле на портретувания, но и на художника, да разкодира неговия образ съобразно собствените си възможности и интуиция. Като резултат се получава изображение, съхраняващо идентичността на художника, дори когато е портретувана друга личност.

Изборът на художници тук не е съобразен с групиране по естетически възгледи и стилови тенденции, а е ориентиран по-скоро към различни индивидуални творчески търсения в портретния жанр, отнасящи се до търсенето и постигането на психологическо въздействие, чрез определени способности, а именно колорит и контур – елементи от изразния авторов език.

Още в началото на 80-те години на ХХ век живописната материя започва да променя своето „значение” и един от примерите за тази промяна е живописца на Андрей Даниел, която надхвърля обикновените проблеми свързани с цвета и формата. Изкуствоведът Ружа Маринска изяснява особеностите на живописца на А. Даниел: „Характерни са неговите любими похвати на кадриране. В тях има нещо от типичната динамика или панорамност на кинообраза, нещо от необходимите за театъра резки акценти, организиращи цялото над битийната определеност на сцената.” (Маринска, 1983: 42)

Андрей Даниел е художник, който работи в различни жанрове на изобразителното изкуство – фигурална композиция, пейзаж, натюрморт, а също и в областта на различни видове изкуства – стенопис, сценография, графика, оформление на книги. В творчеството си той има специално отношение към портретния жанр – създавайки множество портрети, днес той продължава да запечатва образи на свои съвременници, да се вълнува от процеса на изобразяване, от проблемите и предизвикателствата на жанра. Ето неговите мисли, споделени в писмо до автора на дисертационния труд: „Портретният жанр е един от най-сложните и високи в областта на живописца. В себе си той съчетава нуждата от достоверност – на характера, на приликата, историческа достоверност и отговорност към портретуваната личност. Това не означава, че

изображението трябва да бъде ограничено в някакви класически установени норми. Цялата епоха на модерната живопис родила се в средата на XIX век е пълна с примери за дълбоко субективно тълкуване на образа на портретувания с всички типични за времето си художествени похвати и деформации, които обаче са попълни и подчертаващи основните изисквания към жанра – пак прилика, характер, състояние, подчертана индивидуалност. Това може да се види прекрасно доказано даже в кубистичните портрети на Пикасо.” (писмо на Андрей Даниел от 12.01.2015)

Андрей Даниел е роден през 1952 г. в Русе. Завършва Националната художествената академия в София, специалност „Живопис”, при проф. Добри Добрев (1977). Специализира във Франция, и Швейцария. През 1987 става един от учредителите на авангардната група „Градът”, която се бори с конюнктурата в изкуството. В този период Андрей Даниел работи с нетрадиционни форми и техники – инсталации, обекти, но веднага след разпадането на групата през 1991 г. се връща отново към живописата.

Андрей Даниел е професор по живопис в НХА, води и майсторски клас по живопис в Корея. Реализирал е повече от петдесет самостоятелни изложби в страната и извън пределите ѝ. Участва в представителни изложби на българското изкуство в страната и чужбина, има над петдесет публикации, автор е на книгата „Неща, места и хора” (2011). Любопитен факт е работата му в областта на сценографията – създава проекти за декорите на постановки в различни наши театри.

Андрей Даниел изминава сложния път от възприемането на натурата, до преобразуването ѝ и изявяването на емоционалното състояние и характер на портретуваните – създава усещането за топлина, вътрешна енергия, извисеност и други. Рисуният и пластичното колоритно изграждане на образите превръщат повърхността на платното в пространство изпълнено с дълбочина. Лицата на портретуваните са „живи“. Линията винаги играе съществена роля и е от първостепенно значение за автора – чрез нея той композира, изгражда форми, обеми и пространство. Що се отнася до изразните възможности на колорита, за художника те са разнопосочни: в едни творби той ги използва аналитично – разлага тоновете в сложни нюанси, които изграждат пластично фигурите и спомагат за общата звучност на портрета („Актьора Ицхак Финци” (1983), „Баща ми – Леон Даниел” (1997)); при други творби се наблюдава движение по обратния път – от анализ към синтез, като се търси обобщения тон, който да характеризира точно дадена идея или настроение.

В по-ранните си портрети Андрей Даниел претворява натурата, като съзнателно търси, създава и един друг план – сензитивния. Контрастни в емоционален план са двете творби „Портрет на поета Валери Петров” (1979) и автопортрета на художника със заглавие „Варненско настроение” (80-те) – собственост на градската галерия в Габрово. Привидно спокойната фигурата на поета и сключените ръце, съсредоточеният поглед го представят като

човек постигнал много в живота си, мъдър, осъзнаващ значимостта си и същевременно скромен, докато в автопортрета – непринуденост, безгрижие и своеобразен оптимизъм излъчва усмихнатото лице на един младеж, тепърва впуснал се в примамливия свят на изкуството. Погледът е устремен към зрителя, именно него художникът иска да провокира, да го убеди в смисъла от съпреживяване на изкуството. Синият фон, облаците, луната допълват усещането за ефирност, лиричност и интимност. В тези по-ранни творби А. Даниел обобщава фигурите, погасява ярката звучност на багрите, като ги смесва и те постепенно проникват една в друга. Този прием художникът използва и в двойния портрет „Емил и Ангел” (1983, ХГ Пазарджик) и „Портрет на Диана Попова” (1986), в които идеята за одухотвореност освен с изразните възможности на линията и цвета е реализирана с водещата роля на фактурата. Чрез нея художникът постига динамиката на образите, създава вибрираща цветна повърхност и дълбочина. Експресивно и емоционално са поднесени по-светлите лица, контрастиращи на по-тъмния, дълбок и сложен колорит на фоновото пространство. Лицата са акцента, те „приковават” вниманието на зрителя, „атакуват го” или общуват с него тихо, безмълвно.

За да може художникът да прониква във вътрешния мир на моделите си и да разкрива душевните им преживявания, той трябва да притежава дарбата на психолог, който интуитивно разбира, оценява и осмисля реакциите на портретуваните към външния свят. В този контекст портретите на А. Даниел са същевременно и аналитични и синтезирани образи на негови съвременници, приятели и близки. В портретите на „Актьора Ицхак Финци” (1983), „Кинокритика Яко Молхов” (1988), „Децата ми – Ида и Санди” (1989) и „Композитора Кирил Дончев” (1997), художникът нюансира психологически образите, улавя тънки и фини емоционални състояния, разкрива с логична яснота душевната им сложност и настроение чрез експресивната сила на цвета, чрез изявен, въздействащ и прецизен рисунък, стигащ до целенасочено търсени деформации, чрез конструктивните елементи на ритъма в композицията, както и чрез други изразни възможности на живописната структура – фактура, ритъм, контраст. Противопоставянето червени – зелени тонове често присъства в колоритния избор на художника в портретите, създавайки основните зрителни конфликти, които тук са в съзвучие и хармония и дообогатяват образите. Пластичното, почти реалистично изграждане на лицата контрастира на присъствието на силно стилизирани, стигащи до плоскостно-декоративни елементи и детайли в композицията. Диана Попова пише за стила на художника: „При Андрей Даниел реализмът непрекъснато варира и винаги се нуждае от поне още едно пояснение – например „поетичен”, „метафоричен”, „забавен”, „магичен”, на моменти „тайнствен”... този реализъм става съвсем относителен. Понякога го откриваме в детайли – чаша, маса, драперия и т.н., но в непосредствена близост виждаме експресивни елементи и декоративни повърхности, свободно

извити или пък недовършени форми в пространството. И в крайна сметка евентуално решаваме, че „реализъм“ е съзвучието от всички тях и начинът, по който ги четем – както заедно, така и поотделно.”

Синовна обич, уважение и респект изпълват образа на „Баща ми – Леон Даниел“ (1997). А. Даниел постига многопластовост на внушенията в този портрет. Художникът се стреми към синтез на изображение и идея в една динамична композиция, в която отделните компоненти звучат в единство, споени от прецизността на формите и вътрешната свобода на израза, материалност и нематериалност слети в едно. Спокойният, но и окуражителен поглед на бащата, отправен към сина, оказващ въздействие и подкрепа, трайно се запечатва в съзнанието на художника, той го рисува, сякаш за да не го забрави, за да го съхрани. Едва доловимата усмивка придава благородство на образа, и създава усещане за позитивизъм. Фоновото пространство е обсипано с множество пъстроцветни петна, динамично „завихрени“ около фигурата, създаващи усещане за трептене на въздуха, вибрация на повърхността на платното, пулсираща атмосфера.

За разлика от контрастния колорит в портрета на бащата, доста по-сдържан монохромен колорит е използван в по-късния „Автопортрет“ (1999) на художника, собственост на СГХГ. В композицията присъстват символни елементи – от двете страни на образа са разположени алегоричните фигури на „ангел“ и „дявол“. Без да ограничава изображението в конкретни класически установени норми, автопортретът съчетава в себе си прилика, характер, състояние, подчертана индивидуалност и фантазна достоверност. Тук липсва контурът – градежът на рисунката се характеризира с мекота на формите. Акцентът е в детайла – от крайния, натурализъм в очите, до „маркировката“ на други елементи в композицията. Бялото и черното, в съчетание с червения и син цвят са със символно значение – изборът на колорита има отношение към основната идея, изразена и чрез алегоричните фигури на дявола и ангела.

Между образите на съвременници се нарежда и интерпретираният портрет на Пабло Пикасо – „Номо Ludens“ (СГХГ, 2008). Раздвижената, ритмична композиция притежава структурата на музикално произведение – Пикасо е представен в цял ръст, сякаш „танцуващ“ пред статив с платно, движещ се с особена лекота към него. Интериорът напомня на ателие – вероятно ателието на художника, през арковидния прозорец прозира пейзаж с палма и море. В тази творба А. Даниел демонстрира синтеза на идея и изразни средства – чрез линейна опростеност, но същевременно и динамичност на формите, чрез монохромния колорит, художникът сякаш потвърждава виждането на Пикасо, че в най-простите неща се съдържа гениалността. Гениалността на твореца Пикасо, начинът, по който той с лекота достига до идеи, наложили се във времето и в световната история на изкуството са отразени и в портрета му – в този образ не присъстват противоречия и съмнения, той е спокоен, хармоничен и цялостен. А. Даниел разкрива

многогранната природа на художника, неудържимият му стремеж да твори. Сам част от художническото съсловие А. Даниел представя сложното взаимодействие – влиянието, което оказва личността на Пикасо върху съвременното изкуство. Особеното чувство, с което художникът подхожда към портрета осмисля образа с чистия порив, с борческата страст към художествения процес и стремежите в изкуството, с неговите идеали – изкуство заради самото изкуство.

При А. Даниел очарованието на живота, оптимизмът, скритата енергия, която се освобождава и насочва в различни области, поражда образи, съдържащи в себе си нещо от ритмиката и пулса на съвременната ни действителност. Такива образи са портретите на колеги и приятели, представени в една изложба, озаглавена „Свързани лица“ в галерия „Академия“, София, през 2012 година. Названието на изложбата е алюзия за личности, свързани с художника, свързани помежду си, свързани с изкуството. В заглавията на творбите всеки от портретуваните е определен според направлението, в което работи, а в скоби е указано и неговото име: „Кураторът медиатор (Филип Зидаров)“, „Спонтанният имажинист (проф. Греди Асса)“, „Полилотът дадаист (проф. Божидар Бояджиев)“, „Урбанистът хиперреалист (Стефан Янев)“, „Разказвачът концептуалист (Недко Солаков)“ (2011), „Епикуреецът фовист (проф. Вихрони Попнеделев)“, „Интуитивният набист (проф. Ивайло Мирчев)“. В тези портрети е вплетена идеята за съвременния човек, попил в себе си нещо от темпото и ритъма на живота и града. Андрей Даниел интерпретира образите като използва техните индивидуални визуални характеристики и съчетава умело всички елементи на композицията – форма, пространство, ритъм. Ритъмът често е подпомогнат от растерите, които използва художникът, и които той открива в елементи от интериорната среда – подова настилка, паркет, греди, завеса, тапет, или детайл от облеклото на портретуваните – раирана риза, карирани панталони и други. В сложната проблематика на пластичните внушения баграта, цвета, заема основно място, често петната са композирани подобно на пъзел. В творческата интерпретация на образите не липсват разказвателни елементи, подсказващи нещо особено индивидуално, характерно и специфично само за съответния образ. Вгълбен в своите мисли, с изтънчен жест на сключените ръцете, при външна застиналост на позата, образът на Греди Асса носи дълбоко в себе си индивидуалните характеристики на личността – сензитивност, емоционалност, но същевременно и вътрешна енергия, която го превръща в обобщен образ на съвременния човек, носещ в себе си сложните проблеми на нашето време (усеща се една загриженост, тревожност). Оригиналната композиция и архитектурният градеж на пространството създават изразителния ритъм на портрета. Контурът, варира от най-тънки до плътни и категорични стойности, от нюанси на различни цветове до ахроматични отсенки, от позитив до негатив. Фонът, макар да не притежава стойност на конкретна

обстановка, достигайки до смела и крайна стилизация на интериорни детайли и осветление, придобива дълбок идеен смисъл и спомага за постигане на търсеното настроение. Така цялостният живописен градеж и атмосфера развиват конкретния образ. Възможно е представянето на антипода във фоновото пространство „Ден и нощ“ да е препратка към една от темите, присъстващи в творчеството на Греди Асса. Друга интерпретация може да ни отведе в противоречивия сблъсък на чувства и мисли, присъщ за всеки един човек и творец – за началото и края, за реалното и имагинерното, за доброто и злото и т. н.

Фантазни елементи и атрибути населяват портретите на „Недко Солаков“ (2011) и „Проф. Божидар Бояджиев“ (2012), сякаш за да „разкажат“ за лудостта на идеите и полета на творческата мисъл. С аналитичност, внимание и прецизност е подходено към всеки един детайл от композицията.

Експресия и лаконизъм на рисунка и колорит са постигнати в „Портрет на проф. Вихрони Попнеделев“ (2012), „Портрет на художника Стефан Янев“ (2012) и „Изкуствоведа Филип Зидаров“, удобно настанените в кресло, фотьойл, изпълнените с топлина, жизненост и енергия фигури, сякаш водят диалог с художника, докато той ги изобразява: „Това, че наистина ми позираха ми направи впечатление, че си загубиха времето да седят. Беше забавно, беше хубаво, казахме си неща, които в забързаното ежедневиe по-рядко си ги казваме. Спечелихме от това.“ – споделя художникът с публиката на откриването на изложбата и допълва: „Живописиста, трупайки истини, полуистини, лъжи, фикции, гротески и апотеози, дава обилен документален материал, но освен всичко, тя е едно от малкото реални доказателства за истински човешки страсти, жестове и драми, материална следа от конкретни човешки присъствия.“

Образите в тази изложба са запечатани в безмълвен диалог.

Чрез портретите, създадени от Андрей Даниел общуването продължава – този път със зрителя.

Да се изобрази реалността, не означава да се възпроизвежда най-близката до нас действителност – художникът със свободата на въображението си търси образи навсякъде – и в миналото, и в настоящето, и в бъдещето, той се вълнува от всичко онова, което се случва не само около него – тръгва по непознати пътища и към неизследвани пространства, за да открие нови истини, да навлезе в тайните на вселената, да опознае нови светове. Чрез творчеството си Греди Асса ни убеждава, че художникът е мислеща, целенасочена, вътрешно активна личност, у която зреят хиляди въпроси, на които той, художникът търси отговор със средствата на живописиста – визуална и сетивна.

Греди Асса е роден в Плевен през 1954 година. Завършва специалност „Стенопис“ във Великотърновския университет в класа на проф. Никола Гелов през 1981/82 г. Осъществява две специализации в Ню Йорк и една

в Париж. Реализира над осемдесет самостоятелни изложби в страната и чужбина, като творбите му са „разпръснати” в държавни галерии и частни колекции по света: Националната художествена галерия, Софийската градска художествена галерия, Бундестага в Берлин, Музей „Петер Лудвиг” в Кьолн, Колекция „Франк Пајес” в Баден-Баден, Музей на холокоста във Вашингтон, Музей за европейско изкуство в Ню Йорк, Колекция „Джон Бърнс” при Бостън Колидж (Бостън), Музей за съвременно изкуство в Ниш, Корпоративна колекция „Студио 9” в Лондон и т.н.

Греди Асса е космополитна личност и това ясно се забелязва в творбите му, в отношението му към изкуството, в неговия стремеж да „прескочи” отвъд видимото, отвъд опита, отвъд рационалното. Търсенията на автора са в широк диапазон – от реалистичната до абстрактната живопис, той твори в областта на пейзажа, голото тяло, фигуралната композиция, портрета. Космополитността е вероятно и причината за невъзможност да бъде вместено творчеството му в една единствена рамка, определяща го стилово. Например в списание „Gallery Guide” на плаката, анонсиращ изложбата на Асса в галерия „The broome street gallery” в Ню Йорк през декември 1996-та година четем: „Поетичният нео-експресионизъм на Греди Асса” (списание „Gallery Guide”, Ню Йорк, 1996:39). Каква е причината за това определение и дали авторът е съгласен с него? Възможно е отговорът да се крие в това, че сетивността е определяща в творбите на художника, именно чрез нея той изгражда своята представа за света: „Г. Асса извлича своите форми от околния свят. Усвоявайки с въображението си определен предмет, личност или място, той опростява образа, за да вложи в него собствено значение. Преживяванията на художника са толкова важни за него, че въображението му ги оформя и преоформя отново и отново.” (Филева, 2014:7) Художникът е очарован от кипящия живот, изпълнен с действие, богатство и енергии, от изкуството в различни градове, от хората, и там намира своите източници на вдъхновение. Реалността „преминава” през душата и „вътрешното око” на художника, а връзката между разум и въображение, между истина и фантазия дава живот на всяка картина. Художникът проявява особено отношение към детайлите в творбите си – те са не просто композиционен елемент – те разказват и подсилват въображението и съпреживяването.

