





**BARTF 2017** BARTF 2017

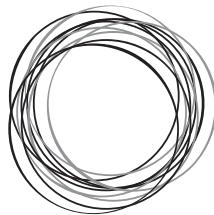


Република Србија  
МИНИСТАРСТВО ПРОСВЕТЕ,  
НАУКЕ И ТЕХНОЛОШКОГ РАЗВОЈА

Realizaciju naučnog skupa i štampanje zbornika radova podržalo je Ministarstvo prosvete, nauke i tehnološkog razvoja, rešenjem broj 451-03-00686/2017-14.



UNIVERZITET U NIŠU  
FAKULTET UMETNOSTI U NIŠU



Balkan  
Art  
Forum

**UMETNOST I KULTURA DANAS:  
UMETNIČKO NASLEĐE, SAVREMENO  
STVARALAŠTVO I OBRAZOVANJE UKUSA**

ZBORNIK RADOVA SA NAUČNOG SKUPA

(Niš, 6–7. oktobar 2017)

**ART AND CULTURE TODAY:  
ARTISTIC HERITAGE, CONTEMPORARY  
CREATION AND TASTE EDUCATION  
PROCEEDINGS OF THE SCIENTIFIC CONFERENCE**  
(Niš, 6th – 7th October 2017)

Urednik:

Dr Danijela Zdravić Mihailović

Editor:

Ph.D. Danijela Zdravić Mihailović

Niš, 2018.

Niš, 2018



# SADRŽAJ CONTENTS

<b>Predgovor / Prologue</b> <b>Драган Јунић</b> ТРАДИЦИЈА – КРЕАЦИЈА – РЕЦЕПЦИЈА Dragan Žunić TRADITION– CREATION – RECEPTION .....	15
---	----

## PLENARNO PREDAVANJE (Plenary session)

<b>Nickos Harizanos</b> ARTISTIC HERITAGE – TRADITION AND CONTEMPORARY MUSIC Reflections and suggestions of a contemporary composer <b>Nickos Harizanos</b> УМЕТНИЧКО НАСЛЕДЕ – ТРАДИЦИЈА И САВРЕМЕНА МУЗИКА Razmišljanja i predlozi savremenog kompozitora .....	23
--	----

## I. UMETNIČKO NASLEĐE (Artistic heritage)

<b>Miloš J. Zatkalik</b> METAANALITIČKE VARIJACIJE O NASLEĐU <b>Miloš Zatkalik</b> METAANALYTIC VARIATIONS ON HERITAGE .....	29
---	----

**Соња С. Цветковић**

ДЕЛАТНОСТ НИШКЕ ПЕВАЧКЕ ЖУПЕ „СТЕВАН СРЕМАЦ“  
ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

*Sonja Cvetković*

THE ACTIVITIES OF THE SINGING ADMINISTRATIVE UNIT „STEVAN SREMAC“ NIŠ  
BETWEEN THE TWO WORLD WARS.....41

**Наташа Д. Тасић**

ХОРСКО ПЕВАЊЕ НА КУЛТУРАЛНИМ ИЗВЕДБАМА У СРБИЈИ У ДОБА  
РОМАНТИЗМА: ПРИМЕР ЈУБИЛЕЈА ПЕВАЧКОГ ДРУШТВА „ОБИЛИЋ“

*Nataša Tasić*

CHORAL SINGING AT CULTURAL PERFORMANCES IN SERBIA DURING  
ROMANTICISM: JUBILEE CELEBRATION OF CHOIR "OBILIĆ" .....51

**Ana Perunović Ražnatović**

ELEMENTI MUZIČKOG NASLEĐA CRNE GORE U SAVREMENOJ NASTAVI I  
STVARALAŠTVU

*Ana Perunović Ražnatović*

ELEMENTS OF MUSICAL HERITAGE OF MONTENEGRO  
IN MODERN EDUCATION AND CONTEMPORARY ART .....61

**Марија В. Думнић Вилотијевић**

СТАРОГРАДСКА МУЗИКА У СРБИЈИ: НАСЛЕЂЕ, СТВАРАЛАШТВО, РЕЦЕПЦИЈА  
Marija Dumnić Vilotijević

STAROGRADSKA MUZIKA ("OLD URBAN MUSIC") IN SERBIA: HERITAGE,  
CREATION, RECEPTION .....71

**Ђорђе Н. Ђекић**

**Милош Павловић**

О МУЗИЦИ У ДОБА ПРВИХ НЕМАЊИЋА

*Djordje N. Djekić*

*Miloš N. Pavlović*

MUSIC IN THE TIME OF THE FIRST NEMANJIĆ RULERS.....81

**Svetlana M. Stojanović Kutlača**

MUZIKA KAO EHO UNIVERZUMA. SIMBOLIKA INSTRUMENTALNIH  
MUZIČKIH FORMI: PRELIDA, IGARA I VARIJACIJA

*Svetlana Stojanović Kutlača*

MUSIC AS AN ECHO OF THE UNIVERSE. SYMBOLISM OF BAROQUE  
INSTRUMENTAL FORMS OF PRELUDE, DANCE SUITES AND VARIATIONS.....93

**Аделина Попнеделева**

НОВИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗА СТАРИ УНИВЕРСАЛНИ ИСТИНИ

*Adelina Popnedeleva*

NEW INTERPRETATIONS OF OLD UNIVERSAL TRUTHS .....105

<b>Iva N. Subotić Krasojević</b> OD SOPSTVA DO SELFJA U NASTAVI ISTORIJE UMETNOSTI (SELFI KAO METOD INTERPRETACIJE U NASTAVI ISTORIJE UMETNOSTI)	
<b>Iva Subotić Krasojević</b> FROM SELF TO SELFIE IN TEACHING HISTORY OF ART .....	115
 <b>Драган М. Тодоровић</b> ПИРОТСКО КИЛИМАРСТВО: ДРЖАВНА БРИГА И ИНСПИРАЦИЈА САВРЕМЕНОМ СТВАРАЛАШТВУ	
<b>Dragan Todorović</b> PIROT KILIM MANUFACTURING: STATE CONCERN AND INSPIRATION TO MODERN CREATIVITY .....	133
 <b>Александар М. Петровић</b> ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У ЕПИСТЕМОЛОШКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА СУШТИНЕ ЧУЛНОСТИ	
<b>Aleksandar Petrović</b> TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN THE EPISTEMOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THE SUBSTANCE OF SENSES .....	145
 <b>Мирко Р. Јеремић</b> МУЗИЧКА СИНТАКСА У УВЕРТИРАМА РИХАРДА ВАГНЕРА – КОНСТРУКЦИЈЕ МУЗИЧКИХ РЕЧЕНИЦА ПО ПРИНЦИПУ КЕПЛИНОВЕ ТЕОРИЈЕ ФОРМАЛНИХ ФУНКЦИЈА	
<b>Mirko Jeremić</b> THE MUSICAL SYNTAX IN RICHARD WAGNER'S OVERTURES – THE CONSTRUCTION OF MUSICAL SENTENCE ACCORDING TO THE PRINCIPLE OF CAPLIN'S THEORY OF FORMAL FUNCTION .....	157
 <b>Vanja Bogdanović</b> PROŽIMANJE ФОРМАЛНИХ OBРАЗАЦА U BALADI OP. 47 BR. 3 FREDERIKA ŠOPENA	
<b>Vanja Bogdanović</b> MIXED MUSICAL FORMS IN FREDERIC CHOPIN'S BALLADE NO. 3 OP. 47 .....	173
 <b>Tijana Lj. Šaranac</b> ODNOS ZAPADNOEVROPSKIH I RUSKIH HARMONSKIH ELEMENATA U GRAĐI PRELIDA ZA KLAVIR OP. 23 SERGEJA RAHMANJINOVA	
<b>Tijana Šaranac</b> THE RATIO OF DIATONIC AND CHROMATIC HARMONIC ELEMENTS IN THE STRUCTURE OF PRELUDES FOR PIANO, OP. 23 BY SERGEI RACHMANINOFF .....	189
 <b>Marija Ž. Ajduk</b> TRADICIONALNO I MODERNO NA PRIMERU MUZIČKOG ŽANRA ETNO-PANK	
<b>Marija Ajduk</b> TRADITIONAL AND MODERN IN THE EXAMPLE OF ETHNO-PUNK MUSIC GENRE.....	201

<b>Весна С. Ивков</b> СЕМИНАРСКИ И ДИПЛОМСКИ РАД – ИЗАЗОВ ЕТНОМУЗИКОЛОШКОГ НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА <i>Vesna Ivkov</i> TERM PAPER AND MASTER DEGREE THESIS – A CHALLENGE OF ETHNOMUSICOLOGICAL SCIENTIFIC RESEARCH.....	213
---	-----

## II. SAVREMENO STVARALAŠTVO (Contemporary creation)

<b>Лаура Димитрова</b> БЪЛГАРСКОТО ТЕКСТИЛНО ИЗКУСТВО В ПОСТМОДЕРНАТА СИТУАЦИЯ <i>Laura Dimitrova</i> THE BULGARIAN TEXTILE ART IN THE POSTMODERN SITUATION .....	227
--	-----

<b>Димитър Иванов Добревски</b> СЪВРЕМЕННИЯТ ИНДУСТРИАЛЕН ДИЗАЙН „МЕЖДУ ЧУКА И НАКОВАЛНЯТА“ НА МОДАТА И ТРАДИЦИЯТА <i>Dimitar Ivanov Dobrevski</i> THE MODERN INDUSTRIAL DESIGN BETWEEN THE HAMMER AND THE ANVIL OF FASHION AND TRADITION.....	241
---	-----