Портретните творби на Греди Асса носят дълбоко в себе си биографичен характер. Това са портрети на личности, които художникът среща по време на своите пътувания или пък приятели, колеги и близки, с които общува, които го вълнуват, или в определен момент е впечатлен от тях. Той ги рисува сякаш за да ги „задържи” за по-дълго време, за да продължи общуването с тях по друг имагинерен начин, дори и след тяхното физическо отсъствие. Постава ги във фонова среда, която асоциативно възпроизвежда действителността или пък изгражда абстрактно-фантазен екстериор, населен с реки, водопади, море, звезди, космос. С присъщата му артистичност

Г. Асса може да внуши мисъл, да събуди чувство, да представи събития и това е характерна особеност на неговия авторов почерк.

Още през осемдесетте години на миналото столетие Г. Асса изявява своите естетически принципи в „Портрет на Вихрони Попнеделев“ (80-те г., СГХГ). Фигурата на портретувания излъчва монументалност, постигната от една страна чрез композиционното решение на творбата и от друга – посредством психологическото въздействие на образа. Експресивно и спонтанно са нанесени цветните петна. Линията и въобще рисунката е особено важен елемент в творбите на автора – тя се явява едновременно етап в творческия процес (художникът възприема и опознава света с множество рисунки, които прави непрекъснато с молив, въглен, пастел, акварел, туш и други материали), но присъства осезаемо и в завършените произведения. В портрета на В. Попнеделев светлият контур категорично затваря формите, изявявайки ги на фона на дълбоко сините, стигащи до черно цветни нюанси. Психологическото състояние в портрета е постигнато с категоричност, но и със своеобразна свобода – спонтанност в движението на линията и шриxa. Неслучайно Андрей Даниел нарича Г. Асса „Спонтанния имажинист“, когато рисува портрет на художника през 2012 г. Именно лекотата на рисунъка, усещането за непринудено, свободно себеизразяване създава усещането за спонтанност. Всъщност зад това се крие натрупаният творчески опит, извървян, премерен, преосмислен. Линията и колорита, заедно с една своеобразна знаковост, закодирана в сюжета или изображението са основните средства за въздействие, които художникът ползва, за да се отдалечи от повърхностната рационалност и да навлезе в емоционалното пространство на зрителя.

Изложбата „Исландия – моя утопия“ представена в галерия „Ракурси“ през 2010 г. е вдъхновена от пътуването на художника в Исландия. Една част от живописните платна са пейзажи, ярки и цветни, показващи острова като една утопия – съхранена природа, запазила своите девствени кътчета: водопади, гейзери и вулкани. Друга част от творбите представляват цикъл от портрети на местни жители и туристи, привлекли погледа на художника (тук ще бъдат разгледани двадесет и шест от тях), озаглавени лаконично „Портрет на жена“, „Мъжки портрет“, „Дете“. Въпреки липсата на конкретика в имената на отделните личности, образите носят чертите на индивидуалната характеристика на всеки един от портретуванията, с неговите външни белези, психологическо състояние, типологични особености на възрастта. Понякога в портретната композиция са включени атрибути или аксесоари характерни за професията, която упражнява „модела“ – сервитьорка от „Портрет 20“, фотограф от „Портрет 16“. Греди Асса подбира в случая моделите си от една чужда действителност, той не просто проявява любопитство към необикновения тип личност, а го изследва, преосмисля, поднася образа на зрителя – разбираем и близък до неговото светоусещане. Цяла поредица от образи на млади жени и момичета носят характерни черти, в техните

лица е стаена вътрешна усмивка, а от присвитите им очи струи духовна енергия. Тези образи по степента на художествените обобщения напомнят египетските скулпторни портрети. В „Портрет на жена с рижа коса” („Портрет 3”) художникът е отразил пъстротата на впечатленията си в крещящата многоцветност на чуждоземната жена. В тези портрети цветът е натоварен с определен емоционален заряд и буди асоциации, които авторът използва в общуването си със зрителя. Магнетично е присъствието на момичето в „Портрет 2” – голямото обаяние на портрета се крие във вътрешния му живот – просто и лаконично нарисувано експресивно лице, изтънчен и обобщен силует, финес, богата багрена хармония, ритъм в пластичното изграждане на формите. В контраст на това изпълнено с енергия лице е изграден „Портрет на жена с бяла коса” (Портрет 5). Колоритът включва съдържани ахроматични, но пълтни тонове. Особен е изборът на композиционно решение – главата на портретуваната е разположена по-ниско в изобразителното поле, в унисон с пониженото емоционално настроение на възрастната жена. Мъжките портрети разкриват света, който художникът опознава чрез тях, сроден е със собствените му изживявания, поради което портретуваните изглеждат за нас близки и разбираеми, въпреки тайнствената си чуждоземна природа. За да се приобщи към този свят, в желанието си да бъде част от него, художникът изобразява и себе си в „Автопортрет 27”. Тъмните слънчеви очила трябва да ни подсказват: „И аз съм турист!”, а вплетената в образа емоция: „Дойдох, видях, нарисувах, съпреживях!”. Портретите от Исландия показват уменията на Греди Асса да скъсява дистанцията между зрителя и творбата, което авторът постига непринудено, „по детски” и „като игра”. Тази липса на дистанция позволява на зрителя да възприеме по-осезаемо образите с техните емоции, мисли, чувства, да ги погледне от различни аспекти, да съпреживее тези образи, заредени с енергия, жизненост и сила, да почувства духа на хората, населяващи далечния остров.

Греди Асса има изключителна чувствителност към „другостта”. Пътувайки (физически или виртуално), той не само я съзерцава, той я поглъща. Цялото му творчество разкрива отвореността му към другото, към срещата с него, готовността му да го изучи и възприеме. „Автопортрет като сумо борец” (2013) подсказва решителността на художника да се идентифицира с друга културна идея. Той изживява друга реалност в характерната поза и сведения поглед. По-важното е, че представата за физическа и духовна мощ се постига чрез затварянето на едрата фигура в тясното пространство на изобразителното поле. Деформациите на тялото и уменията да изгради внушителни обеми допълват монументалността на образа. Сякаш самият художник влиза в чуждата култура и се държи според нейните поведенчески критерии. (Маразов, 2014:10).

Като част от един сложен процес на непрекъснато движение напред художникът Г. Асса се променя, еволюира съобразно собственото си виждане

и критерии за развитие. По своя път – творчески и житейски, той изобразява представите си за света, чрез пътувания във времето, пространството и въображението си. Негово „поетично превъплъщение“ са двата малкоформатни автопортрета от 1994 г. („Автопортрет 28“, Автопортрет 29“). Двете профилни изображения са изградени „наедно“ с шпакла, в контрастните жълт и черен тон. Още в тези творби желанието на художника е да излезе извън рамките на портрета, да ни разкаже за своите мечти отвъд реалността. В „Автопортрет 29“ контурът е основно изразно средство – той затваря формата, вълнообразните линии в силуета отразяват мислите на художника – море, небе, звезди и луна. Монументалност е усещането на зрителя възприемащ обобщеният черен силует на фона на ярко жълтия тон в „Автопортрет 28“, а малките сини точки върху образа, превращат отново към небе, обсипано със звезди. Впрочем звездите са основен символ, който присъства и в по-късни творби на художника – „Автопортрет със звезди“ (2014). Можем да възприемем двата автопортрета и като антипода „Ден и нощ“ – тема, която художникът философски интерпретира и в други произведения.

Предпочитаните от автора мистично сини цветни тонове изцяло изграждат два автопортрета – „Автопортрет във вода – водолей“ (2000) и „Автопортрет с крила“ (2004). „Водата“ присъства и в двете композиции, в първата – като стихия, поглъщаща безметежно образа, във втората – спокойно течаща, уравновесена, балансирана и плавно преливаща в крила. Плътният контур, изграждащ образите, контрастира на бързите, леки, импулсивни мазки, търсени с акварелна прозрачност на цвета. Противопоставянето между чистите цветни петна, с тяхната яркост и подробната разработка на отделни детайли в образите на диагоналното и динамично изграждане на пространството, способстват за едно осезаемо движение, възприемащо се от зрителя. Изградени с еднакви изразни средства двата автопортрета внушават контрастни емоции. Първият – за неизбежност, съдба, карма, поличба, вторият – за стремеж към съприкосновение с Бога.

В „Автопортрет 32“ (2013) „разказвачът – художник“ насища с детайли – символи картинното пространство – „жената“ и „луната“ са изобразени почти слети в едно. Женската фигура се носи по вълните с лодка – художникът я отразява едновременно близка и далечна. Авторът затваря своя свят в сините пространства на водата, реката, морето, водопада, въздуха, а една топла охра, асоциативно превраща мисълта към пустиня – необятност, бряг – пристан и килим – уют. Там именно е разположен образът на художника – отпочиваш, спокоен, сънуващ, замечтан.

В „Жертвоприношение“ (2014) Греди Асса композира своя образ сред водата. Тук художникът е изобразен едновременно съзерцаващ, но и участващ в сцената. Топлите фигури – символи се явяват акценти на фона на преобладаващите сини и зелени цветни тонове. Детето и детското е жертвата, с която е трудна раздялата – почти неосъществима. То символизира чистотата и всичко

добро, искрено, непорочно. Връзката с детето е подсъзнателно изградена, тя е естествена и устойчива във времето, но и крехка в съвременния динамичен свят.

Устойчива е и връзката на художника със семейството, неизменна е подкрепата, която той получава от него през целия си творчески път. Съдим за това по многократните изображения върху платното на съпругата и дъщерята на художника, понякога почти „натурно“ нарисувани с техните визуални характеристики, друг път – наблюдаваме образите им, интерпретирани като прототипи в няколко портрета от цикъла „Исландия“ („Портрет 7“, „Портрет 17“), както и в други персонажи, населяващи фигуралните композиции. Аристократизъм, спокойствие и одухотвореност излъчва „Портрет на Жана“ (2013). Интересен е подходът на художника, той изобразява съпругата си с три ръце, по алузия със „Св. Богородица – триручица“. Свитъкът (писмото), който придържа фигурата също напомня за метафизичната връзка със трансцендентния свят. Философските послания и дълбоката символика „отварят“ съзнанието на зрителя и „запечатват“ в него трайното усещане за безкрай. Преобладаващите сини тонове, асоциативно препращат мисълта към чистотата, свободата, въздуха и необятното море. Звездите присъстват като „светило“ – източник на светлина, те прогонват тъмата, те са лъчите, отправени към мрака на безсъзнателното, те подчертават небесния характер, превърнати са в символи на духа (Шевалие, 1995:336).

Ахроматични пространства затварят образа на „Портрет на Ина“ (2013). Формите са пределно обобщени, на места стилизирани те предизвикват чисто скулптурно внушение. Монументалност, устременост, своеобразна борбеност постигнати чрез колоритна лаконичност и изразителност на контура. Интимно и лирично звучат тези два портрета, в тях многопластовата живописна структура е приоритет и изразява духовното надграждане, дълбочината и сложността на образите, надхвърлили идеята за предаване на външни белези и емоционално състояние.

Интелектуалното начало, болезнена изтънченост, изразена в пози и жестове като характерен белег в съчетание с непосредственост и жизнена плътност, необходими при разкриване на сложните мисли и чувства на съвременния човек срещаме в портретите на приятели на художника: „Портрет на писателя Николай Табаков като ловец“ (2013), „Портрет на режисьора Димитър Гочев“ (2013), „Портрет на писателя Милчо Радев“ (2012), „Портрет на д-р Тони Георгиев“ и „Портрет на цигуларката Изабеле Фауст“ (2012). Чрез тях именно Греди Асса обобщава мислите си върху интелектуалната глъбина и духовното начало у съвременника. Замислени, вгълбени, страстно увлечени в професията си, тези хора с аналитичен ум и тънка чувствителност отправят поглед към зрителя. Образът на съвременника е една особено деликатна и трудна за тълкуване и интерпретация област. Тя зависи изцяло от субективното отношение на художника към портретуваните, от неговия поглед, кои са те през „неговите очи“. При разкриването на тези образи

художникът се стреми да обхване аспектите на взаимодействие между личност и среда, техният резонанс в контакта им със света. Г. Асса притежава уменията да обобщава образа, това му дава възможност да избегне преходните настроения и мимолетни изрази на лицата и да отрази трайното емоционално състояние, усетено от художника за всеки един от портретуваните. Той не пропуска да акцентира върху характерното у модела като изтъква онези черти, които носят индивидуалната атмосфера на състоянието, именно нея ползва като съдържателна основа, върху която интерпретира портретните образи. Така осмислени, те придобиват особена съдържаност и дълбочина, за което способства самото пластично и колоритно решение. Понижените и приглушени цветови съчетания със своеобразните си интонации внасят в портретите настроение на съдържаност. Контрастните и яркоцветни тонове съчетани със импулсивните, свободно положени мазки придават усещане за творческа свобода и размах. Художникът използва един специфичен за него композиционен похват – съзнателно противопоставя динамично раздвижения фон на привидната „статичност” на фигурите. В тези фигури и образи се крие неподозирана вътрешна динамика, подвижност и същевременно дълбочина на характера. Раздвижената фактура по фона оплита като в паяжини фигурите и загатва за приказните светове във въображението на художника. Такава пластична реализация е в пълна съгласуваност със замисъла на художника. Рисунокът, колоритът и организацията на композиционните елементи спомагат за събуждане на асоциации в съзнанието на зрителя, които художникът внимателно проектира.

Едновременността на образните светове, асоциативните слоеве, напльстените цветове, създаващи релефа на картината помагат да се потопим в нея. Греди Асса приобщава зрителя, разкрива му света си и същевременно го инспирира да създаде свои собствени светове от образи и истории.

„Греди Асса ни показва своя вътрешен свят, свят от мечти – от конкретното място или личност до неуловими състояния на мисълта и духа. Намерили образ, цвят, настроение, творбите на Греди Асса се превръщат в откровения, в разказ за живота и света около нас.” (Филева, 2014: 8)

„Той сякаш броди из собствените си светове от образи. Преплита комплексната структура на нещото с едновременността на един голям план, на една дълга история.” (Лукс, 2014: 33)

Професионалното кредо на Стефан Алтъков го нарежда сред онези художници, за които изкуството въплъщава органичното единство на морално-философските размисления и красотата на артистичния жест. Въпреки че е „чист” живописец, който се изразява единствено чрез кавалетната картина, той насища образа със значения, които отвеждат асоциациите далеч отвъд платното – или към древните културни пластове на човешката история, или към скритите символни интонации на колективната памет. Така картината – самостоятелна или композирана в съставните форми на

диптиха, триптиха, полиптиха или цикъла – се превръща в своеобразно поле за среща на различни, често пъти наглед несъвместими, но всъщност дълбоко споени по логиката на поетичното и естетическото сътворяване сили и форми (Попов, 1999: 1).

Стефан Алтъков е роден през 1955-та година в София. През 1982-ра завършва Националната художествена академия, специалност живопис, при проф. Найден Петков. Представя множество самостоятелни изложби и участва в национални и международни форуми, изложби-конкурси, симпозиуми, проекти в България, Испания, Германия, Франция, Италия, Швейцария, Австрия, Холандия, Япония, Уругвай, САЩ, Турция, Гърция, Македония, Сърбия, Босна и Херцеговина и други.

Трудно е да разграничим портретите и автопортретите на Стефан Алтъков от цялостното му творчество, тъй като авторът вплита образите в композиции и никога не подхожда еднозначно към тях, срещаме елементи от природата (листото, ябълката, луната), но и вплетени текстове, визуални символи и знаци от различно естество (от християнската и други религии, от различни културни пластове) и често се губи граничността портрет – сюжетна композиция. Посланията, които отправя чрез творбите си към зрителя са едновременно естетически, психологически и философски. Художникът се вглежда отблизо в своите модели като прониква дълбоко в душевната им същност, но същевременно ги превъплъщава в различни образи от своите сънища, видения, нематериален, имагинерен свят. С. Алтъков идентифицира творческия си еквивалент с образа на съвременния човек, пред когото стоят вечно философските въпроси за земното и небесното, реалното и нереалното, раждането и смъртта, доброто и злото, греха и прощката, рая и ада и т.н.

Съпричастни сме на авторския стремеж да изрази душевните преживявания на образите, техните съмнения, страсти, силни и често противоположни емоции. Алтъков подчинява портрета на идейния замисъл - всяка идея, развълнувала твореца, трябва да бъде дълбоко преосмислена и следователно не може да бъде заемана наготово от природата, природата.

В пластичните принципи на С. Алтъков съществена роля играят експресивния рисунък, контрастният и лаконичен колорит, изчистената сведена до символ форма, но и усещането за детайла, прецизността и ритмичната организация. Предпочитаната техника е маслени или акрилни бои върху платно, нанесени от тънки прозирни нюанси на цвета, до пълтни, наситени стойности. Понякога авторът ползва имприматура, ако идеята изисква подобен подход. Самият художник определя своя начин на работа като „изцяло импровизаторски“, воден от предварителния замисъл, който обаче често променя в процеса на работа. Понякога се връща и преработва изцяло или частично свои по-стари творби, за да достигнат до нас в настоящия завършен вид с усложнена композиция и колорит: „Ревност“ (2005), „Призрак“ (2005), „Портрет 19“ (2011) и „Портрет 20“ (Лаура) (2011) от серията „Пророкът“ по Халил Джубран.

С. Алтъков определя собствения си стил на работа като символистичен, експресионистичен и минималистичен, зависещ изцяло от идеята в творбата и собственото му емоционално състояние, което желае да предаде и на зрителя. Ето какво казва художникът за своя творчески процес, за посоките, търсенията, целите: „Това е един постоянен процес на развиване на авторските идеи. Творческите ми търсения винаги са били насочени към изпращането на определени естетически, психологически и философски послания, чрез експресията на изпълнението, нетрадиционни композиционни похвати, колоритни експерименти, както и включването на текст в изображението, носещо и определена закачка със зрителя.” И допълва: „Щом „музата” кацне на рамото ми, нещата стават, няма ли я, изоставям творбата и се връщам при нея след време, когато имам представа как да я изведа. Казано по друг начин картината става или „а ла прима”, или след по-продължително обработване, за да достигне до ниво, което приемам за завършено. Удовлетворенето от постигнатото е наградата, както и предизвикателство за нови живописни опити.” (анкета с художника)

Художникът изобразява себе си и съпругата си като познати, но и далечни образи. В „Месия” (1992) в женския образ е превъплатена изкушителката като антипод на вглъбения, съсредоточен и обърнат „навътре” образ на Месията. Монохромният колорит, изявен в топия цветови регистър подсилва психологическото въздействие и усещането за неизбежност и смиреност пред греха. С. Алтъков ползва преди всичко изразната сила на цвета с неговата символика. Същите образи наблюдаваме в триъгълното платно – част от полиптиха „Сънищата, които...” (1993), но вече пресъздадени в студения цветови регистър на тъмносини и тъмнозелени, стигащи до черно нюанси, контрастиращи на останените бели полета в платното.

С притворени очи е профилното изображение – автопортрет на художника озаглавен „Венец” (1996). Освен че извежда в детайл индивидуалните черти в портретната характеристика, художникът постига усещането за духовност, за самовглъбяване, стигащо до медитация, извисяване, пренасяне в друго измерение. Контрапункт на главата се явява чисто белият цвят на платното, а цветовият акцент е в топия тон на венеца. Венецът в случая е златен по асоциация с нимбовете на светците. Златото е използвано в неговото символно значение на божествено, духовно, висше и в известна степен като символ на успех в духовните му измерения. Венецът символизира съвършенството и принадлежността към небесната природа, може да бъде награда за преодоляно изпитание, обещание за вечен живот (Шевалие, 1995:517). Символиката на венеца е тясно свързана със символиката на короната, тъй като е неин предобраз (латинската дума *корона* всъщност означава „венец”). В античността венецът се възприема като олицетворение на победата, дава се като награда за особени отличия, като почетен знак. Сплетен във формата на кръг символизира съвършенство, вечност, съюз.

В християнската традиция с особена символика е натоварен тръненият венец, който евреите поставят върху главата на Христос, преди да бъде разпнат. Оттук венецът става знак за голямо достойнство, за победа (с него като награда се увенчават праведниците, победили злото, греха). (Влайков, 2003:28)

Откриваме автопортрети на художника, които изненадват с най-неочаквани превъплъщения на образа в „Луцифер“ (2001), „ХомоФабер“ (2001), „Дяволът не е толкова черен“ (2002), „Мъченик“ (2003). Образите в тях са уедрени и изнесени на преден план. Този похват далеч неформален е своеобразно средство за съсредоточаване на вниманието върху психологическите изживявания на портретувания. Срещаме деформация, стигаща до гротескност, експресия в рисунъка и цвета водещи до усещане за еманация на духа. Колоритът е мрачен и в унисон с настроението, а черният тон присъства осезателно, като често изпълва фоновото пространство. В някои от композициите се появява шрифта като знакова система и елемент на композицията. „Изящната полусуха четка импровизира йероглифната спонтанност на знака, велатурната живописна фактура изгражда пластическото пространство обикновено в доминиращ тонален „ключ“. В същото време строгата архитектуроника на шрифта – там, където той присъства в тъканта на творбата, разкрива кристализираните във времето ясни и дълбоки сентенции, които разширяват и актуализират смисъла на творбата.” (Попов, 1999:1).

Пример за впитане на текста в творбата е произведението „Кой е без грях“ (2005). Цялата композиция е изградена в студени тонове, а ябълката се явява композиционен и смислов център, контрастираща, червена. Тя присъства със своето символно значение в много от творбите на художника – „Мечтател“ (1994), „Изкушение“ (2003), „Месия“ (1992), „Жертвоприношение“ (1995), „Светец“ (1955) и други. Ябълката би могла да бъде олицетворение на любовта и хармоничния брак, на семантичната поредица от взаимосвързани митологеми пролет – младост – плодородие. В представите на различни народи тя е символ на живота, на дълголетието и безсмъртието. Според някои митологии (старогръцката, скандинавската, келтската) ябълката е плодът, чрез който боговете придобиват своята изключителна мощ. В библейския текст тълкуването на образа е като олицетворение на познанието от една страна, и на грехопадението, от друга. В тези значения се използва и в християнското изкуство (Влайков, 2003: 229). Може да се гледа на Ябълката и като на Божие предупреждение, показващо на човека двата пътя, единият от които той трябва да избере – пътят на земните страсти и този на духовността. Тя е символ на това познание и на изправянето пред необходимостта да се направи избор (Шевалие, 1995:621).

В автопортрета „Есеето“ заглавието на творбата е изписано с едър шрифт върху платното и представлява завършващия елемент на композицията. Изборът на автора на гледна точка на портретуване е фронталното изображение в симетрична композиция. Ако направим сравнение с друга творба на

художника – „Двойно”, ще открием, че на пръв поглед двете картини си приличат в композиционно и колоритно отношение – издържани са в монохромно решение на предпочитаните от автора сини нюанси. Повтарят се също притворените очи, приповдигнатите вежди, общото впечатление от образа. Ако се вгледаме по-задълбочено в двете платна ще открием съществени разлики. В двойния портрет в лявата половина на образа е изобразен мъж, а в дясната – жена, носеща типологичните черти на съпругата на художника. Различно е и психологическото състояние на образите в двете картини, в първата – усещаме страдание и болка, вероятно подсилени и с подсказаната позиция на ръцете – повдигнати подобно разпятие, във втората – блаженство и усмивка, хармония и покой. Уникално е изображението, с което авторът изразява своето кредо за висшата форма на съвършенство в природата, а именно духовното „сливане” на две души, две личности, обвързани трайно емоционално. Златните акценти асоциативно напомнят за ритуалното миропомазване. Тази връзка с християнската религия в образите е осезаема, естествена и провокативна.

Друг образ на превъплъщение се явява воинът в „О времена, о нрави I” (2002), където рязко се променя колоритът в посоката на смисловия замисъл. Червеното символизира кръвта, огъня и асоциативно напомня за война, сражение, сблъсък. Темата препраща към отминали исторически събития и епични времена, но има и своя съвременен прочит и актуалност в настоящето. Предизвикателствата и интензитета на съвременния живот изправят човека пред трудности и го принуждават непрестанно да се бори за оцеляване в съвременния свят, за отстояване на позиции, за личностно „доказване” в изкуството и живота. Профилното изображение на образа изразява съсредоточеност, решителност и устрем към поетия път. Нестандартно е композиционното изместване на образа в дясната половина на платното почти до самия край, така фигурата е в динамика – „преминаващ” през картината воин, чийто златен шлем „разрязва” въздушното пространство. Птиците, прелитащи над главата му напомнят за гарвани, чиито звуци отчетливо отекват в ушите ни, предвещавайки смърт. Техническите похвати се изразяват в „богато нюансираната тонална материя, своеобразната осезаемост на недокоснатия от четката грунд, както и велатурите и пастьозно положените мазки” (Попов, 2004:1), които предизвикват широко поле от емоции и размисли. Една от отличителните особености в творчеството на Алтъков е „умението да вплете различните пластове на живописното изображение – от фактурата до философските интонации – в цялостна амалгама, която изгражда органиката на образа.” (Попов, 2004:2)

Най-силно цветово противопоставяне се наблюдава в двойния портрет „И аз съм бил в Аркадия” (2001), където червеното контрастира на противоположния зелен тон. Мъжкият образ е разположен в центъра на композицията, с широко отворени очи и вперен поглед към зрителя. Той е фигурата водеща

мълчалив, скрит диалог с публиката. Той е и пазителят, който е нашрек – със засилено внимание към околния свят, таящ изненади, препятствия, радости (червено), но и тъга (зелено и черно), несигурност и лъжа (жълто), както и духовна близост, чистота (синьо и бяло). В дясно от него е разположена женската фигура, сякаш облегната на мъжа, с притворени очи, тя изглежда спокойна, хармонична и сънуваща. Спокойствието у нея идва от сигурността и мъжката сила, на които тя се „обляга“ и разчита. Атмосферата, която заобикаля образите, динамичният ритъм на живота въздействуват върху тяхната чувствителност и пораждат необходимостта от своеобразен лаконичен начин на изразяване. Колоритът е приоритет и основен способ, съзнателно търсен и подбран за постигането на емоционално въздействие.

Сходна е композицията и на другия двоен портрет „Животът в розово“ (2009), където близостта на двете фигури е още по-осезаема, заради факта, че погледите им се движат в една посока и се пресичат някъде извън пределите на платното, в пространството между картина и зрител. Червеното отново присъства, но нюансирано към розово. Така розовият тон съставен от червено, тук е по-мек и облагороден от бялото. Виолетът се асоциира с мистичност, загадъчност, но и измислен, нереален, фантазен свят. Сивите нюанси в дясната част на платното отвеждат мислите ни към уравновесеност, непроменливост и консервативност. Велатурно се припокриват тънките пластове бои, образувайки плавни преходи и нюанси, получени чрез оптичното смесване на цветовете. Така представените по-меки контрасти във втория портрет поставят друго, лирично емоционално начало, върху което се развива цялата композиция.

Цикълът „Пророкът“ (2011) включва общо 28 платна, колкото са и притчите в книгата „Пророкът“ на Халил Джубран. С. Алтъков е завладян от творчеството на писателя, от дълбочината и силата на поетичните и философски послания в неговите текстове. Джубран е от ливански произход, но християнин по религия и космополит по начин на мислене, той е и художник - ученик на Роден, живял в Ливан, Франция и Америка.

Повечето картини от цикъла не са фигуративни, а в някои се съчетават фигуративни елементи, знаци и символи, решени в експресивна образност. Подходът към всяка картина е свързан с конкретната притча, като в творбата е „вграден“ част от текста на притчата. Два отличаващи се портрета са част от цикъла „Пророкът“, в които е интерпретиран образът на Лаура – съпругата на художника – „Портрет 19“ (2011) и „Портрет 20“ (2011). Портретите са работени дълго и многопластово за да ги съзерцаваме в настоящия им вид. В тях художникът изобразява духовния, сензитивен образ на съпругата си, като извлича квинтесенцията, необходима му за постигане на идейния замисъл на творбата. Авторът умишлено избягва илюстративния подход при своите интерпретации – образите са експресивни и естествено си кореспондират с флоралните елементи и сентенциите – текста. Локалните

цветове са потърсени като пластични стойности, колоритът е дълбок и сложен, допринасящ за психологическото въздействие. Символно е използвано златото във фините детайли, писмените знаци, които са и акцентите в композицията. Най-често се приема като олицетворение на божественото, слънцето. Принадлежи към групата на топлите цветове, които се свързват с активното, асимилиращото начало. В алхимическата цветова символика то обозначава висшата степен на духовното издигане, последният етап в процеса на създаване на философския камък, златния цвят на славата (Влайков, 2003: 63-64). В християнската културна традиция жълтото (златото) се възприема като сакрален символ – нимбовете на светците са в златни тонове. Златното, за разлика от жълтото, няма собствена материална колористика; то е чистото отражение на светлината, то е блясък – и ако останалите цветове получават живота и смисъла си от светлината, златното има свой собствен блясък, и затова играе важна роля в иконописта. То е символ на Божествената светлина и принадлежи на нейното царство (Sendler, 1995).

Наред с дълбокия психологизъм, художникът е изкушен от възможността да се изобрази в моментите на съзерцание и размисъл, вдъхновение, което черпи от природата и живота. Макар и „сериозни“ по съдържание, в композициите „Улов“ (1994) и „Пророк“ (2001), все пак се прокрадва усещането за чисто наслаждение и удовлетворение от съприкосновението с природата, от подчиняването на нейните сили и стихии и контрола над Вселената и Космоса. Символно е значението на рибата, която присъства като елемент в първата композиция, където е „уловена“ в мислите на портретувания. Във втората – наблюдаваме флорален мотив (препращащ асоциативно към Природата), разположен в долната част на платното, а фигурата на Пророка сякаш му е „обърнала гръб“. Студеносините образи и графичните акценти, включени в цялостното живописно решение на портретите, издават оригиналната и изтънчена чувственост на художника и изтъкват неговото професионално умение. Засиленото субективно начало при възприемането на света прави тези портрети интересни, наситени с дълбок психологизъм, с нови мисли и чувства, напомнящи синтез на вечното и настоящето.

Картината при Алтъков функционира като жив организъм, който ни атакува с емоционалната си виталност. Както пише Чавдар Попов: „С качества и специфичните особености на своята живопис, Стефан Алтъков се утвърждава като един от водещите български художници на своето поколение.“

От направеният анализ на художествени творби, разнопосочни по отношение на изразните средства, материали и технологичен процес, но сходни в постигането на психологическо въздействие в портрета, като извод се налага многообразието на индивидуалности в съвременната българска живопис.

При художниците Андрей Даниел, Греди Асса и Стефан Алтъков се наблюдава на пръв поглед разнопосочност в изказа.

А. Даниел претворява натурата и създава един друг план – сензитивният, като понякога пластичното, почти реалистично изграждане на лицата контрастира на присъствието на силно стилизирани, стигащи до плоскостно-декоративни елементи и детайли в композицията.

Г. Асса се доверява на своята сетивност, именно чрез нея той изгражда представата си за света, а връзката между реалност и въображение, между истина и фантазия дава живот на всяка една от творбите му, детайлите не са просто композиционен елемент – те разказват и подсилват въображението и съпреживяването.

С. Алтъков подчинява портрета на идейния замисъл като вплита текстове и символи в композициите, при него съществена роля играят експресивния рисунък, контрастният и лаконичен колорит, изчистената форма, но и усещането за детайла, прецизността и ритмичната организация.

Общото при тримата художници е постигането на психологическо въздействие на портрета, чрез съчетаването на изразните възможности на колорита и контура, което способства за съпреживяване на творбата от страна на зрителя.

Въпреки, че творците „работят за себе си”, изразяват себе си – като намират отговор и свое „собствено сега” във всяка отделна творба, като извод се налага виждането, че чрез творбите си художниците все пак оказват емоционално въздействие върху зрителя, съзнателно или несъзнателно търсено, карат го да съпреживее творбите им. Използваната комбинация от колорит и контур (рисунък), използването на сходни материали, но различни живописни техники, позволява на всеки от авторите да постигне многопластовост на внушенията, на композицията, изображението и идеята. В този контекст отделните компоненти на творбата звучат в единство, споено в прецизност на формите и вътрешна свобода на израза. Авторите са съсредоточени в изследване на собствените си преживявания и фантазии, разказват ги лаконично и създават любопитство у зрителя, приканват го към диалог, споделяне и съпреживяване на съответните идеи и емоции. В този смисъл портретната живопис е колкото визуална, толкова и сетивна, а портретният жанр вероятно и в бъдеще ще остане предизвикателство за художниците на фона на различните арт-експерименти и наравно с останалите актуални в настоящето изкуства.

Литература

- Автопортретът. Зримият образ и скритият смисъл. 2008. *Кайшалої на СГХГ*, С.
Алтъков, Стефан. Живопис. *Кайшалої*, 1999. (Попов, Ч.)
Алтъков, Стефан. Живопис. *Кайшалої*, 2004. (Попов, Ч.)
Анчева, Антоанета. 1999. *Живойисният йорйрей. Пластично-анайомични йроблеми. Фабер*, В. Търново.
Асса, Греди. 2004. Да рисуваш живота си. *Кайшалої*.
Асса, Греди. Живопис. *Кайшалої*, 2014. (Филева, А., Маразов, И., Лукс, Дж.)

- Българско изкуство 120 години (1892 – 2012)*. София, 2012.
- Влайков, С. *Книга на символите. Фабер*, Велико Търново, 2003
- Кандински, В. *За духовното в изкуството*. ЛИК, София, 1995.
- Кандински, В. *Точка и линия в равнината*. ЛИК, София, 1995.
- Маринска, Р. *Андрей Даниел: защита на картината*. // Изкуство, 1983, № 2
- Попов, Ч. 2009. *Посъвременизъмът и българското изкуство от 80-те – 90-те і. на XX век*. БХ, С.
- Райчев, Р. 2005. *Цвятът в изкуството*, София:ЛИК.
- Райчев, Р. 1999. *Символика на цвета в изобразителното изкуство. Цветът и обучение*. Межд. конференция, Варна.
- Чулова-Маркова, Д. 2010. *Точки на пресичане. Художници рисуват художници*. С.
- Шевалие, Ж., А. Геербрант. 1995. *Речник на символите*. Изд. къща „Петриков”, С.
- Юнг, К.Г. 2005. *Психологически типове*. Университетско издателство „Св. Климент Охридски”, С.
- Art Now Gallery Guide*// New York, December 1996.
- Hauschild, Stephanie. 2007. *Maler/Modelle/Mazene. Geschichte und Symbolik der Portratmalerei*. Thorbecke.