<b>Марина Стоянова</b> ОТ ТРАДИЦИОННИ КЪМ НОВИ ИЗРАЗНИ ФОРМИ – МЛАДИТЕ АРТИСТИ КАТО МЕДИATORИ <i>Marina Stoyanova</i> FROM TRADITIONAL TO NEW ART FORMS – YOUNG ARTISTS AS MEDIATORS .....	247
---	-----

<b>Milica Z. Petrović</b> UTICAJ MEDIJSKIH PEJZAŽA NA SAVREMENU PRAKSU PRAVOSLAVNIH DEČJIH CRKVENIH HOROVA <i>Milica Petrović</i> THE INFLUENCE OF MEDIASCAPES ON ACTIVE PRACTICE OF ORTHODOX CHILDREN'S CHURCH CHOIRS.....	261
--	-----

<b>Harun Zulić</b> TRADICIONALNO I SAVREMENO U CIKLUSIMA DVE PESME ANTIGONE I TUŽNE PESME VOJINA KOMADINE <i>Harun Zulić</i> TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN THE CYCLES TWO ANTIGONA SONGS AND SAD SONGS OF VOJIN KOMADINA.....	275
--	-----

<b>Nataša V. Nagorni Petrov</b> <b>Danijela Đ. Stojanović</b> ANALITIČKI PRIKAZ KONSTANTINOVE FUGE DRAGANA TOMIĆA Nataša Nagorni Petrov Danijela Stojanović ANALITICAL OVERVIEW OF CONSTANTINE FUGUE BY DRAGAN TOMIĆ .....	297
---	-----

<b>Наташа М. Вукићевић</b> <b>Нада М. Милетић</b> МУЗИЧКИ ДОЖИВЉАЈ КРОЗ ЛИКОВНИ ИЗРАЗ УЧЕНИКА Nataša M. Vukićević Nada M. Miletić MUSICAL EXPERIENCE EXPRESSED IN STUDENTS' ART WORK .....	309
---	-----

### **III. OBRAZOVANJE UKUSA (Taste education)**

<b>Milena Shushulova-Pavlova</b> SOME THOUGHTS ABOUT THE POTENTIAL OF CROWDSOURCING IN THE PROMOTION OF CLASSICAL MUSIC PRODUCTION. IDEAS THAT HAVE ARisen IN MUSICAL MANAGEMENT AND PRODUCING CLASS Milena Šušulova Pavlova РАЗМИСЛJАЊА О ПОТЕНЦИЈАЛУ CROWDSOURCING-a У ПРОМОЦИЈИ КЛАСИЧНЕ МУЗИЧКЕ ПРОДУКЦИЈЕ. ИДЕЈЕ НАСТАЛЕ НА ОБУКАМА ZA MUZIČKU PRODUKCIJU .....	325
--	-----

<b>Веселка Николова</b> ИЗСЛЕДВАЊЕ НА ГРАНИЦАТА НА ВНУШЕНИЕ В ИЗКУСТВОТО Veselka Nikolova SUBJECTIVE EXPERIENCE OF MODERN BALLET.....	337
--	-----

<b>Katarina V. Trifunović</b> PROBLEM METODA NASTAVE U MUZEJSKOJ PEDAGOGIJI Katarina Trifunović QUESTION OF TEACHING METHOD IN MUSEUM PEDAGOGY.....	353
--	-----

<b>Snežana Vidanović</b> ODBРАМБЕНИ СТИЛОВИ, ПРОКРАСТИНАЦИЈА И СКЛОНОСТ КА ОРИГИНАЛНОСТИ КОД СТУДЕНАТА ФАКУЛТЕТА УМЕТНОСТИ И АРХИТЕКТОНСКОГ ФАКУЛТЕТА Snežana Vidanović DEFENCE STYLES, PROCRASTINATION AND TENDENCY TOWARD ORIGINALITY BETWEEN ARCHITECTURE AND ART STUDENTS .....	363
--	-----

**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA  
NA BARTF-u 2017**  
**PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS  
AT BARTF 2017..... 377**

**SADRŽAJ CD-a/CONTENTS of CD:**

**PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2017**  
**PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2017**

**Ivan Brklijačić / Ivan Brklijačić**

01) *Fliza* (14:27) / *Fliza* (14:27)

**Nickos Harizanos / Nikos Harizanos**

02) *Night without moonlight for solo flute, strings and glockenspiel* (05:52)

Chamber orchestra *Concertante* of the Faculty of Arts in Niš

Andjela Bratić, flute

conductor: Milena Injac

02) *Noć bez mesečine za solo flautu, gudače i glokenšpil* (05:52)

Kamerni orkestar *Concertante* Fakulteta umetnosti u Nišu

Andjela Bratić, flauta

dirigent: Milena Injac

03) *The spirits of the lake*, piece from the cycle *Monographs*, book II op. 152 (2013) (05:08)

Stevan Spalević, piano

03) *Duhovi jezera*, komad iz ciklusa *Monografije*, II sveska op. 152 (2013) (05:08)

Stevan Spalević, klavir

## **PREDGOVOR** **(Prologue)**



## ТРАДИЦИЈА – КРЕАЦИЈА – РЕЦЕПЦИЈА

**Драган Жунић**

Универзитет у Нишу  
Факултет уметности  
zunic@ni.ac.rs

1. На првоме научном скупу из серије *Балкан Артиј Форум*, БАРТФ 2013, тематизовали смо генерални проблем данашњега места и значаја културе на Балкану. БАРТФ 2014. окупило је учеснике око опште, у свим уметностима и у свим теоријама уметности релевантне теме интерпретације – у хоризонтима одговарајућега духа времена. Учесници трећега скупа, БАРТФ 2015, пак, имали су задатак да у уметности препознају, објасне и разумеју како симптоме тако и индикаторе свеопште друштвене, духовне кризе и кризе смисла наше прошлости и, надасве, савремености. БАРТФ 2016. био је посвећен још једној великој теми теорије уметности – многоликом онтолошком, гносеолошком, антрополошком, естетичком и педагошком феномену игре, разуме се, и овога пута у сушчавању са изазовима сопственога времена и тла, тј. напрслина и ломова нашега света и века. У оквиру БАРТФ 2017, позвали смо на расправу о проблемима уметничкога наслеђа, савременога стваралаштва и образовања укуса.

2. Од 2014. до краја 2016. године у Центру за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу, у сарадњи са Факултетом уметности Универзитета у Нишу и Музичком школом у Нишу, радило се на пројекту *Музичко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса*. Од 2017. године носилац тога пројекта је новоосновани Огранак САНУ у Нишу, који ће га реализовати такође са Факултетом уметности Универзитета у Нишу. Захваљујемо руководству Огранка на разумевању и сарадњи. Један од облика рада на пројекту јесу и научни скупови организовани на главну тему пројекта, односно на теме његових потпројеката или још уже спецификоване теме. Научни скуп БАРТФ 2017. представља проширивање главне теме пројекта са подручја музичке уметности на подручје свих појединачних уметности, тј. уметности уопште, стога што је одавно и сасвим поуздано утврђено да се развој сваке уметности збива у суштинској повезаности са развојем других уметности, тачније, свих симболичких форми, као и са општим духом појединачних друштава и култура.

2.1. Сврха научнога скупа БАРТФ 2017: Уметничко наслеђе, савремено стваралаштво и образовање укуса јесте да се сакупе и размене сазнања посленици, теоретичари и истраживачи посебних регионалних и локалних уметничких традиција, савременога стваралаштва и образовања уметничкога укуса, посредованог институцијама школе, медија, али и ванинституционалним друштвеним групама и мрежама итд. Другим речима, циљ овога научног окупљања је да се стекне увид у постојање и стање база података о традиционалним регионалним и локалним формама уметничкога стваралаштва и о савременим уметничким ствараоцима и њиховим делима, те о традицијској укорењености али и особености, па и искорењености ових дела; затим, да се испита али и подстакне савремено уметничко стваралаштво на бази регионалних и локалних традиција, али и у креативном супротстављању традиционализму; најзад, да се размотре могућности, форме и програми, као и институционални и ванинституционални актери и процеси образовања укуса, тј. садашње, али и будуће уметничке публике (између осталог, и испитивањем ваљаности методичко-дидактичке праксе у настави музичке културе, ликовне културе, књижевности итд.). И на овоме научном скупу могла би бити размењена драгоценна национална и међународна искуства на управо описаноме теоријском, истраживачком и образовном послу.

2.2. Чини се да је значај истакнутих циљева сасвим очигледан у условима комерцијализовања и контаминација духа и културе, у околностима кризе уметничких вредности, али и свеукупне кризе културнога идентитета, посебно у регијама које су драматично уздрмане не само привредном кризом, већ и демографским колапсом, миграцијама и идентитетским конфузијама, а које могу опстати и развијати се не само посредством програма привредне ревитализације ради задржавања становништва, већ и програмима просветнога, културнога и уметничкога учвршћивања и оснаживања националнога духа – на локалним и регионалним мотивима и колориту, али на универзалним духовним вредностима.

3. Главна тема научнога скупа БАРТФ 2017. има три подтеме, тј. три посебне проблемске целине: уметничко наслеђе, савремено стваралаштво, образовање укуса.

3.1. У оквиру њих се могу тематизовати, између осталога, и следећа питања:

– Уметничко наслеђе: традиција и иновација; традиционално и савремено; историја уметности и савремена уметност; народна уметност – фолклор.