Интернет източници

- Мутафов, Чавдар. Линията в изобразителното изкуство. 2002.: <http://liternet.bg/publish4/chmutafov/linia.htm> > (18.11.2014)
- Попова, Диана. Юбилейната изложба на Андрей Даниел в галерия „Академия” в София, 2012. : <http://kultura.bg/web/%D1%81%D1%82%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D0%B8%D0%B8/>>(22. 10. 2014)
- Sendler, Egon. *The Icon: Image of the Invisible*, Oakwood Publications, 1995. :<ebooх.pravoslavie.bg/Списание-Мирна/Списание-Мирна-др.24 > (28. 09. 2014)

Marieta Konova

THE PORTRAIT TODAY OR THE CRISIS AS A WAY OF BEING DIFFERENT – CONTEMPORARY ISSUES IN PORTRAIT IN THE ARTWORKS OF ANDREY DANIEL, GREDDY ASSA AND STEFAN ALTAKOV

Summary

This paper is an interpretative analysis of portrait artworks by Andrey Daniel, Greddy Assa and Stefan Altakov, the paper characterizes the artistic style of each of the authors, depending entirely on the idea of their artworks, it reveals the suggestions and messages addressed to the viewer, and is a kind of research on color and contour as means of expression, through which is achieved the psychological impact of the portrait.

Key words: artist, model, spectator, artwork, portrait, perception, subjective reflection, empathy, psychological impact.

Прегледни рад / *Review article*

УДК (7.011.2+78.071.1/.2) : 316.7“18/20“

МУЗИЧКО СТВАРАЛАШТВО У ПЕРИОДУ ДРУШТВЕНЕ ДЕКАДЕНЦИЈЕ

Смиљана Влајић

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

smiljana.vlajic@sbb.rs

Сажетак

Уметничко дело је одувек било рефлексија друштва са свим својим социјалним, политичким, моралним и осталим вредностима. Уметност је, такође, остављала најдубљи траг у времену кроз читаво људско постојање и најсликовитије описивала време и окружење у којем је стваралац деловао. Музичка уметност јесте један веома битан елемент укупног уметничког стваралаштва, али чини се и најподложнији разним видовима „злоупотребе“ у виду масовне продукције шунда. У раду се разматра питање зашто је савремено музичко уметничко стваралаштво на нашим просторима у проблему када је у питању однос стваралац – извођач – слушалац, последицама масовне продукције шунда, као и разлозима због којих масовни медији, који су и најмоћнији креатор тренутног друштвеног система вредности, фаворизују шунд у односу на уметност, и најзад, какву ћемо слику оставити будућим нараштајима о нашем друштву у периоду последње деценије 20. и прве две деценије 21. века, времену обележеном ратовима, економским, друштвеним и моралним падом.

Кључне речи: савремено стваралаштво, масовни медији, систем вредности, шунд, масовна продукција

Музика западноевропске цивилизације је од усвајања функционално тоналног система базирала своје стваралаштво на овој општеприхваћеној конвенцији, а њене граничне структуре, махом произашле из хармонске компоненте, градиле су формалне обрасце. Композициона техника се, дакле, у основи заснивала на веома чврстом организованом систему који је био до детаља осмишљен и развијен. Управо ово је од суштинског значаја – музика сама по себи нужно захтева неки вид организованости јер уколико она изостане, неминовно се губи перцептивна веза са слушаоцем. Распадом функционалне тоналности – која јесте била неминовна – постојали су различити покушаји током 20. века да се успоставе неки нови, другачији типови организације музичког материјала – више или мање успешни.

Већ од друге половине 20. века на овамо, можемо, сада са сасвим пристojне дистанце, да констатујемо озбиљне промене у уметничком музичком стваралаштву, и то, нажалост, често не на боље, упркос реторици која га прати у смислу освајања слободе, одбацивања конвенција итд. „Неопходно је издвојити музику XX столећа. Она је прича за себе; не толико због својих ‘остварења’, колико због шума који ју је непрестано обавијао. Већина дела насталих у последњем столећу није доживела више од једног јавног извођења. Није ствар у томе што та дела више од тога и не завређују већ у томе зашто се више уопште и помињу“ (Uzelac, 2007: 9). Поворка „-изама“ који су обележили овај период, чини се да одражава дубљу потребу савремених музичких стваралаца за наметањем нових праваца, „оригиналних“ идеја, а са често неинвентивним или (што не рећи) чак немузикалним приступом. Покриће за овакве „идеје“ најчешће се налазило у томе да је таква музика (или „музика“) била намењена веома уском (и временом све ужем и ужем) кругу поштовалаца који су „разумели“ ово стваралаштво. Наравно, последице оваквог приступа су такве да се уметничко музичко стваралаштво заправо све брже удаљавало од потенцијалног слушаоца, а свој простор препуштало нечему што је данас поље масовне културе (или „културе“), а што је довело између осталог и до стрмоглавог пада не само културних већ и моралних, социјалних и свих других друштвених вредности. Веома је важно нагласити да се овде не мисли на свеукупно музичко стваралаштво друге половине 20. века, јер је наравно, оно дало и те како капитална дела великих уметника као што су Лигети, Перт, Шнитке и други, као и на нашим просторима Радић, Ерић, Штаткић..., али треба јасно рећи и то да се музичка критика није јасно дистанцирала од оних других дела савременог стваралаштва која ипак представљају или гест бунта, или неку врсту експеримента, или чак урушавање музике у њеној суштини.¹

У овом тренутку заправо прелазимо на поље масовних медија и начина масовне комуникације чији утицај је толики да оно чега нема у медијима, на Интернету, друштвеним мрежама, заправо и не постоји² те тако свако дело или „дело“, које се „прогласи“ или наметне као вредност од стране медија, добија толику пажњу да најзад заиста и постаје део општеприхваћене „вредности“. Овде је наравно реч о такозваној „популарној“ музици којој се

¹ Недостатак музичке критике или чак њено „разумевање“ и чак научно анализирање кроз прихватање оваквих видова урушавања музике саме, заправо саучествује у деградацији музичког уметничког стваралаштва (често у новинама или на радију имамо само кратко обавештење о неком концерту или догађају и осим хвалоспева никада се не чује било каква замерка или истинска критика. Публика по правилу сваку новонасталу композицију награди ако ништа дуго а оно пристojним кратким аплаузом – негодовање никада нико не изражава...). У том смислу, чини се да уметност одавно препушта своје деловање нечему што се назива „култура“, а таква одредница наравно, подразумева све оно што сваки појединац за себе сматра културом... то је демократски...

² Треба рећи такође да Интернет даје могућност и самопромовисања те у том смислу свако може да „окочи“ шта му је драго и да то промовише, а самим тим да и те како добије на популарности, али се овде одмах намеће и питање вредности.

медији у првом реду обраћају и промовишу је, али не треба заборавити да и уметничко стваралаштво неминовно егзистира у овом свету, паралелно са оваквом музиком (или „музиком“) и упркос њој, али најширим медијима је уметничко стваралаштво (као и било каква дубља промисао) веома мало, ако и уопште, интересантно. Међутим, моћ коју медији имају је таква и толика да својом манипулацијом и упорним наметањем јефтиних музичких садржаја (чак и оних идеја које су у првом тренутку апсолутно неприхватљиве и које се чак косе са здравим разумом), након одређеног времена, она се трајно усвајају и остају у времену као општеприхваћена.³ Занимљиво је, такође, да упркос огромном утицају и развоју медија, и таласу шунда које промовишу, стручна јавност и критика на нашем простору постаје све тиша или се сасвим гаси, (а чак и ако јесте јасно упућена, остаје ипак недоступна широј јавности), а управо њен недостатак, као и оглушавање друштва на њу, дозвољава манипулацију мас-медија над најширим друштвеним слојевима који несвесно подлежу сваком наметнутом утицају.⁴ Овако наметнуте „вредности“ замагљују или у потпуности искључују сваки критички став примаоца, те се оне усвајају без отпора, или, уколико је почетни отпор и постојао, упорним наметањем оно се напослетку усваја и трајно укључује у вредносни систем.

Данас смо сведоци суноврата културних и моралних (и економских такође, пратећи али суштински чинилац) система, високо вреднованих егоистичких начела, а све под плаштом идеје да је индивидуални став једина вредност која је битна, без обзира колико се коси чак и са здравим разумом.⁵ Наравно да о последицама оваквог стања треба и те како водити рачуна, јер су потенцијално разорне по сваком основу, управо из разлога потпуне непредвидивости.

Из свега наведеног није чудо што је уметничка музика „изгубила битку“ са популарном музиком и што има веома малу или никакву (често само декларативну) подршку.⁶ Али то није најгоре. Нажалост, ратови 90-их, страдање и економски суноврат су на површину избацили и онај најгори, јефтин шунд, у виду разних турбо фолк и осталих музичких гримаса које се заправо и не могу назвати другачије.⁷ И не само то, у фокус масовних медија дошао је огољени морални

³ Оно што се намеће као суштинско питање јесте: који је разлог да се промовишу у највећој могућој мери безвредни садржаји, музички шунд, или још горе, садржаји у супротности са сваки културним, моралним и најзад општим друштвеним начелима? Да ли је разлог намерно урушавање духовних и моралних вредности – и шта је циљ?

⁴ Ово вероватно из разлога што се негде ипак сматра да је неки садржај, дело или поступак самим доласком на видело и у фокус мас-медија ипак прошао одређене стандарде и тиме завредео пажњу, што наравно није случај.

⁵ Том логиком долазимо у ситуацију да се свако мишљење, без обзира колико неутемељено било, и без обзира колико мало или ни мало било у вези са образовањем и релевантним чиниоцима, као и колико кредибилитета има особа која га износи, добија знак једнакости са високопозиционираним интелектуалним деловањем.

⁶ На овом месту је веома важно подвући да је популарна култура дала веома значајна остварења и то треба нагласити. Рок музика 80. на простору бивше СФРЈ и те како је оставила трага за собом.

⁷ Овој појави квазимузике и масовној продукцији шунда посебно је погодовао развој софтвера за

и духовни разврат па од краја 90-их на овамо, нажалост, постајемо неми посматрачи све горих простаклука, функционалне неписмености, девијација свих могућих врста⁸ и промовисање ових „вредности“ до те мере да човека обузме стид и ужас пред овом појавом⁹... Намеће се питање: да ли је могуће да нико не реагује? Или, ако и постоје неки покушаји у том смислу, то се догађа на малим просторима стручних симпозијума или округлих столова који не добијају никакав резултат у пракси нити одјек у друштву (медији, наравно, овакве студије и радове неће објавити из разумљивих разлога)

Оно што је најзад питање јесте: које то уметничке вредности остављамо будућим генерацијама уколико уметност постане један вид „културе“ или се под утицајем популарне музике, јефтине, лаке и једноставне за „конзумацију“ потпуно удаљимо од сваке дубље промисли и пристанемо на масовну продукцију онога што медије занима, или ћемо стварати музику за најужи „елитни“ круг слушалаца (који већину новонасталих дела ипак неће желети да чују више од једном – част изузецима којих наравно има). И то јесте један од битних разлога удаљавања публике од савременог стваралаштва. „Савремена музика подржана разним помодним авангардистичким манифестацијама сумњивог теоријског нивоа у највећој мери је музика у којој нико не ужива, коју нико више и не тражи, па је њен живот данас сведен на евентуално једно извођење и таворење у партитурама којима се баве још само музиколози жељни забаве и смешних куриозитета XX stoleћа“ (Uzelac, 2007: 26). Овде долазимо на питање музичке критике која на нашим просторима готово да не постоји, па тако немамо јасне разлике између заиста вредних дела савремених стваралаца и потпуно бесмислених и неинвентивних „композиција“ које се изведу једном и никада више, па долазимо у опасност да данас заиста свако може без дојазни од оштре (чак и било какве) критике да се појави на сцени, само уколико је нашао начин да обезбеди средства и/или начина за то.¹⁰

„инстант“ компоновање, а без икакве музичке писмености, па тако савладавањем ових једноставних програма „музичари“ преко ноћи могу да „компонују“. Резултат имамо прилике да видимо.

⁸ Што горе и језивије то изгледа медијима занимљивије!

⁹ Разни ријалити програми и „хепенинзи“ чак такмичарског типа са невероватним буџетима и пратећом организацијом и техником „нападају“ најширу публику са најударнијих ТВ термина док такмичење музичке омладине, младих пијаниста и други фестивали веома талентоване деце остају потпуно невидљиви осим најужем кругу струке. Да ли је у последњих 15 и више година неки медиј пропратио ова такмичења у било ком а камо ли ударном термину? Наравно да би најшира публика и те како била заинтересована када би им то било понуђено, а не треба ни говорити о томе колико би било атрактивно уколико би у такве догађаје било уложено онолико средстава, техничке подршке и људства, колико за ове махом безвредне „шоу програме“. На овим „квази-такмичењима“ без икаквог критеријума некакав „жири“ даје себи за право да „оцењује“ певање од најмлађих до најстаријих „кандидата“ (овде треба рећи да се у дечијим такмичењима овог типа заиста појављују и веома музикална и талентована деца – коју овакав потпуно нестручан и апсолутно необучен за рад са децом, „жири“ оцењује – што је такође питање за стручну јавност као и педагоге, психологе)

¹⁰ Данас композиторима најбољу критику заправо дају сами извођачи – оног часа када сами стављају на свој репертоар новонастала дела и желе да их свирају на својим концертима, то је најбољи знак да сте урадили нешто добро.

Не треба изоставити ни питање политичког утицаја на музичко стваралаштво које је последњих година у жижи интересовања музиколога, естетичара и социолога који и те како препознају ове елементе, поготово на нашим просторима. Политика и њен утицај на уметност и стваралаштво кроз историју је наравно одувек постојао, међутим данас се она намеће у веома директном контексту кроз управу и средства која се на државном и локалном нивоу одвајају за културу (далеко више за „културу“, али из угла посматрања државе то је исто). Код нас се јасно, на примеру одвојених средстава, види колико је нашим државницима важно какву ћемо заоставшину из нашег времена имати. У најмању руку, поражавајућу, али оставимо то неким будућим генерацијама да сагледају и дају свој суд (не изузимајући и наш васпитни и образовни утицај који ће будуће генерације неминовно обликовати и које ће управо у њему и његовим последицама стасавати). Такође, допринос кадра који је у управљачким телима која одлучују о томе ко ће и колико простора и средстава у култури и уметности добити на располагање, и који одлучују који ће стваралац (или „стваралац“) бити уопште и примећен те барем привремено, имати и прилику да промовише своје стваралачке квалитете (или, нажалост „квалитете“). Остатак уметника ће највероватније писати дела „за фиоку“ тешећи се и надајући се да ће их неко у неком будућем времену „открити“ (што се, кроз историју наравно дешавало, али то је слаба утеха). Дакле, стручност „кадра“ који на било ком нивоу одлучује о средствима и последично има утицај, директно је везана и за оно што ће бити пласирано и медијски пропраћено (на приватним медијима је то наравно профит и скандал, али то их не чини мање одговорним).¹¹

У оквиру свеукупног урушавања система вредности остаје да се размисли где уметничко стваралаштво 21. века може да пронађе свој пут? Обзиром да се овде отвара тема толико комплексна да захтева сопствени простор и студију, овде ћу изнети само кратка запажања: неминовно је да ће се један њен део приклонити и, наравно, усвојити неке постулате популарне музике и у новим делима остварити синтезу стилова (што већ увелико имамо у стваралачкој пракси, али ће њени начини неминовно бити другачији), а други ће наћи неки само себи својствен израз кроз изналажење исказа о некој новој (уметничкој, индивидуалној) реалности што и јесте тежња савременог уметника.¹² Уметничко стваралаштво се у последњој деценији у великој мери ипак окреће традиционалној организацији музичког тока у смислу организовања музичких компоненти, а такође веома охрабрује и то што млади композитори и те како желе да комуницирају самом музиком, у

¹¹ Овде треба посебно нагласити да се дела данашњих заиста великих уметника свирају у неким малим просторима и остају потпуно неинтересантна медијима и широким круговима те тако и недоступна јавности која би их вероватно прихватила оберучке жедна промишљајућих дела, а некакви банални, јефтини музички „грчеви“ добијају највеће дворане и највећу могућу подршку.

¹² Постоји наравно и могућност да се под утицајем медија и „тржишта“ једним делом и оно утопи у цунамију популарне музике и постепено постане њен саставни део.

већини без потребе за сензацијом и експериментом, желе да комуницирају својом најискренијом потребом за откривањем сопственог музичког света, а са пуном одговорношћу пред самим стваралаштвом.¹³ Наравно, има и оних других који на пракси скривања неинвентивности и непознавања композиционе технике, оркестрације, итд. граде своје „композиције“ које, по правилу, сем премијере не доживе више ни једно извођење, али то је већ питање критеријума и, наравно, опет одговорности.