– Савремено стваралаштво: канон, конвенција, слобода стваралаштва; аутономија и хетерономија уметника; аутентично и епигонско; савремена уметност; елитна и популарна уметност.

– Образовање укуса: рецепција традиционалнога и савременога; типови савременога укуса; институционално и ванинституционално образовање

укуса; групе вршњака и формирање укуса; породица и укус; медији и укус; друштвене мреже и укус; методичко-дидактичка искуства и експерименти у настави уметности и уметничке културе.

3.2. Узете засебно, ове три целине представљају три непрегледна проблемска подручја. Но, повезане, оне се узајамно, вишеструкон конкретизују у средређујући пажњу теоретичара и истраживача на места проблемских „пресека“ и „преклапања“. Утолико, главна тема скупа, економично формулисана именовањем и назначеним повезивањем трију области, заправо, у интерпретацији повезаности проблемских целина, значи следеће: Како глобално, регионално и локално уметничко наслеђе, као наслеђе регионалних и локалних особености и колорита, а – у начелу – универзално важећих вредности, утиче на савремено стваралаштво, које може бити изграђено на таквим традицијама или против њих, њима подстакнуто или инхибирано, и како се може конципирати и реализовати образовање укуса на таквој баштини и на њој заснованом савременом стваралаштву? Стога су и на овоме скупу, као и иначе, била очекивана саопштења са резултатима испитивања различитих регионалних и локалних искустава, па – по природи ствари – и искустава у истраживању ове проблематике на тлу југоисточне Србије, за шта су организатори, по природи ствари, посебно заинтересовани.

3.3. Стога највише пажње привлаче радови у којима се најављује проблемско прожимање битних димензија феномена уметности: традиције, иновације, историје, савремености, канона, конвенција, слободе стваралаштва, народне, високе и популарне уметности, рецепције, критике, образовања и васпитања укуса; мада и посебна, а не „изолована“ испитивања проблема уметничкога наслеђа, или проблема савременога стваралаштва, или проблема образовања укуса, могу бити од великога значаја за обједињену расправу истраживача ових посебних позиција, односно за укупно, интегрисано деловање и, надамо се, зрачење целога скупа и његовога зборника.

4. Не бих да читаоца замарам општим mestима о великим темама традиције, креације и рецепције, тј. укуса, о којима је толико много писано: (1) најпре, о томе како нас традиције одређују, али и како новонастала дела изнова реконструишу склопове наших традиција, тј. нашу рецепцију традиције; о традиционализмима и иновацијским пробијањима канонских и конвенцијских међа и баријера; (2) о значају стваралаштва уопште, а уметничкога посебно, као битне одлике људскога бића, са којом оно јесте – човек, а без које му само наликује; (3) најзад, о укусу, који није само пукотврдо свиђање, допадање, већ способност аутономнога суђења образованог човека о естетскоме и уметничкоме, али способност са којом паралелно иде и способност аутономнога моралног, па даље и политичког просуђивања, способност саопштавања суда и примања саопштенога – дакле, све заједно, способност толерантнога и разумевајућега саживота у комуникативној

заједници слободних индивида (у „демократском друштву“).

Но, ипак, подсетио бих да је Фридрих Шилер (Fr. Schiller), у својим *Писми-ма о естетском васпитању човека* (1795), написао да се на људе, на људску природу, где владају самовоља, фриволност и сировост, не може образовно и васпитно деловати „нападајући“ њихове максиме и оно што они чине, тј. њихова дела, јер ту су они, као што нам је непосредно познато, поприлично тврди, упорни и инертни, већ пре свега у области њихове доколице и забаве, а то ће рећи преко игре и укуса – и то тако што би им делање и мишљење требало окружити „племенитим, великим, духовним формама“ и „символима изврснога“; Шилер је сматрао да на тај начин естетски привид савладава грубу стварност, а уметност сирову природу (Девето писмо).

Ми данас познајемо и другу страну медаље. Наиме, знамо да се преко владајућега, медијски ширенога и наметанога укуса, нажалост лошега укуса, обезбеђује и легитимише владавина, препарирају потенцијални грађани и претварају у поданике, послушнике и не претерано захтевне раднике и војнике.

5. Стога се можемо и сасвим конкретно запитати: Како се то конституише традиција и како се на њој изграђују савремени обрасци укуса?

5.1. На пример, већ сто година смо у „традицији“ ready-made-a, ако као зачетак узмемо Дишанову (Marcel Duchamp) *Фонтани* (*Fountain*), из 1917. године.

Такође, већ је један век атоналне музике, ако кренемо од *Три клавирска комада* (*Drei Klavierstücke*, оп 1) Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), из 1909.

И роман тока свести нам је ту сто година, бар од Џојсовога (James Joyce) *Улика* (*Ulysses*), из 1918–1920. године.

Па, ако ћемо од Bauhaus-а (1919–1933), један је век и модерне архитектуре. И тако даље.

Дакле, један век уметности која, како неки сматрају, још увек није постала у свакодневље интегрисана традиција, премда је у круговима посленика и следбеника, теоретичара и историчара уметности, већ одавно – пост, и – пост-пост... Или можда ипак јесте уградњена у свакодневље, судећи по уметничкој, или индустријској грађевинској продукцији? Али не и по масовној рецепцији, која остаје у знаку расцела високе и популарне уметности. Са друге стране, не јењава ни талас онога што се зове *world music* и, уопште, *world culture*.

5.2. Стога би моје питање могло да гласи: Да ли су савремена рецепција уметности и главни обрасци укуса изграђени на традицији предмодерне, модерне или постмодерне и савремене уметности? Очito је да би одговор на ово питање захтевао најпре аналитичке интервенције у појму уметности (висока, популарна итд.), па у оним периодизацијским терминима, а потом и сасвим егзактно истраживање у оквирима неке емпиријске социологије уметности и укуса.

Сигурно нас зanима да ли је, и која, традиција још увек жива? Да ли се данас ствара на основама традиције, и које традиције? Потом, а у вези са овим питањима, како се, на којим основама, конципира опште образовање, па образовање у области *humaniora*, најзад, образовање за уметност?

5.3. Ја, радо, својим млађим колегиницама и колегама постављам једно, држим, подстицајно питање: Да ли знате, или претпостављате, или пак предвиђате, како ће се студирати поједине уметности (традиционалне, попут музике, визуалних уметности итд., и неке њихове комбинације, или неке нове уметничке праксе) кроз двадесет-тридесет година (када ће они које питам још увек бити у настави, надамо се)? Сматрам да то о чему питам није нешто саморазумљиво, већ нешто о чему треба размишљати, што треба компаративно истраживати, па екстраполирати закључке... Много је боље и важније тако испитивати овај проблем, него напростио бити самоизложен заокретима и захтевима нових технологија и нових идеологија, када можемо чинити само накнадне покушаје и интервенције (као у случају дигиталне културе и уметности). Потом, да ли треба конципирати студије популарних жанрова, наравно утемељен на захтевним традиционалним образованим програмима? И тако даље.

5.4. Све то би, коначно, изашло и на питање о рецепцији, укусу и публици, то јест на питање образовања будуће публике и будућих студената. Продуценти популарне културе већ у вртићима, обдаништима, дакле, у предшколском узрасту, а дакако и у школскоме, „препарирају“ своју будућу публику, ону која ће бити конзумент њихових производа кроз двадесет година. Шта, у исто време, ми радимо? Да ли се затварамо у академске куле, не и градове, уверени у сопствени елитни статус, и сигурни да ће крути школски програми решити ту ствар сами од себе, или да ће бар урадити оно што је могуће? Неће. Медији и друштвене мреже јачи су од школских програма. Да ли ћemo постати свесни тога проблема тек када онај претпостављени елитни статус, све и да јесте елитни, буде озбиљно поткопан и уздрман тржиштима популарне културе и драматичним мањком студената? На крају низа, овде подразумеванх али не и експлиците изведенх питања, чекаће нас оно већ отрцано, али и даље од великога значаја: Ко конципира, води и реализује просветну, културну и медијску политику?

5.5. У којој се традицији, у којим традицијама (1), данас компонује, слика, инсталари, пише, гради, снима...(2) и за кога (3)?

Против „нас“, који се давимо овим питањима ради креативнога очувања традиције у новоме стваралаштву, а за просуђивачку моћ, укус и дух слободних и образованих грађана, раде и тржишна комерцијализација и струковна специјализација, које, у садејству, воде дехуманизацији образовања.

6. Нека ми, са свега стога, буде допуштено да млађима, и сасвим младим сарадницима, из мноштва непосредно или посредно искушаних мотива издвојим само један, и скромно поручим:

Посматрајте и проучавајте токове уметности протеклога стогодишта, посматрајте и виртуално „продужите”, екстраполирајте текуће правце, стилове, трендове, пројектујте их у блиску будућност, размотрите своје место у свету уметности, и не чекајте да вам се ствари напросто догађају. Пођите им у сусрет – сретните се са самима собом!

Пођите у свет, крочите на престижне универзитетете, преко пројеката међунродне мобилности студената и наставника, или бар виртуално, учите, покупите искуства, али не преписујте, већ прилагођавајте и приподобљујте новине сопственим традицијама и савремености; најзад, тако подстакнути, а можда и надахнути, стварајте, заснивајте или бар понудите свету нешто што иде из овога тла, и његовога духа, стасалог-нестасалог на месту сусрета, нажалост, и судара великих, различитих култура и цивилизација.

Покажите свету да одлично читамо и схватамо универзалне језике и симболичке форме различитих традиција и различитих савремености; и покажите свету како се на нашим наречјима универзалних музичких, грађитељских, визуалних, поетских... језика изговара и, тиме, у естетскоме и уметничкоме, у ономе што траје и остаје, наговештава оно најважније, што се сасвим неуметнички зове – смисао.

# **PLENARNO PREDAVANJE**

## (Plenary session)



UDK 78.071.1+(316.723:78)

## **ARTISTIC HERITAGE – TRADITION AND CONTEMPORARY MUSIC Reflections and suggestions of a contemporary composer**

**MA Nickos Harizanos**

Free lance composer, Athens, Greece  
nickosharizanos@gmail.com

### **Abstract**

The presentation is consisted of two parts. In the first part, the composer unfolds some thoughts on the subject of the Conference and his personal aspect on the issue of cultural heritage in contemporary creation. In the second part, there will be some audio-video samples of his works based on the following concerns: What could the functionality of traditional idioms in new music be? How could they be redefined and acquire a modern dimension in order to be led beyond their repeatability and folkloric use? What could a new kind of approach to tradition be? What effect could it have in today's audience? Could a re-approaching of heritage and tradition form a suggestion of preserving the unique, local, cultural heritages within today's powerful dipole „globalization – ethnicity“ which affects all the social fields, including culture? Would an answer to this question be a significant tendency of the next day art?

**Key words:** composer, cultural heritage, contemporary creation, audio-video samples, new music.

The presentation is consisted of two parts. In the first part I will share some thoughts and concerns on the subject of the Conference and my personal aspect on the issue of cultural heritage in contemporary creation. In the second part I will present you some audio-video samples of my works which are referred to the previous thought and suggestions.

Initially, I would like to make an effort to orientate what musical tradition and cultural heritage could really mean in our time; because it is quite obvious that nowadays, they do not have the same attention as they had during their re-appearance in the 19th - early 20th century national schools and in many cases seems to be very remote for the modern audience, students or even educational teaching courses and methods.

The artistic heritage in our days, on one hand, appears to us with a repetitive use as something “pure” coming from the past, presenting intact. This is something, I think, essential, the fact that the traditional creations are presented in such a way even if it seems to be more like a museum object, alienated from our modern needs.

On the other hand there are many other more complex issues about the handling of the tradition and artistic heritage today, issues that it is really worth to speak about. I refer to them as complex because of subjective matters concerning our modern approaches of the traditions in our societies in Balkans, western, and at least in what we call “developed” world. These matters are connected with the vast volume and speed of information and the shaping of what called globalized world today. Under this kind of prism the term tradition, loses its locality and in some cases could be expanded and embodies more than one “national” or ethnic tradition. There is also the case where an artistic idiom, if very well promoted, repeated and retained worldwide, could become a “traditional” one for audiences – viewers. A creation that a few years ago could be described as traditional with its use and its incorporation into pop, ethnic or fusion music in a few years time it may loses its folk character and becomes in a way a possession of the global community. So an artistic creation that initially could function as a distinctive mark of one nation within a few months period could lose its locality and become a “traditional” one and very well known for years in a very remote nation.

This reality naturally creates a new aesthetic perception and affects the creators, the audience and the educational system alike.

At this point, and before proceeding with my thoughts, I would also like to make a reference to the very powerful dipole that in a way influences the contemporary global political scene and through information and technology is permeating all kinds of cultural references. This dipole concerns the prevalence of globalization as opposed to national consciousness or ethnicity. Both of these aspects, of course, are not a modern phenomenon, but nowadays they obviously affect almost the entire world community to a greater extent than in the past. So an artist, and especially living in countries with long tradition like the Balkan ones, might be under pressure of this dipole.

The artist, and I could speak more specifically, the composer, is at the centre of a square. At the two corners could put the above dipole, “globalized art” – traditions, ethnocentric idioms and to the other two the audience which is linked with the matter of taste education and the educational systems. My personal attitude is an everlasting quest for a balance among these corners. A balance differs from work to work, a matter that you have to re-orientate in each work within a lifetime.

However, arts have a timelessness and a universality that at many cases go beyond any kind of frame in history. Specifically speaking about music, the most abstract of all arts by its nature, a universal language, can work out of such dipoles and contrasts and have at many cases a perspective working under its own historicity and contemporarity.

Focusing on the traditional and national music idioms in the Balkans, there is obviously a treasure of material for exploration and use and can now be re-appraised, and I dare to say it is necessary to be under a scope of new artistic or academic working methods.

The tradition and culture in Balkan is undeniably very rich due to history and the movements of entire populations through the ages, mixing so their own traditions with the local ones. Talking about my country, these figures are multiplied by its history as well as its location and the passage of dozens of tribes and cultures through the millennia. Under these circumstances, speaking of tradition, exactly what could I refer to?

Keeping a distance from all sorts of „purities” concerning the originality of the ancient greek music, a topic I think that cannot be surely defined, I could mention that even in those period there were admixtures of dozens of tribes in Greece through travels and through the contact of cities - states with colonies. So when I refer traditional music, I could include all the music idioms that would probably be heard or survived in Greece a 2.500 year period, starting from all the references on the written extracts from centuries before Christ, the Hellenistic period, the Byzantine and Ottoman period music and what is now mainly mentioned as traditional music (idioms which were played after the early 19th since the middle of the 20th century).

Before presenting you examples of my works, I would like to add that my personal study, research and practice is about elements of what I consider to be structural ones in tradition. They are not just references and flavors of the past. These elements could be the language, which is directly related to the rhythms and ornamentation, the forms, or even the instrumentation. While listening to the samples of the works I will be making few comments about the ideas and the elements which constitute these works and in which there will be shown clearly the relationship of what I mentioned above about my personal aspect

So, „Music begins where words end“ as Goethe writes.

**Nikos Harizanos**

## **UMETNIČKO NASLEĐE – TRADICIJA I SAVREMENA MUZIKA Razmišljanja i predlozi savremenog kompozitora**

### **Sažetak**

Prezentacija se sastoji iz dva dela. U prvom delu kompozitor razvija neke misli o temi naučnog skupa i njegovom ličnom viđenju kulturnog nasleđa u savremenom stvaralaštву. U drugom delu biće predstavljeno nekoliko audio-video semplova njegovih radova zasnovanih na sledećim pitanjima: Šta bi mogla da bude funkcionalnost tradicionalnih idioma u novoj muzici? Kako bi oni mogli da se redefinišu i steknu savremenu dimenziju kako bi prevazišli svoju ponovljivost i folklornu upotrebu? Šta bi mogao da bude novi pristup tradiciji? Kakav efekat bi on mogao da ima kod današnje publike? Da li ponovno pristupanje nasleđu i tradiciji može predstavljati predlog

očuvanja jedinstvenog, lokalnog, kulturnog nasleđa u današnjem moćnom dipolu „globalizaciji – etničkoj pripadnosti“ koja utiče na sve društvene oblasti, uključujući i kulturu? Da li bi odgovor na ovo pitanje bio značajan trend umetnosti sledećeg dana?

**Ključne reči:** kompozitor, kulturno nasleđe, savremeno stvaralaštvo, audio-video semplovi, nova muzika.

# UMETNIČKO NASLEĐE

## (Artistic heritage)



UDK 78.01/.03 В. Мокрањац, Скрјабин

## METAANALITIČKE VARIJACIJE O NASLEĐU

**Miloš J. Zatkalik**

Univerzitet umetnosti u Beogradu  
Fakultet muzičke umetnosti  
mzatkali@eunet.rs

### Sažetak

Nasleđem bilo kog momenta datog procesa možemo smatrati one aspekte prethodnih faza – uključujući i imaginarnu ekstenziju datog procesa u prošlost – s kojima ove potonje faze uspostavljaju neku vrstu dijaloga (intoniranog kritički, apologetski, negatorski...). U tom smislu, možemo govoriti o tri dimenzije nasleđa jedne muzičke kompozicije: 1) ono što je u kompoziciju ugrađeno kao rezultat istorijskog razvoja (kulture, tradicije); 2) imanentno naslede koje kompozicija samim svojim tokom ostavlja daljem toku; 3) individualno psihološko nasleđe kompozitora. Ostavivši ovo treće po strani, a uzimajući kao ilustraciju kompozicije *Poème languide* op. 52 Aleksandra Skrjabina i *Odjeci* Vasilija Mokranjca, sadejstvo prva dva moglo bi se obuhvatiti formulacijom Borisa Asafjeva po kojoj je neposredni zadatak svakog prvog momenta intoniranja da slušaoca uvuče u sferu muzičkih postavki zasnovanih na zvučnim odnosima koji su karakteristični za datu epohu i društveni kontekst. Pokazaće se u kojoj meri nasleđe može biti ambivalentno, pa i kontradiktorno. Uočićemo njegova emergentna svojstva, po kojima ono determiniše tok kompozicije, ali tako da se tok ne može predvideti niti na to nasleđe svesti. Stoga i sama Asafjevova izjava (kao važan deo muzičko-analitičkog nasleđa) pokazuje ograničenost svojih eksplikativnih dometa. Različite dimenzije nasleđa mogu se posmatrati u međusobnoj refleksiji. U tom smislu, formalne i dinamičke karakteristike muzike, uz apstraktnost sadržaja, obezbeđuju izomorfizam između muzike i niza različitih fenomena i čine je podobnom da funkcioniše kao strukturni model za istorijske procese ili psihološke konflikte.