ЗАКЉУЧАК

Друштво у целини, а на нашем простору исцрпљеном економском бедом, последицама ратова и страдања, урушавањем образовног система и његовог омаловажавања, честом доминацијом очите неистине на сваком пољу људског деловања, која се бескрупулозно игнорише и намеће као исправна и истинита, неминовно је довело до удаљавања образоване интелектуалне елите и њеног, сада већ крајње потиснутог мишљења, од јавности и мас-медија. Када је реч о музичком стваралаштву, уколико струка (композитори, музиколози, музички теоретичари, педагози извођачи, социолози) не пронађу начина – најпре на пољу уметничког стваралаштава, и не смогну снаге да остваре критички однос према савременој композиторској пракси, а одмах затим и отворено затраже и добију своје место на медијском простору на начин да струка буде укључена и консултована на најширем пољу деловања а њен став поштован, временом ће уметничка музика остати великим делом окована тишином и непрепознавањем, а новонастала дела нашег времена остати „у фиокама“ уместо у уму и свакодневици слушалаца, а најшира јавност остати на милост и немилост неким јефтиним, од стране медија наметнутим садржајима. Чињеница је да се један народ огледа и исказује свој идентитет управо у својој култури и уметности (стваралаштву) и да такве вредности остају трајно утиснуте у његово постојање.

Литература

- Adorno, W.Theodor. 1968. *Filozofija nove muzike*, prevod Ivan Focht, Beograd: Nolit.
- Andrews, Hilda. 1934. *Modern Harmony: an Elementary Analysis*, London: Oxford University Press, Humphrey Milford.
- Деспић, Дејан. 1991. *Увод у савремено компоновање*, Београд: Факултет музичке уметности.
- Dunsby, Jonathan & Whittall, Arnold. 1988. *Music Analysis in Theory and Practice*, London: Faber Music.
- Ивановић, Марија. 2014. *Музика и мас-медији у Србији данас*, Ниш: зборник радова: *Уметност и култура данас, БАРТФ, Факултет уметности у Нишу*, 265 – 272

¹³ Што је, чини се у другој половини 20. века, често ипак изостајало.

Kohoutek, Citard. 1984. *Tehnika komponovanja u muzici XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti.

Cook, Nicholas. 1987. *A Guide to Musical Analysis*, London: J.M.Dent & Sons Ltd.

Uzelac, Milan. 2005. *Filozofija muzike*, Novi Sad: Stylos.

Uzelac, Milan. 2007. *Horror musicae vacu*, Novi Sad: Veris.

Uzelac, Milan. 2010. *Filozofija poslednje umetnosti*, Novi Sad: Veris.

Forte, Allen. 1972. *The Structure of Atonal Music*, New Haven: Yale University Press.

Focht, Ivan. 1980. *Savremena estetika muzike*, Beograd: Nolit

Smiljana Vlajić

MUSICAL CREATIVITY IN PERIOD OF SOCIAL DECADENCE

Summary

A piece of art has always represented the reflection of the society with all its social, political, moral and other values. Art has also left the deepest trail in time through whole mankind existence and depicted the time and environment in which the artist worked. Music art is a very important element of the general artistic creativity, but it seems to be a subject of various »abuses« such as mass production of dross. This work will go in for a question why is contemporary art creativity in our region in trouble when it comes to a relation creator – performer – listener, the consequences of the mass production of dross, reasons for which mass media (the most powerful creator of the current social value system) favor dross in comparison to art, and finally, what picture we are going to leave to the future generations about our society in period of the last decade of the 20th century and first two decades of the 21st century, the time stamped with wars, economical, social and moral decadence.

Key words: contemporary creativity, mass media, value system, dross, mass production

Оригинални научни рад / *Original research paper*

УДК 78.071.1/.2+.075

МУЗИКАЛЕН ИМПРЕСАРИО. СЪЩЕСТВУВА ЛИ ОЩЕ ТАЗИ ПРОФЕСИЯ?

Милена Шушулова-Павлова

Нов български университет

департамент „Музика“

София, България

mshushulova@gmail.com

Резюме

Днес, повечето музиканти, които са активни и свирят, често съвместяват няколко професии – изпълнител, продуцент, мениджър, импресарио. Самото време на бързи промени, изисква бърза реакция и навременна активност – не позволява да се чака. Само големите имена в бранша могат да си позволят услугите на импресарио, защото това е свързано с високи финансови ресурси, които в началото на една кариера не са много. Разбира се, всеизвестен е фактът, че всеки музикант вярва в магическата сила на импресариото, който би направил мечтания договор за големи пари и така да се стигне до връх в кариерата. Но дали е така?

Ключови думи: импресарио, музика, кариера, договор, изпълнител.

Музиката, която чуваме, е резултат от труда на нейните творци: авторите (композитор и автор на текста), артистите и продуцента, който е осъществил записа и осигурил финансирането му. Тези три групи – автори, артисти изпълнители и продуценти, допринесли за създаването на произведението, придобиват в резултат на това, правото да получават възнаграждение за използването му, включително и възнаграждение за вторично използване.

Трябва да се има предвид и това, че над една четвърт от всички приходи на звукозаписната индустрия днес идват по дигитални канали като партньорски сделки на музикалните компании с интернет доставчици и мобилни оператори, абонамент, легален стрийминг¹ или чрез стотици хиляди виртуални магазини за музика в глобалната мрежа.

¹ Видео стрийминг или стрийминг медия (на английски: *streaming media*), е мултимедия, която се получава и представя на крайния потребител, докато се доставя от стрийминг доставчик. Името се отнася до доставния метод на средата, а не до самата среда. Разликата обикновено се прилага в медии, които се разпространяват чрез телекомуникационни мрежи, тъй като повечето други

Къде тук е работата на импресариото?

Имаме ли нужда от него днес или тази професия е вече минало?

Независимо от истерията, която в последните години предизвиква масовостта на потреблението в Интернет пространството и неговото влияние върху музикалните процеси, и по-точно върху музикалното производство и разпространение, то има известно таргетиране на публиката и трябва да знаем, че улегналото население избира радиото като основен източник на нова музика; тийнейджърите се насочват основно към YouTube, но това не пречи да пазаруват CD албуми и песни на любими изпълнители и състави; засега са равностойни дигиталните услуги и традиционните.

Тези констатации дават надежда за подреждане на приоритетите на публиката. Но бързината на процесите трябва да държи нашрек музикалните продуценти и предприемачите. Бъдещето ще е една бясна надпревара за предварително познаване и откриване на тенденциите. Публикувана статистика и в сайта на Музикаутор² ни дава интересна база за изводи:

– 91% от потребителите са заявили, че предпочитат заведение, в което има музикален фон;

– 70% от хората са готови да плащат повече, за да отидат на ресторант, в който звучи музика, а не на ресторант без музика;

– 66% от анкетираните служители смятат, че музиката им помага да се чувстват по-добре и по-мотивирани на работното място;

– 77% от служителите казват, че са по-продуктивни, когато звучи хубава музика.

Тази статистика, освен че е стимул за ползването на музика от бизнеса (казано обобщено – музиката води повече клиенти), тя дава яснота за процентите интересувачи се от музика, а оттам и мащабите на консумация у нас. Това са все високи проценти – 91% от заведения, 70 процента предпочитат живи изпълнения. Това е важно за правещите и организиращите реални шоупрограми и концерти. Оказва се, че има съвременни тенденции в обществените нагласи

системи за доставка са или стрийминг по своята същност (радио, телевизия), или не са стрийминг (книги, видео касети, аудио дискове). Глаголът „да потека“ също е получен от този термин и означава да се доставят медиите по този начин. Интернет телевизията е често „поточна“ среда. Стриймингът на живо, означава, дадена медия, която се излъчва на живо в интернет. Процесът включва камера за медията, енкодер за дигитализиране на съдържанието, медиен издател, чрез който потоците са достъпни на потенциалния краен потребител и доставяща съдържанието мрежа, която да разпределя и доставя съдържанието. Така медията може да бъде гледана от крайния потребител на живо.

Сигурността остава едно от основните предизвикателства, с тази нова методология. Digital Rights Management (DRM) системите са пример за решение, да се запази това съдържание защитено.

² МУЗИКАУТОР е сдружение с нестопанска цел за колективно управление на авторски права на композитори, автори на литературни произведения, свързани с музика, музикални издатели, текстописци и аранжори при използване на произведенията им на територията на България и в чужбина съгласно действащото законодателство в Република България – Закона за юридическите лица с нестопанска цел (ЗЮЛНЦ), Закона за авторското право и сродните му права (ЗАСПС). (<http://www.musicautor.org/>)<http://www.musicautor.org/music-works-for-you/>

за посещение на реални концерти, фестивали, клубове и прочие места, където аудиторията да се забавлява и да слуша музика. Е, тогава има ли нужда от посредници като музикалните импресарии в съвременните условия на непрекъснатата и лесна комуникация?

Много истини и митове взаимно се допълват и границите между тях са неясни в публикациите за музикалната индустрия. Дали наистина „звездите“ печелят толкова, колкото им се приписват, не се знае..., но че покрай тях има огромна маса от работещи – музикални, композитори, продуценти, предприемачи, и вероятно импресарии – това е повече от ясно. Цялата тази машина работи усърдно, за да се наложи един „хит“ или един албум, за да се реализира едно турне, концерт и т.н. активности в областта на музикалните процеси. Всичко това можем да наречем с общ термин – музикална индустрия. Естествено, че има още много дейности, които не сме споменали по-горе, но те влизат в понятието – издаване на музика, излъчване на музика, сайтове, комуникационни дейности, публикации във връзка с музикалния бизнес и прочие неща. Музикалната индустрия³ (или музикален бизнес) продава композиции, записи и изпълнения на музика. Музикалната индустрия се занимава с откриване, създаване, рекламиране, подпомагане, финансиране на музикални изпълнители, също така участие в създаването и дистрибуция на музикалните им произведения. Участниците в музикалната индустрия може да бъдат разделени по вида на дейност, която упражняват. Това са: музиканти, певци, музикални групи, композитори, текстописци, музикални компании, звукозаписни компании, продуценти, мениджъри, производители на аудио-носители (дискове, касети, плочи), дистрибутори, фирми, занимаващи се с организирането на концерти, организации за защита на авторските права, вероятни импресарии и т.н. Четирите най-големи музикални компании, заемащи около 80% от музикалния пазар в света са: EMI Group⁴; SONY BMG Music Entertainment⁵; Universal Music Group⁶; Warner Music Group⁷.

Студентите от Норвегия Ричард Беркьо и Андерс Съорбо, завършвайки своята магистратура по бизнес икономика в Норвежкото училище по мениджмънт⁸, правят подробно проучване и изследване на пазара на музикалната индустрия с интересни обобщения. В дипломната работа на студентите, озаглавена „Норвежката музикална индустрия в ерата на дигитализацията“ се твърди, че увеличените приходи на музикантите идват от повишени приходи от

³ http://bg.wikipedia.org/wiki/Музикална_индустрия

⁴ <http://www.emimusic.com>

⁵ <http://www.sonymusic.com/>

⁶ <http://www.universalmusic.com/>

⁷ <http://www.wmg.com/>

⁸ Най-голямото бизнес учебно заведение в Норвегия и второ по големина в Европа. Информацията е от Webcafe.bg, по ZeropaId 21.09.2010, 15:44 (обновена 21.09.2010, 16:35) http://www.webcafe.bg/id_1263182217

концерти, авторски права и държавни субсидии през периода 1999-2009, въпреки че през този период продажбите на дискове са паднали с 50%. Двата стигат до извода, че от появата на онлайн музиката досега, музикантите печелят доста повече отпреди и приходите им са се увеличили с 66%. Те твърдят, че „единствените губещи от дигиталната музикална революция са традиционните звукозаписни компании“. Причината е, че музикантите получават средно едва 15% от продажбите на албуми, докато от концерти вземат средно 50% от постъпленията, а от авторски права получават 80% от приходите. Ето някои от фактите в изследването на Беркьо и Съорбо:

– Приходите от концерти са се увеличили средно със 136% за периода от 1999 до 2009.

– Приходите от местните агенции за авторски и изпълнителски права са се увеличили със 108% за същия период.

– Държавните субсидии за музикантите са се увеличили със 154% за въпросното десетилетие.

– Броят на активните изпълнители е нараснал с 28% за периода.

„В интервюта, които проведехме с определен брой музиканти, те никаква, че губят много пари от това, че музиката им се разпространява онлайн. Но цифрите показват съвсем друго – реално губят не музикантите, а музикалните компании», казват Беркьо и Съорбо. „Спадът в продажбите на дискове има две други последици. Той показва, че музикалните компании губят значението си като стартова площадка за млади изпълнители. И че записите на албуми и отделни песни все повече служат като своеобразна бизнес визитка, която рекламира възможностите на артистите и служи за привличане на публиката към концертите им“, твърдят студентите.

Заклучението е едно от важните за нас, защото показва стабилна възможност за работа на музикалните агенти, на музикалните мениджъри и организатори на концерти и шоу-програми. Изводът е, че независимо от личните твърдения на изпълнителите, музикалната индустрия върви нагоре – стъпка по стъпка установява правила, които да защитят авторството. Интернет подкрепя и максимално разпространява продукцията, в резултат на което има ръст на дигиталните продажби, а оттам и на всички по веригата – изпълнители, предприемачи, продуценти, музиканти и прочие.

Днес често в музикантските бизнес среди продуцент и импресарио се припокриват като дейност. Принципно е необходимо да се уточни терминът импресарио и какво трябва да прави той, за разлика от продуцента. При консултация в речника виждаме следната дефиниция: Лице, което професионално се занимава с уреждане на концерти, на представления.⁹ Импресарио¹⁰ от италиански Impresa: фирма или човек (уредник), организатори и финансиращи концерти, пиеси, опери и т.н. Произходът на думата намираме

⁹ <http://rechnik.info/импресарио>

¹⁰ <http://bg.wikipedia.org/wiki/Импресарио>

по времето на италианската опера, в средата на XVIII век (до 1830), където импресариото е ключовата фигура в организацията на музикалния сезон. Тогава (до 1850) собствениците на театри, обикновено благородници-аматьори, възлагат на импресарио да наеме композитор на опери (като се очаква оперите да бъдат нови); да подбере необходимите костюми, оркестър, певци като се приема, че тази дейност крие значителен финансов риск. През 1786 Волфганг Амадеус Моцарт пише комична опера, където осмива стреса и емоционалната напрегнатост на професията в „Импресариото“ (*Der Schauspieldirektor* или „Театралният директор“ K486, което е едноактна комична опера, тип зингшпил, написана на немски, либретото е на Готлиб Стефани). Подобни са действията и на Антонио Вивалди, който сам е бил и импресарио, и композитор. През 1714 той организира сезоните в театър Sant'Angelo (Teatro Sant'Angelo) във Венеция, където е представена и втората му опера „Orlando finto Pazzo“ (*dramma per musica*).¹¹

Истина ли е, че импресариото все още е незаменим? Оказва се, че отдавна (исторически погледнато) професията на импресарио е натоварена и рискована. Необходимо е да притежават търговски нюх и усет за момента, за да доведат до успешен край своя „проект“. Традиционното значение на термина все още се употреба в развлекателната индустрия за организатор на концерти, турнета и други мероприятия в музиката, операта, театъра и други области, дори родео. Терминът понякога се прилага и за други дейности, извън музиката като независими куратори в галерии и организатори на конференции, които поемат водеща роля в организирането на тези мероприятия. Но днес в голяма степен импресариото е посредникът между ползващия музика и купувачия музика – на ниво музикален бизнес. Работата му е доста поширокоспектърна и изискваща познания и в областта на продуцентството, и в областта на мениджмънта, и в областта на ПР-а.

Има големи имена в областта на музикалните и танцови изкуства, велики импресарии, за които се разказват легенди. Всеки от тях е работил с максимална отдаденост на каузата на артистите, който представя. Имена като Рудолф Бинг¹² (оперен импресарио), Сергей Дягилев¹³ (балетен импресарио), Ричард Д'Оли Карт¹⁴ (импресарио на В.А. Жилберт и Артур Съливан¹⁵ – либретист и

¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Orlando_finto_pazzo

¹² Sir Rudolf Bing (January 9, 1902 – September 2, 1997) was an Austrian-born opera impresario who worked in Germany, the United Kingdom and the United States, most notably being General Manager of the Metropolitan Opera in New York from 1950 to 1972. He became a British citizen in 1946 and was knighted by Queen Elizabeth II in 1971. (http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Bing)

¹³ http://ru.wikipedia.org/wiki/Дягилев,_Сергей_Павлович
http://bg.wikipedia.org/wiki/Сергей_Дягилев

¹⁴ Richard D'Oyly Carte (3 May 1844 – 3 April 1901) was an English talent agent, theatrical impresario, composer and hotelier during the latter half of the Victorian era. (http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_D%27Oyly_Carte)

¹⁵ Gilbert and Sullivan refers to the Victorian-era theatrical partnership of the librettist W. S. Gilbert (1836–1911) and the composer Arthur Sullivan (1842–1900). The two men collaborated on fourteen

композитор, организирали и работили в Савой Театър, Англия), Сол Юрок (на руски – Соломон Израилевич Гурков¹⁶, световноизвестен импресарио в Америка на най-големите руски музиканти: Давид Ойстрах, Игор Ойстрах, Святослав Рихтер, Емил Гилелъс, Владимир Ашкенази, Майя Плисецкая, Мстислав Ростропович, Ирина Архипова, Галина Вишневская, трупата на Большой театър и др.). Често като импресарии са се чувствали и други личности, свързани с науката като Жак-Ив Кусто¹⁷, който казва за себе си, че е импресарио на учени (като изследовател, океанолог и фотограф) или Джеймс Д. Уотсън¹⁸ и Е.О. Уилсън¹⁹ (двамата са едновременно биолози и генетици, в 1962 година получават Нобеловата награда за представен свой двойно-верижен модел на структурата на ДНК) – Никълъс Уейд, ги описва в „Ню Йорк Таймс“ като импресарии на произведенията на Чарлз Дарвин. Често и политиците имат импресарии: „Следвайки го като сянката – видим на границите на събитията, обикновено пребиваващ извън полезрението – беше Карл Роув, политическият импресарио на г-н Буш“²⁰

По-долу ще изброя някои от световноизвестните импресарии подредени по азбучен ред:

– Даяна Рос²¹ (родена Даяна Ърнестин Ърл Рос, *Diane Ernestine Earle Ross*) е голяма американска певица, актриса и музикален продуцент.