**Ključne reči:** nasleđe, Vasilije Mokranjac, Skrjabin, Asafjev, emergentnost.

Kad sam u naslov ovog članka uključio reč „varijacije”, formu varijacija sam zaista i imao u vidu. Ako kao prototip ove forme uzmem temu posle koje sledi niz pojava iste teme u izmenjenom vidu, dobijamo tok koji može biti i prilično mozaičan i čija je hijerarhija „ravna”, tj. poseduje samo dva nivoa: globalni (forma u celini) i nivo pojedinačnih varijacija. Tek nametanjem svojevrsne drugostepene, sekundarne forme možemo doći do više nivoa formalne hijerarhije. Takođe, a donekle i kao posledica prethodne konstatacije, radi se o formi koja nema svoje „prirodno” zaokruženje, nema unutrašnju potrebu da se zaustavi, jer se uvek može dodati još varijacija. Slično tome, i ovaj rad ne donosi zaokružene rezultate jednog koherentnog istraživanja, već niz ideja/razmišljanja o fenomenu nasleđa, a te ideje mogu biti međusobno manje ili više povezane. Govoreći o povezanosti,

ne mogu da se ne prisetim Rimskog Korsakova (Николай Римский-Корсаков) i njegove navodne izjave po kojoj su varijacije „niz komada koji liče jedan na drugi, a ponekad i ne”.

Moja razmišljanja su daleko od teorijskih ambicija kakve su imali u domenu književnosti Harold Blum (Bloom, 1997) ili – oslanjajući se u velikoj meri na Bluma, ali prenoseći njegove ideje na muziku – Džozef Stros (Joseph Straus, 1990), u svojim studijama o uticajima, o načinima na koje se stvaraoci nose sa teretom prošlosti, o anksioznosti koju taj teret izaziva, o kompleksnosti i ambivalenciji tih odnosa. Ipak, sebi u prilog navodim da će se ovde govoriti o jednom drukčijem repertoaru (Skrjabin/Александар Скрябин; Vasilije Mokranjac) i problematici unekoliko drukčijoj od one kojom se bavio Stros. Štaviše, i u čisto teorijskom domenu ovaj rad sadrži određene novine, zahvaljujući izvorima koje Stros nije koristio (Asafjev/Борис Асафьев), ili su mu najverovatnije bili i nepoznati (Leo Mazelj/ Мазель).

Naslede je, pre svega, istorijska kategorija. Ali, kad razmišljamo o istoriji i prošlosti, shvatamo da se nasleđem ne može nazvati bilo koji događaj ili artefakt iz prošlosti: da bismo nešto legitimno zvali nasleđem, moramo uočiti i interakciju s onim što je aktuelno, što je sada. Naslede samim tim ne može biti neutralno ni u odnosu na ono što sledi.

Nasleđem bilo kog momenta datog procesa možemo smatrati one aspekte prethodnih faza – uključujući i imaginarnu ekstenziju datog procesa u prošlost – s kojima ove potonje faze uspostavljaju neku vrstu dijaloga (koji može biti intoniran kritički, apologetski, negatorski...). U tom smislu, da suzimo oblast posmatranja na muziku, možemo govoriti o tri dimenzije nasleđa jedne muzičke kompozicije: 1) ono što je u kompoziciju ugrađeno kao rezultat istorijskog razvoja (kulture, tradicije); 2) immanentno (internu) naslede koje kompozicija samim svojim tokom ostavlja daljem toku (prethodni tok kao nasleđe potonjem); 3) individualno psihološko nasleđe kompozitora.

Ovu treću, psihološku dimenziju, ostavljam ovom prilikom po strani. Prve dve bi se, pak, mogle posmatrati u svetu jedne izjave Borisa Asafjeva – izjave koja predstavlja važan deo našeg *teorijskog nasleđa*. Po njemu, „neposredni zadatak svakog prvog momenta intoniranja jeste da slušaoca uvuče u sferu muzičkih postavki zasnovanih na zvučnim odnosima koji su karakteristični za datu epohu i društveni kontekst“ (Асафьев, 1962: 63). Ti „prvi momenti intoniranja“ funkcionišu u drugoj od upravo navedene tri dimenzije, kao nešto što početna faza ostavlja u nasleđe daljem toku; sami, pak, zvučni odnosi koji obezbeđuju takvo nasleđe predstavljaju, naravno, prvu dimenziju, jer su oni, između ostalog, i istorijski uslovljeni.

Nešto od ovog možemo ilustrovati kompozicijom *Poème languide* op. 52 Aleksandra Skrjabina.

Primer 1. A. Skrjabin, *Poème languide*

The musical score consists of four staves of piano music. The first staff begins with 'Pas vite' and 'p' dynamic. The second staff starts with a forte dynamic. The third staff features 'poco' and 'poco rit.'. The fourth staff includes markings like 'm.d.', 'animato', 'e passione', and 'pp'. The score is written in common time with various key changes.

U kakvu „sferu muzičkih postavki” nas mogu uvući „prvi momenti intoniranja” ovog komada? Prepostavimo da će nam prvo pasti u oči odsustvo tonične funkcije na početku. Kada kompozicija počinje tonikom, to bi moglo značiti da je istorijsko nasleđe neupitno. Ovde, pak, početak reflektuje rastrzanost kompozitora, gotovo konfuziju između raznih stilova, muzičkih jezika, ideologija i duhovnih predela. S kakvim je nasleđem Skrjabin mogao računati? Ne mislim pritom na neko apstraktno istorijsko nasleđe, recimo celokupne evropske muzike vekovima unazad, niti na poznate uticaje koji su doprineli njegovom formiraju u ranim fazama, niti pak na vanmuzičke izvore njegovih ideja. Ovde pre svega imam u vidu ono što je u datom vremenskom okviru bilo relevantno, muziku njegovih savremenika i bliskih prethodnika. Godine 1907. kada je napisan ovaj komad, Vebern (Anton Webern) je već pisao svoje *George Lieder*; približno u to vreme Šenberg (Arnold Schönberg) komponuje svoju prvu Kamernu simfoniju. A opet, ne treba zaboraviti da je u okviru iste decenije Rahmanjinov (Сергей Рахманинов) napisao svoj Drugi i Treći

klavirski koncert, da je Rimski Korsakov bio živ, da je Dvoržak (Antonin Dvořák) umro samo tri godine ranije, a Brams (Johannes Brahms) deset. Scena koja nam se ukazuje veoma je šarolika. Šire gledano, ovo deluje kao slom kulturnog konsenzusa: slika sveta se fragmentira, sveobuhvatni metanarativi gube svoj kredibilitet, umesto njih dobijamo „nesvodiv pluralizam antagonizama” kako je to formulisao Kevin Korzin (Korsyn, 2013: 17).

Kraj ovog komada jasno – i tradicionalno – ukazuje na tonalni muzički jezik; štaviše, i dominanta je pri početku tako robustno postavljena da bi se ceo komad mogao posmatrati kao jedna proširena kadanca. Analiza bi se potom mogla legitimno kretati u okvirima tonalno-funkcionalnog sistema. No, već prvi akord otvara i neke druge pravce razmišljanja. Naravno, možemo ga tumačiti kao VII stupanj sa sniženom tercom (s dodatim tonom „d”, zadržicom „fis”, i uz enharmoniju „b”~„ais”); možemo ga smatrati tvrdo umanjenom dominantom (opet s dodatim tonovima), ili dominantom F-dura, ili možda eksponentom frigijske sfere, ili već čega se setimo u okviru funkcionalnog tumačenja. Umesto toga, u njemu možemo prepoznati znameniti Skrjabinov „mistični akord”, skup 6–34 po Fortovoj tabeli, svojevrstan muzički potpis ovog stvaraoca. Raspored njegovih tonova može biti različit, sa vrlo različitim implikacijama – setimo se da je taj isti tonski skup u *Prometeju* tako postavljen da ističe interval kvarte (pa se katkad pominje, ne baš opravданo, kao paradigmatičan slučaj kvartnog akorda). Nije obavezno ni da bude dat kao akord: govorimo i o mističnoj lestvici ili mističnom tonskom prostoru (Lerdahl, 2001: 267–269, 322–324). Pritom, da dodatno zakomplikujemo analizu, postavićemo pitanje da li je ton „g” u prvom taktu uistinu akordski ton ili ga treba shvatiti kao prolaznicu. U ovom drugom slučaju, opažamo da je tonski sastav u osnovi celostepeni pentakord, odnosno celostepena lestvica koja se kompletira tonom „gis” u sledećem taktu. Uviđamo takođe i to da je mistični skup identičan celostepenoj lestvici gde je jedan ton zamenjen polustepenim korakom. Odatle slede zanimljive konsekvene. Formulišimo situaciju ovako: u osnovi je celostepena lestvica s jednim „stranim telom”. U narednim taktvima uvode se novi tonovi strani datoj lestvici. Dodavanje tih novih tonova možemo posmatrati kao jedan proces usmeren ka „modulaciji” u drugu transpoziciju lestvice. To se upravo i realizuje u petom taktu gde još jedino ton „e” čini zaostatak prve transpozicije, a sada strani ton; najdublji (pa time i istaknut) ton „a” u tom taktu ujedno je i kompletirajući, poslednji preostali ton druge transpozicije. Potom će krenuti proces u suprotnom smeru, usmeren ka kompletiranju prve transpozicije celostepne lestvice, no njega će osujetiti završna tonalna kadanca. Svedoci smo, dakle, postupka koji na neki način emulira tonalne procedure – modulacije pre svega – ali u sasvim drukčijem kontekstu. Gramatičke konstrukcije jednog jezika primenjene su na leksiku drugog.