– Джони Уинтър²² (*Johnny Winter*) е американски китарист, певец и музикален продуцент. През 2003 година списание Ролинг Стоун го поставя на 74-то място сред стотте най-велики китаристи на всички времена (*Rolling Stone 100 Greatest Guitarists of All Time*).

– Дитер Диркс²³ е немски музикален продуцент на състава „Скорпиънс“, собственик е на легендарните „Диркс студия“ (аудио и видео студия) в Кьолн (Германия). Артистите, които записват в там са: Аксепт, Майкъл Джексън, Тина Търнър, Туистед Систър, „Скорпиънс“, Тимъти Лири, Ди Тотен Хозен, Рори Галахър, Тангерин Дрийм и много други. Той открива групата «Скорпиънс», все още неизвестната никому, и я превръща в най - голямата рок група в Германия за всички времена и една от най успешните в целия свят.

comic operas between 1871 and 1896, of which *H.M.S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance* and *The Mikado* are among the best known. (http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan)

¹⁶ http://ru.wikipedia.org/wiki/Юрок,_Сол

¹⁷ Жак-Ив Кусто (на френски *Jacques-Yves Cousteau*) е френски морски офицер, океанограф, еколог, журналист, режисьор, фотограф, известен по света като капитан Кусто или просто Жак Кусто. Член на Френската академия; съзодетател на акваланга (http://bg.wikipedia.org/wiki/Жак-Ив_Кусто)

¹⁸ http://bg.wikipedia.org/wiki/Джеймс_Уотсън

¹⁹ http://en.wikipedia.org/wiki/E._O._Wilson

²⁰ David E. Sanger; Middle East Mediator: Big New Test for Bush; The New York Times; Jun 5, 2003

²¹ http://bg.wikipedia.org/wiki/Даяна_Рос; http://en.wikipedia.org/wiki/Diana_Ross

²² http://bg.wikipedia.org/wiki/Джони_Уинтър

²³ http://bg.wikipedia.org/wiki/Дитер_Диркс

– Майк Фрейзър²⁴ е канадски музикален продуцент. Най-известен е с албумите, които е продуцирал за „AC/DC“, „Металика“, „Аеросмит“ и Ван Хален. Работи с Кели Роланд, Елвис Костело, Джеки Грийн и Сам Робъртс.

– Мартин Хансен²⁵ и Микаел Норд²⁶ са шведски музиканти и музикални продуценти. Те са собственици на музикалното студио Nord Hansen Studio в Стокхолм, където работят заедно като продуценти за „Расмус“, за Ана Джонсън, върху музика за филми (саундтрака към Спайдър-Мен 2) и др.

– Робърт Фрип²⁷ (*Robert Fripp*) е английски китарист, музикален продуцент и композитор. Свири и сътрудничи на Браян Ино, Дейвид Бауи, Питър Гебриел, Дарил Хол, Питър Хамил, Фил Колинс, Тони Ливайн. От 1984 Фрип е преподавател и в борда на директорите на Американското общество за продължаващо обучение (American Society for Continuous Education) в Западна Вирджиния. Там той традиционно води курс „Китарна работилница“ (Guitar Craft).

– Роджър Дейвид Глоувър²⁸ (*Roger David Glover*) е уелски роккитарист-басист, композитор и музикален продуцент. Свири с Иън Гилън в групата „Дийп Пърпъл“ (издават едни от най-успешните албуми «Deep Purple in Rock» и «Machine Head») продуцира албуми на Джудас Прийс, Назарет и Elf. Свири с Ричи Блекмор и групата му „Рейнбоу“, работи с Дейвид Ковърдейл в първообраза на „Уайтснейк“.

– Сони Боно²⁹ (*Sonny Bono*) е американски певец, телевизионен водещ, политик, музикален продуцент и актьор. Става известен през 1960-те с дуета си със своята тогавашна съпруга Шер. През 1970-те те са водещи на популярното телевизионно предаване „Шоуто на Сони и Шер“. През 1980-те Сони Боно става кмет на Палм Спрингс, а през 1994 е избран в Камарата на представителите на американския Конгрес. Той е сред вносителите на законопроекта за удължаване на срока на авторското право.

– Стийв Вай³⁰ (*Steven Siro Steve Vai*) е американски китарист, композитор и музикален продуцент. Завършва Музикалния колеж Бъркли в Бостън. Свири с различни групи и музиканти: Джо Сатриани, Франк Запа, „Алкатраз“, Боб Харис, Дейвид Лий Рот, „Public Image Ltd“, „Уайтснейк“, Алис Купър, Ози Озбърн, Грег Бисонет, Ал Ди Меола, Джо Джексън,

²⁴ http://bg.wikipedia.org/wiki/Майк_Фрейзър; http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Fraser

²⁵ http://bg.wikipedia.org/wiki/Мартин_Хансен

²⁶ http://bg.wikipedia.org/wiki/Микаел_Норд

²⁷ http://bg.wikipedia.org/wiki/Робърт_Фрип

²⁸ http://bg.wikipedia.org/wiki/Роджър_Глоувър

²⁹ http://bg.wikipedia.org/wiki/Сони_Боно; http://en.wikipedia.org/wiki/Sonny_Bono

³⁰ http://bg.wikipedia.org/wiki/Стийв_Вай

„Motörhead“ и други. През 2009 Вай получава докторска степен от музикалния институт на Лос Анджелис на церемония в Wiltern Theatre. „Стив Вай не просто вдъхнови безброй музиканти по целия свят и изигра голяма роля в еволюцията на модерното рокитарно звучене, той олицетворява идеалът за артист-просветител, който съчетава неуморното търсене на собствената си креативна визия с чувството за отговорност, която носи като ментор на следващите поколения“³¹ Вай е в директорския борд на Little Kids Rock (Литъл Кидс Рок) – благотворителна организация, осигуряваща музикални инструменти и напътствия на деца в държавни училища в САЩ. Вай притежава Favored Nations - звукозаписна и издателска компания, която подкрепя музиканти от цял свят.

– Томас Андерс³² (роден като Бернд Вейдунг) е немски певец, композитор и музикален продуцент. Андерс е бивш водещ изпълнител на немския популярен поп-дует „Модърн Токинг“.

– Франк Петерсон³³ (*Frank Peterson*) е немски музикален продуцент работил с „Енигма“³⁴, Сара Брайтман, Gregorian, Princessa, Андреа Бочели.

Споменавайки накратко за някои от най-известните имена в популярната музикална индустрия, които са важна част от историята ѝ, се налага да направим и някои изводи, свързани с настоящата теза. Оказва се, че днес работата на музикалния импресарио е заменена в голяма степен от работата на букинг индустрията. Направена е подмяна на термините и понятията, но не и на същността на работата на специалистите.

По принцип *букинĭ* (booking)³⁵ е ангажимент за представление/концерт, предварително ангажиране на билети/стаи в хотел и прочие услуги. Но *букинĭ*³⁶ може да е и система за взаимоотношения между артисти, клиенти и букинг-агенциите, която каталогизира артистите. С технологията „букинг“ работят event-агенции, букинг-агенции, каталози на артисти и букъри (т.е. букинг агенти). В тази сфера може да се работи като *букинĭ мениджър* (Booking Manager), *букенĭ аĭенĭй* (Booking Agent), *буĭинĭ ĩрегсĭавиĭтел* (Booking Representative). **Първоначално *букърийĭе***³⁷ (англ. *Booker*) са професионалисти, свързвани само с модната индустрия – мениджър, който се занимава с организацията и представянето (продажбата, ангажиментите, придвижването) на моделите. Той търси *нови лица* за водещите модни фирми. Обикновено един букър се

³¹ Изказване на Бет Марлис, вицепрезидент на учебното заведение в реч при награждаването му.

³² http://bg.wikipedia.org/wiki/Томас_Андерс

³³ http://bg.wikipedia.org/wiki/Франк_Петерсон; http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Peterson

³⁴ [http://bg.wikipedia.org/wiki/Енигма_\(музикален_проект\)](http://bg.wikipedia.org/wiki/Енигма_(музикален_проект))

³⁵ <http://www.rechnik-bg.com/index.php>

³⁶ <https://ru.wikipedia.org/wiki/Букинг>

³⁷ <http://www.booking-agency.ru>

грижи за 10-15 модела като работи както с начинаещи, така и с топ-модели. В първия случай се занимава с търсенето на договори и с професионалните ангажименти и налагането на новите лица, а във втория – осигурява най-интересните договори, най-престижните ангажименти на топ-моделите. Но в последствие се налагат като посредници в целия шоу-бизнес. Ролята на букинг агентите в тази система е да координира страните, между които се договарят взаимоотношения, които водят до ангажименти на артистите за определена дата (с конкретност). Букинг агентите не се занимават конкретно с координацията и администрацията на мероприятията. В музикалния бизнес букърите или букинг агентите са много важни при реализирането на музикална продукция, особено в реалните шоу програми, в реалните представления на артистите-музиканти на сцена пред публика.

Преди всичко *букинѝ тѝхнолоѝяѝта* се използва за организация на DJ партита и ангажиране на диджеи, за танцови шоу програми, за ангажирането на артисти за нощни клубове и прочие забавления. Днес обаче на музикалния пазар тази работа е все повече свързвана с успеха на мега поп или класически концерти, с реализирането на големи оперни представления, с успешното развитието на големи фестивали. *Букинѝѝѝ* не е изкуствено създаден бизнес, а необходимост за шоу-бизнеса, за артистите и промоутърите³⁸. Букърът е посредник, защитаващ не само интересите на артиста, но и интересите на своя работодател – този, който е организатор в развлекателната индустрия. Сключвайки договор с институцията (търсещия артист), букърът гарантира участието на артиста и в случай на форсмажорна ситуация букърът гарантира замяна на артиста на същото професионално ниво и от същия жанр. Знаейки особеностите на поръчителя (този, който се нуждае от артистите) и повечето му мероприятия (събития), т.е. полето на неговата дейност, букърът бързо и точно подбери и артистите за него. Тази професия у нас и в региона, както и повечето новости в бизнеса, са пренесени предимно от страните в Америка и средна и западна Европа. Но те са важна стъпка в модернизирането и развитието на популярната музикална индустрия. В сайтове на организации и институции в областта на музикалния бизнес се дава информация за тяхната дейност по отношение на букинг агенти, на букъри, на възможност за създаване на мечти за търсения артист или промоция на нови бъдещи звезди.

Как да намеря своя *букинѝ аѝенѝѝ*³⁹, който да наеме бандата ми (състав или оркестър)? Как да бъда забелязан и нает като артист, музикант или

³⁸ Промоутър е човек или организация, които за сметка на трето лице се ангажира да популяризира даден продукт, марка или услуга. В България да бъдеш промоутър е особено популярно сред ученици или студенти, тъй като този вид работа им предоставя много свободно време, което те могат да употребят за други цели — например обучение, посещаване на лекции и други. Причината за това е, че се работи на проект т.е. няма фиксирано работно време, което да е ангажиращо; <https://bg.wikipedia.org/wiki/Промоутър>

³⁹ <http://www.careersinmusic.com/booking-agent>; <https://bandzoogle.com/blog/how-to-get-a-booking-agent-to-book-your-band>; <https://bandzoogle.com/blog/>

певец? Това са най-често срещаните въпроси, които задават артистите по време на изложение за буюкири. Добрите буюкинг агенти винаги отговарят по един и същ начин: продължавайте да свирите и да увеличавате групата си с фенове и агентът сам ще ви намери! Но дали въпросът е толкова лесен? Има много сайтове, където се дават полезни съвети за начинаещи и прохождащи артисти – били те музиканти или други. Такъв е сайтът <https://bandzoogle.com/blog> Те дават основни знания и посока за развитие на неориентираните и незабелязани от професионалистите музикални изпълнители.

Според Биляна Томова „организационният мениджмънт е феномен от края на XIX век. При управлението на културните организации и изкуствата той навлиза едва през 70-те години на миналото столетие, а първите му стъпки в България са от средата на 90-те години. Нарасналият интерес в тази посока е отражение на все по-усложняващата се икономическа действителност, както и на факта, че системата на една организация в тази среда е многопластова и не лека за управление.“⁴⁰ В съвременната музикална индустрия професията музикален импресарио все още съществува. Но той има по-широка функция и често съвместява и други дейности, свързани с работата на продуцента, на мениджъра, на организатора. Смятам, че близка до някогашната дейност на музикалните импресарио днес е дейността на музикалните буюкинг агенти – което ще рече – подмяна на названията, но не и нуждата от тези специалисти. Напротив в трудния съвременен контекст и независимо от безбрежността на комуникативната среда – т.е. все повече начини на комуникация – Интернет и социални служби – работата на музикалните посредници – тези, които свързват сцената, организаторите и продуцентите на музикалната продукция с артистите-музиканти – това са музикалните импресарии или днес назоваващите ги – буюкинг агенти. Надделяват други традиции в названията – тези на англоговорящите страни (буюкинг технологията безпорно е привнесена от САЩ). Думата импресарио определено е свързана с европейската традиция, с музикалните основи на така наречения стар свят. Но съвременните музикални импресарии или буюкинг агенти съвместяват най-доброто и проспериращо и от двете култури. Глобализацията в световен мащаб и съвременните технологии за обмяна са довели до нови културни феномени и до нова същност на съвременните музикални професии.

Библиографија/Вебографија

Sanger, David E. *Middle East Mediator: Big New Test for Bush*. New York: The New York Times
http://bg.wikipedia.org/wiki/Музикална_индустрия
<http://www.emimusic.com>

⁴⁰ Томова, Биляна. „Профил на културния мениджър или изкуството да управляваш“ 10.04.2007, 13:41
http://money.bg/news/id_411314090

<http://www.sonymusic.com/>

<http://www.universalmusic.com/>

<http://www.wmg.com/>

http://www.webcafe.bg/id_1263182217

<http://rechnik.info/импресарио>; <http://bg.wikipedia.org/wiki/Импресарио>

http://en.wikipedia.org/wiki/Orlando_finto_pazzo

http://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Bing

http://ru.wikipedia.org/wiki/Дягилев,_Сергей_Павлович; http://bg.wikipedia.org/wiki/Сергей_Дягилев

http://en.wikipedia.org/wiki/Richard_D%27Oyly_Carte

http://en.wikipedia.org/wiki/Gilbert_and_Sullivan

http://ru.wikipedia.org/wiki/Юрок,_Сол;

http://bg.wikipedia.org/wiki/Жак-Ив_Кусто

http://bg.wikipedia.org/wiki/Джеймс_Уотсън

http://en.wikipedia.org/wiki/E._O._Wilson

http://bg.wikipedia.org/wiki/Даяна_Рос; http://en.wikipedia.org/wiki/Diana_Ross

http://bg.wikipedia.org/wiki/Джони_Уинтър

http://bg.wikipedia.org/wiki/Дитер_Диркс

http://bg.wikipedia.org/wiki/Майк_Фрейзър;

http://en.wikipedia.org/wiki/Mike_Fraser

http://bg.wikipedia.org/wiki/Мартин_Хансен

http://bg.wikipedia.org/wiki/Микаел_Норд

http://bg.wikipedia.org/wiki/Робърт_Фрип

http://bg.wikipedia.org/wiki/Роджър_Глоувър

http://bg.wikipedia.org/wiki/Сони_Боно;

http://en.wikipedia.org/wiki/Sonny_Bono

http://bg.wikipedia.org/wiki/Стив_Вай

http://bg.wikipedia.org/wiki/Томас_Андерс

http://bg.wikipedia.org/wiki/Франк_Петерсон;

http://en.wikipedia.org/wiki/Frank_Peterson

[http://bg.wikipedia.org/wiki/Енигма_\(музикален_проект\)](http://bg.wikipedia.org/wiki/Енигма_(музикален_проект))

<http://www.rechnik-bg.com/index.php>

<https://ru.wikipedia.org/wiki/Букинг>

<http://www.booking-agency.ru>

<https://bg.wikipedia.org/wiki/Промоутър>

<http://www.careersinmusic.com/booking-agent>;

<https://bandzoogle.com/blog/how-to-get-a-booking-agent-to-book-your-band>;

<https://bandzoogle.com/blog/>

Томова, Биляна. „Профил на културния мениджър или изкуството да управляваш“ 10.04.2007, 13:41; http://money.bg/news/id_411314090

Milena Šušulova-Pavlova

MUSIC IMPRESARIO – DOES THIS PROFESSION STILL EXIST?

Summary

Nowadays, most of the musicians who are active and perform at a regular basis, often combine several professions – performer, producer, manager and impresario. The time now is a time of rapid changes, and it demands quick response and timely action; it does not allow waiting. Only the big names in the sector can afford an impresario as this is connected with significant financial resources, which are not abundant at the beginning of a music career. Of course, it is well known that every musician believes in the magic abilities of the impresario, who would sign the dream contract for the big money and thus a peak in the career would be achieved. But is this a true story?

Key words: impresario, music, career, contract, performer

VIII
IDEOLOGIJA, POLITIKA I UMETNOST
(Ideology, politics and art)

Оригинални научни рад / *Original research paper*

УДК 7.07 (497.11 НИШ) „1939/1945“

МУЗИЧКИ ЖИВОТ У НИШУ ЗА ВРЕМЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА¹

Соња Цветковић

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

cvetkos@mts.rs

Сажетак

Идеолошки и политички контекст српског друштва у периоду после Другог светског рата условио је да културна историја Србије од 1941. до 1944. године остане у сенци ратне историје коју су писали победници. Новија истраживања показују, међутим, да су се и у овим ратним годинама одвијале бројне забавне, културне и уметничке активности (позоришне, балетске и оперске представе, наступи домаћих и иностраних музичких уметника, књижевне и ликовне манифестације). Њихов карактер и интензитет навео је поједине ауторе да живот у Недићевој Србији окарактеришу као „веселе у конц-логору“. На основу информација из дневног листа *Ново време* који је током окупације излазио у Србији, у овом раду покушаћемо да реконструиремо локални музички живот као значајну друштвену делатност условљену историјским догађајима и културним политикама окупационих немачких и цивилних српских власти.

Кључне речи: Ниш, Други светски рат, српска музика, локални музички живот, музичке институције

Идеолошки и политички контекст српског друштва у периоду после Другог светског рата условио је да културна историја Србије од 1941. до 1944. године остане у сенци ратне историје коју су писали победници. Новија истраживања показују, међутим, да су се и у овим ратним годинама које представљају парадигматичан пример кризног периода, одвијале бројне забавне, културне и уметничке активности: позоришне, балетске и оперске представе, наступи домаћих и иностраних, првенствено немачких музичких уметника, књижевне и ликовне манифестације (Ђорђевић, 2001). Од стране државе сугерисана обавеза свеопштег весеља створила је атмосферу коју су поједини аутори окарактерисали као „веселе у конц-логору... Само су у Недићевој ‘Новој Србији’

¹ Рад је настао у оквиру пројекта *Музичко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса* Факултета уметности у Нишу (ФУ Ниш бр. 103/12) и Центра за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу (САНУ Ниш бр. 8/00-13-002/13-006).

могли да иду заједно преки суд и позориште ‘Разбрига’, концентрациони логор и ‘примашице’ и ‘чоческиње’ по кафанама, масовна стрељања цивила и ‘госпође Живке’ и ‘Жике Јагодинци’ на сценама” (Milosavljević, 2006: 41).

Најинтензивнија музичка пракса одвијала се у Београду, на сцени Српског народног и сценама бројних хумористичких и кабаретских позоришта, у сали Коларчевог универзитета, на таласима Радио Београда, па је музички живот ратне престонице Србије до сада најчешће и био предмет проучавања (Antonijević, 1998: 111–139; Neimarević, 2002; Neimarević, 2012: 165–180; Porović, 2015: 17–26; Vasiljević, 2015: 31–39).

У радовима који се баве културном политиком у Србији међуратног периода (Ђорђевић 2012, Milosavljević 2006, Стојановић 2012а, 2012б, 2013, 2014, 2015) истакнут је радикални национализам који је почивао на идеји о аутохтоној култури, са упливима расних теорија и мистицизма, уз уметничко презентовање идеолошких и политичких садржаја. У процесима јачања духа националне обнове у свим областима, централно место заузели су косовски и светосавски митови. Одбациване су културне тековине југословенске државе, али и сваки интернационализам уопште, нарочито онај који је афирмисао модернистички и авангардни уметнички израз. Цензуром и аутоцензуром наметан је нови национални систем вредности у којем су важну улогу имали саборност и патријархално васпитање. Село је као расно чисто, током читавог рата глорификовано и супротстављано отуђеном граду, па су због тога српска народна песма и српски фолклор доживљавани као једини прави извор снаге, виталности и уметничке инспирације. „Целокупна култура се морала вратити на ‘једино здраве основе’, на народну етику, епiku, историју и фолклор, односно, ‘у своје праисконско српско’” (Milosavljević 2006: 51).

На основу информација из листа *Ново време*, првих дневно-информативних колаборационистичких новина у окупираној Србији,² у овом раду покушаћемо да реконструирамо музички живот у Нишу током окупације као значајну друштвену делатност условљену историјским догађајима и културним политикама окупационих немачких и цивилних српских власти и утврдимо у којој мери се он уклапао у опште идеолошке и уметничке токове тог времена.

² Лист *Ново време* почео је да излази 16. маја 1941. године. Већ у првом броју истакнуто је да ће његов циљ бити да обезбеди српском народу место под окриљем „Великог Немачког Рајха“. У листу су често биле заступљене теме из културе, уметности и спорта, јер се на тај начин стварао привид нормалног живота. Објављиване су бројне уредбе, на пример *Уредба о вођењу позоришта* која је у члану 4 прописивала да се дела јеврејских аутора и композитора не смеју приказивати (Ново време 25. мај 1941) и одавештење Савеза музичара за Србију у којем се наглашава да је „музичко пословање Јевреја и Цигана у супротности са законом“ (*Ново време* 19. јун 1941). Изразита германофилија пратила је све чланке о немачкој музици и гостовањима немачких уметника и музичара у Београду (Сензационалан успех београдског микрофона. „Лили Марлен“ – песма коју је београдски радио учинио најпопуларнијом песмом на југоистоку, Ново време 17. август 1941, Смрт ћерке Рихарда Вагнера, *Ново време* 28. мај 1942, Прави значај гостовања Берлинске филхармоније, *Ново време*, 27. септембар 1942).

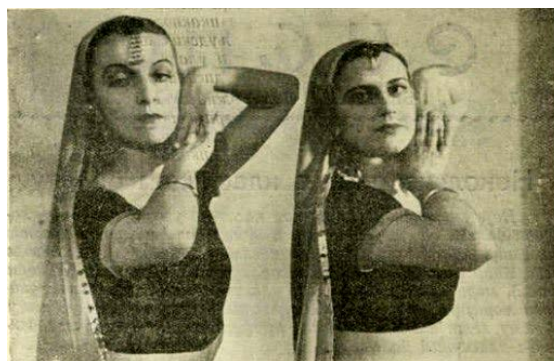
По бројности ансамбла и условима рада одмах иза Народног позоришта у Београду, нишко предратно Народно позориште Моравске бановине у јулу 1941. године променило је назив у Обласно државно народно позориште а потом у Моравско народно позориште. Убрзо по издијању ратних сукоба, ансамблу су се прикључили скоро сви глумци из Скопског позоришта као и из других југословенских позоришних кућа. Значајан сегмент репертоара у ратном периоду чинила су домаћа и страна драмска дела са музиком: *Ивкова слава, Кошћана, Зона Замфирова, Ђуго, Девојачка келива, Чучук Сјана, Сеоски лола, Врачара Божана, Улични свирачи, Флоренџински шешир*. Позориште је било одлично посећено приликом извођења комада са тематиком из народног живота, па је по оцени извештача *Новой времена* у потпуности одговорило културно-просветном и националном задатку који је према прописаној Уредби о обласним позориштима подразумевао репертоар у складу са прокламованом друштвеном мисијом позоришне уметности под окупацијом: неговање српског духа и српске драме, као и гостовања у мањим местима у околини Ниша, ђачким, радничким и хуманитарним представама у корист заробљеника и избеглица (Мајданец, 2010: 217). У фебруару 1942. године из приказа рада позоришта сазнајемо да је један део скромних финансијских средстава које је држава издвојила био намењен формирању позоришног хора и оркестра. Према речима редитеља Јосифа Срдановића

„многи позоришни комади, који би наишли на одличан пријем код публике (...) не могу се приказати због недостатка хора и оркестра. А позоришна публика у Нишу (...) показује највише интересовања за комаде који су проткани музиком и песмом“ (Прилике у нишком позоришту, *Ново време*, 19. фебруар 1942, цитирано према: Жикић, Јанковић, 2014: 140).

Проблем организовања оркестра и хора решен је у наредној сезони када је повећан уметнички ансамбл и основан хор и оркестар од 20 чланова које је водио професор нишке гимназије Владо Милошевић (Мајданец, 2010: 104). Током 1944. године позоришне представе пратио је повремено и оркестар Српске државне страже под вођством диригента Србољуба Цветковића (Успех једне премијере у Нишу, *Ново време*, 14. јануар 1944, у: Жикић, Јанковић, 2014: 411).

У октобру 1942. године на сцени локалног театра планирано је гостовање београдског позоришта са драмским, оперским и балетским представама, наступима самосталне групе чланова балета Београдске опере и оперских певача са Станојем Јанковићем на челу (Београдско Народно позориште даће у Нишу девет претстава, *Ново време*, 18. септембар 1942, у: Жикић, Јанковић, 2014: 238). После великог успеха на концерту „егзотичних пластичних игара“ које су приредиле на подијуму Коларчеве задужбине, чланице Београдског балета Даница Живановић и Љиља Колесникова на позив нишког позоришта гостовале су 1943. године са програмом који је изазвао велико

интересовање Нишлија (Гостовање Живановићеве и Колесникове у Нишком позоришту, *Ново време*, 26. фебруар 1943, у: Жикић, Јанковић, 2014: 298).



Слика 1. Даница Живановић и Љиља Колесникова, *Индуске ијре*, часопис *Српска сцена бр. 7*, 1. јануар 1942. године

Крајем исте године Моравско народно позориште обратило се управи Српског народног позоришта у Београду са молбом да се организује низ гостовања београдских глумаца, оперских певача и балетских уметника. Најављено је гостовање Жарка Цвејића, балетске трупе на челу са Даницом Живановић, а баритон Станоје Јанковић требало је да наступи на заједничком концерту са



Слика 2. Програм концерта солиста Београдске опере у Моравском народном позоришту у Нишу 1943. године

хором и оркестром Нишког позоришта (Нишко позориште даје 14 претстава недељно, *Ново време*, 24. децембар, 1943, у: Жикић, Јанковић, 2014: 399). Планови о гостовању београдских уметника делимично су реализовани на великом концерту првака Београдске опере у децембру 1943. године када су Жарко Цвејић, Александар Маринковић, Нада Штерић и Нада Маринковћ интерпретирали арије и дуете стандардног италијанског, француског и словенског репертоара (Цветковић, 2015: 214).

У Нишком позоришту основана је фолклорна група чији су чланови били матуранти гимназија. Група је имала веома запажено гостовање у београдском Народном позоришту почетком јуна 1943. године, а међу посетиоцима су били председник владе Милан Недић, министар просвете и вера Велибор Јонић и други високи државни функционери. У првом делу програма, уз пратњу малог ђачког оркестра изведени су сплетови кола и народних игара, сценски је приказано посело уз песму и игру, а потом су отпеване народне песме *Свајовка*, *Савила се њрана јорјована* и *Весела је Србија*. У другом делу програма приказане су косовске игре и стара средњовековна српска игра *Калач* (Гостовање фолклорне групе Нишког позоришта, *Ново време*, 1. јун 1943, у: Жикић, Јанковић, 2014: 320). Председник владе Милан Недић, прихватио се покровитељства нишке фолклорне групе, која је у августу 1943. године поновила успешно гостовање у Београду, у сали Коларчевог универзитета и на Калемегдану, а у складу са задатком Моравског народног позоришта да негује националну уметност, у новембру 1943. године одржан је течај народне песме и игре за учитеље Нишког округа (Мајданец, 2010: 221).



Слика 3. Фолклорна група нишког Моравског народног позоришта на наступу у околини Београда, *Српски народ*, 21. август 1943. године

Оснивање филијала Коларчевог народног универзитета у унутрашњости Србије омогућило је експанзију националног духа у просветној политици и интензивирање рада око народног просвећивања (Мајданец, 2010: 134).

Нишка експозитура Коларчевог народног универзитета почела је са радом 1942. године. У говору који је приликом отварања одржао помоћник министра просвете Владимир Велмар-Јанковић, истакнут је значај националног васпитања у стварању „одговорног Србина” и наглашено:

„да ако (...) хоћемо да опстанемо као Срби, онда није довољно да будемо сити и одевени (...) треба нам исправна духовна оријентација, а она зависи од просвете. Али од просвете која заиста значи духовну оријентацију, а не просвете која копа јаз између себе и народне заједнице, као што је то било у прошлом двадесетогодишњем периоду” (Отварање експозитуре Коларчевог народног универзитета у Нишу, *Ново време*, 12. мај 1942, цитирано према: Жикић, Јанковић, 2014: 185).

Филијала Коларчевог универзитета у Нишу деловала је у правцу културног уздизања омладине и њеног националног изграђивања: приређивала је позоришне представе, пројекције филмова образовног карактера ученицима гимназија и средњих школа, организовала предавања и манифестације са уметничким програмима.

Иако је међуратни период у Нишу био обележен хорском музиком и деловањем великог броја певачких друштава чији је рад координисан у оквиру Певачке жупе „Стеван Сремац”, као и наступима хора из других градова и крајева Југославије, о активностима локалних хора у ратним годинама остало је мало података. На Видовдан 1942. године Окружни одбор за народно просвећивање у оквиру секције Коларчевог народног универзитета приредио је у Народном позоришту духовни концерт са композицијама Мокрањца, Маринковића и руских аутора Бортњанског, Иполитова и Татаркина у извођењу Црквено-певачке дружине „Бранко” (Духовни концерт у Нишу, *Ново време*, 4. јул 1943, у: Жикић, Јанковић, 2014: 211). Под управом хорова Душана Јанковића „Бранко” је у августу исте године одржао још један духовни концерт у Народном позоришту, у акцији прикупљања прилога за ратне жртве (Духовни концерт у Нишу, *Ново време*, 20. август 1942, у: Жикић, Јанковић, 2014: 226).

Најзначајнија уметничка делатност културног одсека Српске заједнице рада (СРБОЗАР), државног синдиката који је контролисао радништво и пропагирао званичну идеологију, одвијала се у београдском Позоришту „Србозар”, где су се поред националног репертоара изводиле и представе са социјалном и тематиком из живота радника. У Нишу је организован омладински хор „Србозар” који је на првој омладинској академији у фебруару 1943. наступио са родољубивом песмом Војтехе Шистека *Ој, Срдијо* (Академија Србозара у Нишу, *Ново време*, 14. фебруар 1943, у: Жикић, Јанковић, 2014: 295).

Национална служба за обнову Србије, чији је примарни задатак био организовање омладине за рад на пољопривредним имањима, градилиштима

и отклањању штете проузроковане ратним разарањима, такође је подстицала културне и уметничке активности: у Београду је основан драмски студио Националне службе, а 1942. године и симфонијски оркестар (Мајданец, 2010: 128), док је у Нишу формиран хор који је учествовао на академијама и поселима. Пред пуном двораном нишког позоришта у октобру 1942. изведен је музички програм са хорским песмама, виолинским и клавирским тачкама (Рад Коларчевог народног универзитета у Нишу, 1. октобар 1942, у: Жикић, Јанковић, 2014: 242). На поселу из децембра 1943. хор одвезника Националне службе „показао је смисао и дисциплину да складно савлада партитуре Шистека (*Ој, Србијо*), Јенка (*Зорина њесма*) и Холаса (химна Националне службе *Ашов на раме*)” (Успело посело одвезника Националне службе у Нишу, *Ново време*, 24. децембар 1943, цитирано према: Жикић, Јанковић, 2014: 400).

Нишки оркестар Српске државне страже, полицијско-војне јединице Министарства унутрашњих дела Недићеве Владе народног спаса, музицирао је под диригентским вођством капелника Србољуба Цветковића углавном у музичким програмима просветитељских, пригодних и хуманитарних манифестација: на концерту у позоришту којем су присуствовали и представници немачких војних власти, а чији је приход био намењен набавци пакета за ратне заробљенике, изведена је Јенкова увертира *Косово*, одломак из оперете *Слеји миш* Јохана Штрауса (Strauss), *Мијајтовке* Биничког, увертира из Сметанине (Smetana) *Продане новесће*, Шубертова (Schubert) Симфонија у ха-молу, *Слике из Босне* Јована Урбана и *Сибинов дан* Јосипа Бродила (Две националне уметничке приредбе у Нишу, *Ново време*, 1. јануар 1943, у: Жикић, Јанковић, 2014: 281).

Организовањем јавних испита, добротворних концерата и музичких академија, две приватне музичке школе које су започеле рад у годинама пред Други светски рат, веома су унапредиле не само локалне домете музичке педагогије, већ и сферу концертног живота града. Клавирска школа руске емигранткиње Љубов Страховске (1873–1960), пијанисткиње са дипломом Московског конзерваторијума, није прекидала рад за време рата, о чему сведочи сачуван програм музичке академије, одржане у јуну 1943. године у сали позоришта (Медведев, 2008: 9).³ Музички живот града добио је непосредно пред почетак рата (1939) значајан подстицај отварањем приватне музичке школе Милана Спасенића, професора музике у нишкој гимназији. Наставу на клавирском одсеку школе водила је Миланова супруга, Татјана Спасенић која је на педагошком смеру Музичке академије у Загребу, похађала наставу клавира код професора Светислава Станчића (Цветковић, 2015: 251–254).