Ako se sada vratimo prvom akordu i modifikujemo redosled tonova tako da dobijemo c-g-e-b-d-fis, vidimo da se radi o tonovima alikvotnog niza. Alikvotni niz kao osnova organizacije tonskih visina dobro je poznat fenomen i u teoriji i u kompozicionoj praksi: setimo se samo (ograničavajući se na nekoliko imena iz poslednjih stotinak godina) Bartoka (Béla Bartók), Hindemita (Paul Hindemith), Šelzija

(Giaccinto Scelsi) ili Josipa Slavenskog, da ne govorimo o kompozitorima muzike koju uobičajeno nazivamo spektralnom; potom i teoretičara od Šenkera (Heinrich Schenker) do Vaisale (Olli Väisälä). Videćemo uskoro da se u tome reflektuje i jedan specifičan vid odnosa prema nasleđu.

Ako sada pokušamo da iz ovog kratkog prikaza izvučemo neke zaključke o načinima na koje se Skrjabin odnosi prema nasleđu, a iz perspektive prve dimenzije, kulturno-istorijske, dobijamo sledeće:

1. On nasleđe uvažava, uistinu mu se i pokorava, pre svega tako što kraj komada nedvosmisleno potvrđuje vrhovni autoritet tonaliteta.

2. Uvažava nasleđe, ali ga i nadograđuje, pišući harmonskim jezikom koji bi se – ako uopšte prihvatimo tonalno-funkcionalno tumačenje – mogao nazvati hromatskim tonalitetom (napomenuću da je u Lerdalovoј teoriji tonskih prostora, Skrjabinova muzika analizirana u okviru hromatskog prostora).

3. Uvažava nasleđe, ali ga stvaralački preoblikuje; preosmišjava njegove elemente i postupke, premešta u drukčiji kontekst, pa otuda one quasi modulacije između transpozicija celostepene lestvice.

4. On napušta, negira nasleđe, izgrađuje vlastiti, drukčiji jezik: mistični tonski prostor; stvara nešto što tom nasleđu protivreči.

5. Najzad, ako prihvatimo značaj alikvotnog akorda, možemo reći da njime Skrjabin poseže za jednom prirodnom činjenicom koja stoji izvan svakog nasleđa.

Ovako kompleksna paleta odnosa jasan je pokazatelj i da Asafjevljeva izjava o neposrednom uvlačenju slušalaca u sferu muzičkih postavki ima ozbiljnih ograničenja. I upravo ta mnogostranost, nejasnoća, protivrečnost, u velikoj meri usmeravaju našu pažnju na drugu dimenziju; navode nas da pratimo odvijanje događaja kao immanentno nasleđe koje se stvara „u hodu”: možemo ga nazvati i samonasleđem, auto-nasleđem. A u ovom slučaju, ono kao da se u znatnoj meri zasniva na potrebi slušaoca da se orijentiše, da razume tu asafjevsku „sfjeru muzičkih postavki”, da stvari sebi određena očekivanja, a potom i prepoznavanja njihovog ostvarivanja ili neostvarivanja. Funkcionalna tonalnost kakva se uspostavlja na kraju može predstavljati vid razjašnjenja, konačnog razbistrevanja zamagljenog muzičkog jezika. Krajnji cilj nije više razrešenje tenzije dominante u toniku, već razrešenje tenzije koju nosi dezorientacija u pogledu „postavki zvučnih odnosa”. O ovakvoj koncepciji ciljno orijentisanih procesa pisao sam na drugom mestu (Zatkalik, 2017), pa se na toj problematici neću više zadržavati.

Ta druga, immanentna dimenzija o kojoj trenutno govorim podrazumeva, kako sam rekao, imaginarnu ekstenziju u prošlost. S tog stanovišta, više ne posmatramo delo kao autonoman entitet, kao nešto što predstavlja vlastiti univerzum, kako to inače implicira dimenzija immanentnog nasleđa. Ono nije samo jedno biće, *ontos*. Time smo zapravo maksimalno zaošttrili inače opšteprihvaćen stav da na delo utiču razni društveno-istorijski faktori, te ga više ne posmatramo kao jasno omeđen objekt stvaran pod određenim uticajima, već kao tek jednu fazu mnogo šireg procesa. Tonika može delovati kao absolutni početak; ali kad na početku čujemo Skrjabinov akord,

zapitaćemo se možda kako smo došli do njega i nismo li nešto važno od prethodnog toka propustili. A koliko daleko u prošlost treba da idemo? Prepostavljam da samo biblijska *Knjiga postanja* i slični spisi ne dozvoljavaju pitanje šta je prethodilo. Skrećem pažnju još jednom: ovde govorimo o imaginarnoj ekstenciji; dakle, ne o empirijskim istorijskim prethodnicima: oni pripadaju prvoj dimenziji. Ta ekstencija na neki način predstavlja internalizovano istorijsko nasleđe, pa bi je verovatno bolje bilo tretirati kao presek dveju dimenzija.

Pomenuću još jedan aspekt. Imaginarna ekstencija u prošlost, koja nam se nudi usled ovakvog tretmana harmonije, kao da nema logički nužnog ograničenja. Što se ekstencije u budućnost tiče, završna tonična kadanca, doduše, ima auru konačnosti, pa naizgled ne ukazuje na takvu ekstenciju, ali i tu uočavamo nastojanje da se barem zvučni prostor širi – dobro, očigledno nije moguće u beskonačnost, ali kao da se tome ipak teži. Imaginacija koja teži ka neprestanom napredovanju ka beskonačnosti: to je ideja bliska Kantovom shvatanju uzvišenog. I sad, pomenuvši ideju uzvišenog, ja bih dalje spekulisao da postoji usklađenost između harmonskog razvoja u devetnaestom veku – razvoja koji je ozbiljno uzdrmao tonalnost, pa samim tim i osećaj dovršenosti, finalitet – i rastućeg interesovanja estetičara za pojам uzvišenog. A ako taj pojам obogatimo i nekim novijim shvatanjima – Liotarovo postmoderno uzvišeno – nastaviću spekulaciju kako je tonični početak element klasične lepote, što znači i ponešto konzervativan, kao što se, uostalom, može dokazivati da i sam pojам lepote nosi dozu konzervativizma. Pojam uzvišenog je potencijalno subverzivniji.

Kada o našem sledećem primeru, *Odjecima* Vasilija Mokranjca razmišljamo u kontekstu nasleđa, prva pomisao će nam po svoj prilici biti citat vizantijskog napeva. Već samo malo manje površan pogled daje nam znatno složeniju sliku. Ovo delo neosporno ima određeni dug prema nasleđu funkcionalnog tonaliteta. H-dur je osnovni tonalitet, jasno postavljen u prvom i dva poslednja stava (od ukupno jedanaest). U toku kompozicije uspostavljaju se privremeni tonalni centri *F*, *B*, *D* i *C*. Ipak, nerazrešene disonance i zgušnjavanje vertikale u klastere izmiču takvoj analizi:

Primer 2. V. Mokranjac, *Odjeci*, VI, tt 8–13

Na tragu impresionizma jeste zamagljivanje harmonije dodatim tonovima ili naslojavanje kvinti:

Primer 3. V. Mokranjac, *Odjeci*, I, tt 8–10

Na momente prosijava i modalnost, pa tako ova svita dobija arhaičan prizvuk. Arhaičnost se još izrazitije nameće referencom na srednjovekovni paralelni organum:

Primer 4. V. Mokranjac, *Odjeci*, IV, tt 5–11

Kruna te evokacije prošlosti jeste drevni duhovni napev vizantijskog porekla, lociran najpre pri početku:

Primer 5. V. Mokranjac, *Odjeci*, I, tt 8–10

The musical score for Primer 5 consists of two staves. The top staff begins at measure 14 with a treble clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff begins at measure 14 with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music features eighth and sixteenth note patterns, with various rests and dynamic markings such as 'p.' and '3'.

da bi se pred kraj ponovio doživevši apoteozu:

Primer 6. V. Mokranjac, *Odjeci*, XI, tt 5–15

The musical score for Primer 6 consists of two staves. The top staff begins at measure 5 with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The bottom staff begins at measure 5 with a bass clef, a key signature of one sharp, and a common time signature. The music features sixteenth note patterns with various rests and dynamic markings.

solene

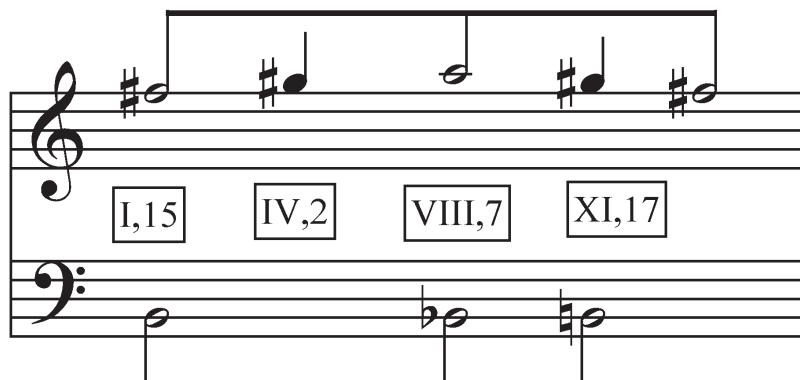
Pored uočenih harmonskih zamagljivanja, funkcionalni odnosi potisnuti su i time što praktički nema strukturne kadence; nema je ni kod sekundarnih tonaliteta, pa tonalni centri manje zavise od harmonskih progresija, a više od pedalnih tonova i sličnih postupaka. I upravo će harmonski obrt, koji se nalazi na mestu gde očekujemo nedvosmisленo uspostavljanje primarnog tonalnog centra, biti ključ za razumevanje dubinske strukture:

Primer 7. V. Mokranjac, *Odjeci*, X, tt 11–20

Citat crkvenog napeva iz prvog stava koji smo videli u punom sjaju u Primeru 6, u celini se plasira nad ostinatnom figurom čiji bi harmonski smisao najpre trebalo shvatiti kao toniku. Ako je to tonika, a imajući u vidu mesto na kome se nalazi, očekivali bismo da joj prethodi prolongirana dominanta ili čak struktorna kadanca, umesto koje nalazimo obrt f-h.

Jednom drugom prilikom pokušao sam da sagledam ovu kompoziciju kroz struktурne nivoe, uključujući i postšenkerijansku perspektivu prolongacije određenih zvučnosti (Zatkalik i Mihajlović, 2016). Ovom prilikom mogu ponuditi samo zaključke, a oni, doduše, dovode u sumnju mogućnost izrade sveobuhvatnog prolongacionog grafika, ali ukazuju na postojanje strukturne dubine sa sledećom fundamentalnom strukturu:

Primer 8. V. Mokranjac, *Odjeci*, dubinska struktura (?)



Ovaj najdublji sloj (koji, šenkerijanski gledano, generiše naredne, sve do površine, odnosno do dela onako kako realno zvuči) umesto razlaganja u basu tonika – dominanta – tonika, sadrži tritonusni *Bassbrechung* H – F – H. Ovaj obrt izbjiga na površinu na prelomnoj strukturnoj tački, neposredno pred povratak vizantijskog napeva i njegove apoteoze, kako smo videli u Primeru 7. To je moment krajne kondenzacije, kao da je cela kompozicija komprimovana u taj harmonski obrt; mogli bismo reći i da je tu Mokranjac obelodanio strukturu osnovu, „otkrio karte“. Srednjim slojem upravljaju tonalni odnosi, uglavnom stavljeni u funkciju afirmacije tritonalnog otklona. U tom smislu, valja pomenuti da među privremenim tonalnim centrima figuriraju B i C i oni se jasno mogu staviti u funkciju potenciranja sfere F, kao njena subdominanta i dominanta. Površina, pak, predstavlja kompleksnu smešu u kojoj slušalac može čuti *odjeke* tonalnosti, modalnosti, lokalnih tritonalnih odnosa, impresionističke kolorističke harmonije, oštrinu kasnijih harmonskih sklopova koji dosežu do klastera, drevnih napeva pravoslavne ili organalne tradicije: ukratko, gotovo celokupnog istorijskog nasleđa. Dublji nivoi ne samo da generišu pliće: u tom procesu se – protivno nasleđenoj šenkerijanskoj dogmi – generišu i nova „pravila igre“. Samo uzgred ču pomenuti da bi se to moglo shvatiti kao emergentni proces, proces u kome potonja stanja jesu determinisana prethodnim, ali se iz njih ne mogu predvideti niti na njih svesti. O tome se dosta govori u filozofiji nauke, a čini mi se da bi muzika tu mogla poslužiti kao odličan model za niz vanmuzičkih pojava.

Vidimo, dakle, da u jednom sasvim specifičnom smislu, *Ursatz* možemo tretirati kao nasleđe date kompozicije; ono immanentno, u drugoj dimenziji. Po Šenkeru, njega smo nasledili od same prirode, alikvotnog niza. No, to važi za tonalnu muziku. Tritonalni odnos kao posttonalni ekvivalent tonalnog odnosa tonika – dominantna – tonika možemo posmatrati kao nasleđe Skrjabinovo, a kao teorijsko nasleđe ruskog muzikologa Lea Mazelja, koji je tu pojavu definisao upravo na osnovu analize Skrjabinove muzike<sup>1</sup> (Мазель, 1972: 493). I sada dolazimo do jedne paradoksalne situacije. Kao istorijska baština, crkveni napev je ovde temelj i pokretač; bez njega ništa u ovoj kompoziciji ne bi bilo kako jeste. Suprotno tome, kao immanentno nasleđe, jedan noviji odnos, tritonalni, generiše sve ostalo, pa tako i vizantijski napev. Formalizovano, ovaj odnos bi se mogao predstaviti kao: A generiše B, a i obratno važi: B generiše A. Takva simetrizacija logičkih odnosa potire temporalne, spacialne i kauzalne odnose, a njeno funkcionalisanje u muzici moglo bi se uporediti izgleda jedino s doživljajima koje proizvodi čovekovo nesvesno, kao, recimo, u snu. To je fascinantna tema, ali ona daleko prevaziđa okvire ovog članka, pa je moramo ostaviti za neku drugu priliku.

## Literatura

- Асафьев, Борис. 1962/1930. *Музыкальная форма как процесс*. Ленинград: Государственное музыкальное издательство.
- Bloom, Harold. 1997/1973. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Korsyn, Kevin. 2013/2005. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*. New York: Oxford University Press.
- Lerdahl, Fred. 2001. *Tonal Pitch Space*. Oxford and New York: Oxford University Press.
- Мазель, Лео. 1972. *Проблемы классической гармонии*. Москва: Музыка.
- Straus, Joseph. 1990. *Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Zatkalik, Miloš. 2017. Obfuscation and Clarification: Reflections on Post-tonal Telology. *Principles of Music Composing*, 16, 16–23.
- Zatkalik, M. i V. Mihajlović. 2016. *Prolongacija i strukturni nivoi u posttonalnoj muzici*. Banja Luka: Akademija umjetnosti.

<sup>1</sup> Slične situacije nalazili smo kod Bartoka, Dmitrija Šostakovića, Milana Mihajlovića i drugih.

**Miloš Zatkalik**

## METAANALYTIC VARIATIONS ON HERITAGE

### **Summary**

For any specific moment or phase of a given phenomenon or process, we can define as heritage those aspects of the preceding phases – including an imaginary extension of the given process into the past – with which the subsequent phases enter into a kind of dialogue (the tone of which could be critical, apologetic, denying...). In that sense, it is possible to talk about three dimensions of the heritage of a musical composition: 1) that which is built into the composition as a result of historical development (culture, tradition); 2) immanent heritage: something that each moment of music inherits from the previous ones; 3) individual psychological heritage of the composer. Leaving the third dimension aside, and taking as illustration compositions *Poème languide* Op. 52 by Alexander Scriabin and *Odjeci* (Echoes) by Vasilije Mokranjac, the interaction of the first two dimensions could be aptly summed up by Boris Asaf'ev's statement whereby the immediate task of every first moment of intoning is to draw the listener into the sphere of musical settings based on the system of sound relationships specific to a given epoch and social context. It will transpire to what degree heritage could be ambivalent, even contradictory. We will observe its emergent properties, whereby it determines the subsequent course of events, but in such a way that the course cannot be predicted from, nor reduced to that heritage. Therefore, Asaf'ev's statement (which itself is an important part of music-analytical heritage) is shown to be limited in its explicative power. Different dimensions of heritage can be observed in mutual reflection. In that sense, the formal and dynamic properties of music, along with its abstract content, provide for the isomorphism between music and numerous other phenomena, making it suitable to function as a structural model for historical processes and psychological conflicts.

**Key words:** heritage, Asaf'ev, Vasilije Mokranjac, Scriabin, emergence.

УДК 78.071.2:061.2 "1918/1941" (497.11 Ниш)

## ДЕЛАТНОСТ НИШКЕ ПЕВАЧКЕ ЖУПЕ „СТЕВАН СРЕМАЦ”<sup>1</sup> ИЗМЕЂУ ДВА СВЕТСКА РАТА

**Соња С. Цветковић**

Универзитет у Нишу

Факултет уметности

cvetkos@mts.rs

### Сажетак

Формирањем певачких жупа у оквиру Јужнословенског певачког савеза, основаног 1924. године, омогућено је институционално повезивање хорова и певачких дружина на нивоу бановина у Краљевини Југославији. Певачка жупа Моравске бановине са седиштем у Нишу, која је носила име књижевника Стевана Сремца, основана је 1934. године. Њени задаци били су чување и ширење традиције националне хорске музике, решавање практичних проблема везаних за ангажовање професионалних хоровођа, набавку стручне музичке литературе и укључивање у активности Јужнословенског певачког савеза. У раду се говори о активностима Певачке жупе „Стеван Сремац” из Ниша на основу сачуваних архивских докумената из фонда Историјског архива града Ниша и Историјског архива Београда, као и на основу написа из српске и локалне штампе тог времена.