³ На репертоару су биле клавирске композиције (етиде, сонате, програмске минијатуре, транскрипције) Чернија (Czerny), Баха (Bach), Дисека (Dusseck), Дијаделија (Diabelli), Моцарта (Mozart), Бетовена (Bethoven), Вебера (Weber), Вагнера (Wagner), Шуберта, Шумана (Schumann), Грига (Grieg), Шопена (Chopin) и Листа (Liszt).

У Нишу је истовремено са пијанистичком каријером, успешно деловала и као клавирски педагог, о чему је извештавао и лист *Ново време*:

„Без велике рекламе у Нишу ради једна примерена музичка школа коју води Татјана Спасенић. Колико је успеха показала ова музичка школа за клавир, најбољи је доказ њен годишњи концерт који је одржан ових дана у дворани Моравског народног позоришта у Нишу. Госпођа Спасенић је пре почетка концерта одржала предавање о модерним правцима у музици. Дала је главне карактеристике композитора и дела која су била на програму концерта. Концертни део био је састављен од композитора Славенског, Регера, Мусоргског, Милошевића, Рихарда Штрауса, Албениза, Рахмаџинова, Дебисија, Респиџија, Падеревског и Мошковског” (Успех концерта клавирске школе Спасенић, *Ново време*, 23. јун 1943, цитирано према: Жикић, Јанковић, 2014: 329).

Програм концерта био је сасвим неуобичајн за оно време ако се узме у обзир негативан став званичне културне политике, односно немачких и домаћих власти према модерним уметничким правцима, руској музици (која је представљана као продукт бољшевизма), јеврејским (пијаниста и композитор немачко-пољско-јеврејског порекла Морис Мошковски/Moritz Moszkowski) и левичарски оријентисаним уметницима као што је био Јосип Славенски. На концерту је изведено и једно дело (вероватно клавирска Сонатина из 1926) Предрага Милошевића који је рат провео у заробљеништву, у логору у Немачкој. Ипак, највећи куриозитет на овом концерту свакако је музика пољског пијанисте и композитора Игнаца Падеревског (Ignacy Jan Paderewski, 1860–1941) који је на почетку Другог светског рата био члан избегличке пољске Владе у Лондону, где се ангажовао на прикупљању помоћи за пољски народ и покрет отпора, због чега се нашао на листи непријатеља Трећег рајха.⁴

Идеолошки и тоталитарни карактер рата који се на простору Србије водио од 1941. до 1945. године несумњиво је утицао на културну и уметничку делатност. Музичка пракса, сагледана као саставни део општег друштвеног контекста у светлу историјске реалности, сведочи на свој начин о том кризном периоду, о паду квалитета продукције, стагнацији, идеолошки наметнутим нормама које су довеле до њене тематске и изражајне ограничености а понекад и банализације, што се може уочити и на примеру музичког живота који се у том периоду одвијао у Нишу.

⁴ *Sonderfahndungsliste G. B.* са именима скоро 3000 политичара, интелектуалаца и уметника, Енглеза и припадника других народа (Француза, Јевреја, Мађара, Пољака, Чеха, Немаца, Аустријанаца) који су се налазили у избеглиштву у Великој Британији. Нацисти су планирали да после инвазије и окупације Велике Британије ухапсе све оне који су били на тој листи.

Литература

- Antonijević, Nenad. 1998. „Srpska scena“ – prilog istoriji pozorišnog života u Beogradu. *Tokovi istorije*, 1–4, 111–139.
- Vasiljević, Maja. 2015. Istorija i „ženska istorija“: balerine, operске pevačice i druge „klasične muzičarke“ u okupiranom Beogradu (1941–1944). U J. Arnautović, O. Nešić (ur). *Simpozijum Žene u muzici (Women in Music Symposium – WIMS). Zbornik radova*. Kragujevac, Udruženje „Žene u muzici“, 31–39.
- Ђорђевић, Бојан. 2001. *Летњиоис културној живојта Србије пог окупаацијом 1941–1944*. Нови Сад, Београд: Матица српска, Институт за књижевност и уметност
- Ђорђевић, Бојан. 2012. Српски интелектуалци у окупацији: од ђутње до резигнације. U D. Roksandić, I. Cvijović Javorina (ur). *Интелектулци и рат 1939–1947. Zbornik radova sa Desničinih susreta 2011*. Загреб, Филозофски факултет, Центар за компаративноисторијске и интеркултурне студије, 267–274.
- Жикић, Милена и Бојан Јанковић. 2014. *Ниш у лисћу 'Ново време'*. Ниш: Историјски архив, Филозофски факултет
- Мајданец, Боро. 2010. *Позоришће у окупираној Србији – њозоришна њолићика у Србији 1941–1944*. Београд: Алтера, Удружење драмских уметника Србије
- Медведев, Михаило. 2000. Племенити тонови Љубов Страховскаје у музичком животу Ниша. *Нишки ѓласник*, 6, 8–9.
- Milosavljević, Olivera. 2006. *Potisnuta istina: kolaboracija u Srbiji 1941–1944*. Beograd: Helsinški odbor za ljudska prava u Srbiji
- Neimarević, Ivana. 2002. *Muzički život u Beogradu u vreme okupacije 1941–1944. godine*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti. Neobjavljeni magistarski rad.
- Neimarević, Ivana. 2012. Музички живот током Другог светског рата. U M. Šuvaković (ur) i saradnici. *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek*, том 2. Beograd: Orion art, 165–180.
- Popović, Tatjana. 2015. Тишина ратних година (1941–1944). *Artefact*, 1, 17–26.
- Стојановић, Александар. 2012а. Српски цивилни/културни план – генега и прilog проучавању. *Istorija 20. veka*, 1, 89–108.
- Стојановић, Александар. 2012б. *Српски цивилни/културни ѓлан Влаге Милана Негића*. Београд, Институт за новију историју Србије
- Стојановић, Александар. 2013. Друштвена и културна историја Србије за време Другог светског рата у делима најновије српске историографије. U Б. Димитријевић (ур). *Хуманизација универзитетѓа, I*. Зборник радова са научног скупа „Наука и савремени универзитет“. Ниш, Филозофски факултет, 475–487.
- Стојановић, Александар. 2014. *Игеје, друштвено-ѓолићички ѓројекћии и ѓракса Влаге Милана Негића (1941–1944)*. Београд, Филозофски факултет. Необјављена докторска дисертација.
- Стојановић, Александар. 2015. „Наша духовна оријентација“: национална и културна политика владе Милана Негића и питање „преображаја“ на страницама колаборационистичке штампе. U А. Стојановић (ур). *Колаборационистичка шћамѓа у Србији 1941–1944*. Београд, ИП „Филип Вишњѓић“, 191–213.
- Цветковић, Соња. 2015. *Музичка ѓракса у Нишу од краја XIX века до ѓочейќа Друјој свейској рајѓа – идеолошки, културни и умейнички конћексћии*. Ниш: Факултет уметности, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Ниш.

Sonja Cvetković

MUSICAL LIFE IN NIŠ DURING THE SECOND WORLD WAR

Summary

Ideological and political context of Serbian society in the period after the Second World War caused that the cultural history of Serbia from 1941 to 1944 remains in the shadow of the war history written by the winners. Recent studies show, however, that in the war years, which is a paradigmatic example of the crisis period, held a numerous entertainment, cultural and artistic activities (theater, ballet and opera performances, performances by Serbian and foreign, primarily German musical artists, literary events and exhibitions). Their character and intensity has prompted some authors to characterize life in Nedić's Serbia as „happiness in the concentration camp”. Based on information from the daily newspaper *Novo vreme (The New Time)* which was published in Serbia during the occupation, we will try in this paper to reconstruct the local musical life as an important social activity conditioned by historical circumstances and cultural policies of the occupying German and Serbian civil authorities.

Key words: Niš, Second World War, Serbian music, local musical life, musical institutions

PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2015

U okviru predstavljanja stvaralačkog opusa umetnika iz zemlje i inostranstva, na III naučnom skupu Balkan Art Forum 2015 Umetnost i kultura danas: Kriza u umetnosti – umetnost u krizi, sopstveni stvaralački opus predstavila su dva umetnika: Gregori Mertl (Nju Milford, SAD) i Dragan Tomić (Niš, Srbija).

Gregori Mertl

Gregori Mertl (1969) diplomirao je na Univerzitetu Jejl (1991) i Muzičkoj školi Eastman (doktorat za komponovanje muzike, 2005). On je redovni gostujući umetnik za kompoziciju, kao i rezidencijalni kompozitor. Gregori Mertl dobio je mnoge komisije.

Njegove najpoznatije kompozicije su za različite ansamble:

dva ciklusa pesama

Prikupljanje šta će se reći – za mecosopran i gitaru i

Kako stoje stvari – delo za flautu i klavir

Dah i kontra-dah (1996) – komad za klavir

Premijerno oktobra na BARTF 2015 u Nišu

Klavir – Andrija Mamutović

Prema tišini (2013) – za mecosopran, obou, gitaru i udaraljke

Naručeno od CSMTA za Konferenciju 2013

Premijerno juna 2013, Univerzitet Ferfield, Ferfield, CT.

Klavirski koncert (2008-2009) – za klavir i duvače simfoničare

Duvački Simfonijski ansambl Univerziteta u Minesoti

Dirigent – Kreg Kirhof

Rumenilo od poljupca (2000) za solo flautu i veliki kamerni ansambl

Premijerno februara 2000, u Sali Kilburn Muzičke škole Eastman

Flauta – Alis Džonson

Dirigent – Dejvid Gilbert.

Muzika Gregorija Mertla izvođena je u Kini, Japanu, Singapuru, Švedskoj, Kanadi, Meksiku i Brazilu. U Americi se čula naširoko (Njujork, Čikago, Boston,

Ročester, Honolulu, Baltimor, Tenglvud, Kolgejt, Nortvestern, Jejl, i Univerzitet Prinston, kao i na lokalnom radiju Vermont tokom dvočasovnog programa posvećenog njegovom radu).

Dobitnik je značajnih nagrada kao što su prva nagrada Čikaške simfonije i stipendije za kompoziciju Tenglevuda.

Dragan Tomić

Mr Dragan Tomić (1977) diplomirao je na odseku kompozicije u klasi profesora mr Vojne Nešić a postdiplomske studije završio na Fakultetu muzičke umetnosti u Skoplju u klasi profesora dr Dimitrija Bužarovskog. Do sada je napisao kompozicije za različite instrumentalne, vokalno-instrumentalne i vokalne ansamble – od kompozicija za solo instrument, preko kamerne i simfonijske muzike od kojih se izdvajaju:

Kompozicije za mešoviti hor:

Pošla mi Milka na vodu

Spas

Jesen

Kyrie eleison

Balkanski zvuci

Ženska svita – za ženski hor

Solo pesme:

Buna

Razgovor

Minijatura za dva klavira

Simfonijska poema br.1 – za trojni simfonijski orkestar

Kompozicije za kamerni sastav:

Zvuci (flauta, klarinet, violina, violončelo, klavir)

Konstantinova fuga – za gudački orkestar

Niška fantazija – za duvački orkestar

Vokalno-instrumentalna dela:

Medijana – za soliste, kamerni hor i orkestar

Petlovi pojev – za glas, flautu, klavir i gudački orkestar

Uvertira za glas i simfonijski orkestar

Odjek vremena – za glas, flautu, obou, klavir i gudački orkestar

Muzika Dragana Tomića izvođena je na koncertima i festivalima u Srbiji, Makedoniji, Sloveniji, Španiji, Bugarskoj, Engleskoj, Poljskoj, Grčkoj i Rusiji.

Kao korepetitor, kompozitor i aranžer, Dragan Tomić saraduje sa Akademskim horom SKC Univerziteta u Nišu, Ženskim horom SKC Univerziteta u Nišu, Niškim kamernim horom, Akademskim kamernim orkestrom SKC Univerziteta u Nišu, Niškim simfonijskim orkestrom, Kamernim orkestrom *Concertante* Fakulteta umetnosti u Nišu.

Pedagoški rad

Dragan Tomić je vanredni profesor na osnovnim i master akademskim studijama Fakulteta umetnosti u Nišu, na predmetima Osnove orkestracije, Vokalna literatura, Poznavanje muzičkih instrumenata i Aranžiranje.

PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2014

Within the creative opus presentation of artists from the country and abroad, at the national scientific forum with international participation *Balkan Art Forum 2015. Art and culture today: The crisis in art - art in crisis*, two artists presented their creative opus: Gregory Mertl (New Milford, USA) and Dragan Tomić (the Faculty of Arts in Niš, Serbia).

Gregori Mertl

Gregory Mertl (1969) graduated from Yale University (BA 1991) and the Eastman School of Music (Ph.D. in Music Composition, 2005). He has been fulltime Visiting Artist of Composition and has been composer-in-residence. Gregory Mertl has garnered numerous commissions.

His most prominent works are for various ensembles:

two song cycles

Gathering What Is To Be Told – for mezzo and guitar and
The Way Things Are – a piece for flute and piano

Souffle et Countresouffle (1996) – a piece for a piano
Premiere in October at BARTF 2015 in Niš
Piano - Andrija Mamutović

On To Stilness (2013) – for mezzo soprano, oboe, guitar and percussion
Commissioned by CSMTA for their 2013 Conference
Premiere in June 2013, Fairfield University, Fairfield, CT.

Piano Concerto (2008-2009) – for piano and symphonic winds
University of Minnesota Symphonic Wind Ensemble
Conductor - Craig Kirchoff.

Afterglow of a Kiss (2000) for solo flute and large chamber ensemble
Premiere in February 2000, in Kilbourn Hall, Eastman School of Music.
Flute – Alyce Johnson
Conductor – David Gilbert.

His music has been performed in China, Japan, Singapore, Sweden, Canada, Mexico and Brazil. In the US, it has been heard widely (New York City, Chicago,

Boston, Rochester, Honolulu, Baltimore, Tanglewood, Colgate, Northwestern, Yale, and Princeton Universities, and Vermont Public Radio during a two hour program dedicated to his work).

He has won major awards such as the Chicago Symphony's First Hearing Award and a Tanglewood Composition Fellowship.

Dragan Tomić

Mr Dragan Tomić, MA (1977) graduated from the Department of Composition in the class of prof. mr Vojna Nešić. He finished his postgraduate studies at the Faculty of Music Arts in Skopje in the class of prof. dr Dimitrije Bužarovski. So far, he has written compositions for various instrumental, vocal-instrumental and vocal ensembles, from compositions for solo instrument, through the chamber and symphonic music, including:

Compositions for mixed choir:

Milka went to fetch water

Salvation

Autumn

Kyrie eleison

Balkan sounds

Female suite – for female choir

Solo songs:

Rebellion

Talk

Miniature – for two pianos

Symphonic Poem No.1 – for triple Symphony Orchestra

Compositions for chamber orchestra:

Sounds (flute, clarinet, violin, cello, piano)

Constantinus Fugue – for string orchestra

Niš phantasy – for wind orchestra

Vocal-instrumental works:

Medijana – for soloists, chamber choir and orchestra

Roosters, singing – for voice, flute, piano and string orchestra

Uverture for voice and symphony orchestra

Time echo – for voice, flute, oboe, piano and string orchestra

Music of Dragan Tomić has been performed at concerts and festivals in Serbia, Macedonia, Slovenia, Spain, Bulgaria, England, Poland, Greece and Russia.

Dragan Tomić has cooperated as the accompanist, composer and arranger with the Academic Choir of the Students' Cultural Centre of the University of Niš, the Female Choir of Students' Cultural Centre (SKC) of the University of Niš, Niš Chamber Choir, the Academic Chamber Orchestra of Students' Cultural Centre (SKC), Niš Symphony Orchestra, the Chamber Orchestra Concertante of the Faculty of Arts in Niš.

Pedagogical work

Dragan Tomić is an associate professor at the undergraduate and master academic studies of the Faculty of Arts in Niš, of the subjects- Basics of orchestrations, Vocal literature, Introduction to Musical instruments and Arranging.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

7.01:316.4(082)
78(082)
37.036:78(082)

НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним
учешћем Балкан Арт Форум (3 ; 2015 ; Ниш)

Umetnost i kultura danas: kriza u umetnosti
- umetnost u krizi : zbornik radova sa naučnog
skupa / [III nacionalni naučni skup sa međunarodnim
učešćem Balkan Art Forum, BARTF 2015], Niš, 9-10.
oktobar 2015. ; urednici Nataša Nagorni Petrov = Art
and Culture Today: The Crisis in Art - Art in Crisis :
proceedings of the scientific conference / [The Third
National Scientific Forum with International Participation
Balkan Art Forum 2015 (BARTF 2015)], (Niš, 9th - 10th
October 2015) ; editors Nataša Nagorni Petrov. - Niš :
Univerzitet, Fakultet umetnosti, 2016 (Niš : Atlantis). -
183 str. : ilustr. ; 21 cm + 1 audio disk (CD-ROM)

Tekst na srp., engl. i bug. jeziku. - Tekst ćir. i lat. - Tiraž 50.
- Napomene i bibliografske reference uz radove. -
Bibliografija uz svaki rad. - Summaries.

ISBN 978-86-85239-41-0

а) Уметност - Друштвена криза - Зборници б) Музика -
Зборници с) Музичко образовање - Зборници

COBISS.SR-ID 226299404