**Кључне речи:** Јужнословенски певачки савез, Ниш, Певачка жупа „Стеван Сремац”, певачка друштва, хорска музика.

Историја институционалног повезивања српских певачких друштава као најзначајнијих и најбројнијих музичких извођачких тела, али и важних социјалних, политичких и културних чинилаца, започиње средином 19. века, када су се на територији Војводине, а нешто касније и на територији Србије, јављале бројне иницијативе и више или мање успели покушаји хорских окупљања ради успостављања међусобне сарадње и заједничког деловања.<sup>2</sup> Експанзија идеологије југословенства на почетку 20. века и њено државно и политичко отелотворење у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца допринели су да се формулише захтев о стварању јединственог музичког удружења – Јужносло-

<sup>1</sup> Рад је настао у оквиру пројекта Огранка САНУ у Нишу: *Музичко наслеђе југоисточне Србије. Савремено стваралаштво и образовање укуса.*

<sup>2</sup> Прве иницијативе покренула су средином 19. века војвођанска певачка друштва, потом Београдско певачко друштво (1865–1866) и Панчевачко српско црквено певачко друштво. Године 1869. у оквиру Уједињене омладине српске (1861) у Новом Саду основана је Заједница српских певача из Вршца, Темишвара, Панчева, Новог Сада и Београда. Следећи покушаји формирања српских хорских удружења датирају из 20. века: приликом прославе педесетогодишњице БПД у Београду (1903), потом 1907. године када је ову идеју поново актуелизовала Земунска певачка задруга, а од 1911. до 1914. деловао је Савез српских певачких друштава са седиштем у Сомбору. Tatjana Marković, *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika i kontekstu studija kultura*. Beograd, Univerzitet umetnosti, 2005, 139-140.

венског певачког савеза, који је основан 1924. године у Љубљани.<sup>3</sup> Удружење је понело назив јужнословенски јер је у периоду његовог оснивања и даље била присутна предратна идеја о повезивању и уједињењу свих далканских и јужнословенских земаља, дакле не само оних народа који су се нашли у државним оквирима Југославије, већ и других словенских нација на Балкану, пре свега Бугара, који су посматрани као чланови јужнословенске заједнице. Иако ова идеја није у потпуности реализована,<sup>4</sup> Јужнословенски певачки савез постао је у периоду између два светска рата најмасовније музичко удружење на овим просторима, а активно учешће кључних музичких протагониста југословенске и српске музике тог времена (Коста Манојловић, Петар Коњовић, Стеван Христић, Милоје Милојевић, Петар Крстић, Станислав Бинички, Михајло Вукдраговић, Предраг Милошевић, Миленко Живковић, Светолик Пашћан) додатно је учврстило његов уметнички легитимитет.

Формирањем певачких жупа као регионалних центара у институционалним оквирима ЈПС-а омогућена је боља координација хорова и певачких дружина на нивоу бановина. Подела на хорске жупе спроведена је по узору на, „Соко” Краљевине Југославије, који је као и ЈПС био организација од националног значаја основана са циљем заступања и промовисања интегралног југословенства у сфери спорта и физичке културе. У Краљевини Југославији основано је 14 певачких жупа са седиштима у већим градовима, које су назване према познатим личностима из историје, књижевности и музике.<sup>5</sup> Певачка жупа Моравске бановине, са седиштем у Нишу, носила је

<sup>3</sup> Захтеви за оснивањем ЈПС-а изложени су на Конгресу Савеза српских певачких друштава и Лиге певачких савеза Краљевине Југославије одржаном у септембру 1923. у Београду, приликом преноса посмртних остаката Стевана Мокрањца из Скопља у Београд.

<sup>4</sup> Бугарски певачки савез није постао конститутивни члан ЈПС-а, док је Хрватски певачки савез због неслагања са идеологијом интегралног југословенства, која је била не само званична државна већ и идеолошка платформа самог Савеза, одбио учлањење. Хрватски певачки савез сматрао је да се оснивањем ЈПС-а вештачки и на силу онемогућава рад националних савеза. Свој сепаратизам правдали су и наводним фаворизовањем српских хорова. Према мишљењу руководства ХПС-а, сва три савеза требало би да раде потпуно самостално, а заједничка питања решавала би се на Певачком конгресу Срба, Хрвата и Словенаца. „...U pjevačkim redovima ima nekoliko ljudi koji misle složiti u jedno kolo sve pjevače pod nekim četvrtim imenom i prisiliti ih, da prezrue svoje najveće svetinje (...) Osnovan je na brzu ruku Južnoslovenski Pjevački Savez protiv izričitog zahtjeva Hrvatskog Pjevačkog Saveza, koji je želio i želi da se ne likvidiraju srpski, hrvatski i slovenski savez, nego da sva tri rade potpuno samostalno (...), a zajednička pitanja da rješava Pjevački kongres Srba, Hrvata i Slovenaca. Hrvatski pjevači ne mogu se i neće se odreći svog hrvatskog imena, a držimo, da se i braća Srbi ponose svojim imenom.“ Pismo predsedništva Hrvatskog pjevačkog saveza, Zagreb, 1926, Историјски архив града Ниша, фонд Алексиначка певачка дружина „Шуматовац“. ЈПС-у ипак су приступила поједина певачка друштва из Хрватске која нису била чланови ХПС-а: „Лисински“ и „Младост“ из Загреба, „Дубрава“ из Дубровника и „Јека са Јадрана“ са Сушака (Ријека).

<sup>5</sup> „Ипавчева“ (Марибор), „Хубадова“ (Љубљана), „Штросмајерова“ (Загреб), „Петар Мркоњић“ (Бања Лука), „Гргур Нински“ (Сплит), „Иво Војновић“ (Дубровник), „Гаврило Принцип“ (Сарајево), „Лаза Костић“ (Сомбор), „Исидор Бајић“ (Нови Сад), „Мита Топаловић“ (Панчево), „Корнелије Станковић“ (Београд), „Стеван Сремац“ (Ниш), „Његот“ (Цетиње), „Стеван Мокрањац“ (Скопље). Љубодраг Димић, Јужнословенски певачки савез, у: *Културна политика у Краљевини Југославији 1918–1941. Трећи део: политика и стваралаштво*. Београд, Студови културе, 1997, 315.

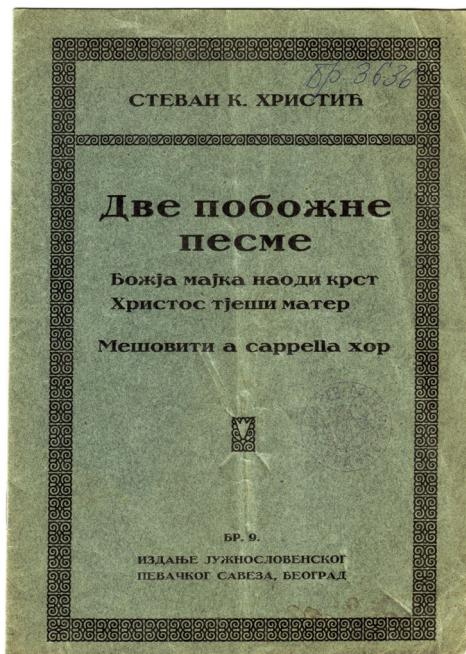
име књижевника Стевана Сремца а основана је 1934. године „ради заједничке акције на пољу ширења и чувања наше националне световне и црквене песме и музике (...). Задатак је жупе да у свом подручју прикупи и учлани сва певачка друштва, као и да истима омогући снабдевање и набавку партитура, ангажовање искусних хоровођа, приређивање клупских утакмица.“<sup>6</sup> Осим тога, Певачка жупа „Стеван Сремац“ обављала је функцију посредника у административним пословима између певачких друштава на њеној територији и централе ЈПС-а: прослеђивала је обавештења о одржаним конгресима, певачким утакмицама и другим активностима Савеза, слала анкетне упитнике који су садржавали основне информације о одређеном певачком друштву (година оснивања, историјат, број чланова...), прикупљала чланајину, организовала седнице Жупе,<sup>7</sup> помагала у организацији гостовања савезних хорова из других градова Југославије. Певачка друштва учлањена у ЈПС била су у обавези да на концертним плакатима и програмима истакну своју припадност Савезу и краљевско покровитељство.

<p><b>ЈУЖНОСЛОВЕНСКИ ПЕВАЧКИ САВЕЗ</b> Бр. 438./1936.г.   <b>УПИТИНИ ТАБАК</b>           У складу прикупљањем статистичких података свих певачких друштава припадника свог Савеза позива се <u>Управа Певачке жупе „Свети Сава“</u>, у ... да изврши ... да изврши у року од 8 (осам) дана доставити овом Савезу свај упитни табак са одговорима на питања која су нике наведена.   <i>№ 43</i>            Главни тајник Милан Бајишић с.р.           Претседник Светислав Т. Симовић с.р. генерал у пензији           1/ Назив друштва? <i>Српско певачко друштво „Звезда“</i>          2/ Припадност културе? <i>Српски Савама</i> и <i>Сава</i> ...          3/ Када је основано? <i>1935.</i>          4/ Колико број чланова (мушких, женских)? <i>35.</i>          5/ Од када је зачланаве у Ј.П.С.? <i>1934.</i>          6/ Каква одличја поседује друштво? <i>Надахнутост радњом</i>          7/ Има ли друштво какве помоћи од политичке или црквене општине? ...           Браћајући свај Упитни табак, го за истинитост горвих навода јамче: у <i>Ниш</i>, 1936. године. 26.10.  <i>Драгољуб Јовановић</i>            Претседник,  <i>Светислав Т. Симовић</i>  <i>Сава</i> </p>	<p><b>Краљевска Певачка Дружина</b> Чланица <u>„СВЕТИ САВА“</u> Бр. 5...</p> <p><b>5. И а р т а 1938.</b></p> <p><b>Краљево</b></p> <p><b>ПЕВАЧКОЈ ЖУПИ „СТЕВАН СРЕМАЦ“</b></p> <p>У складу којим је Краљске Певачке Купе под Бр. 3 од 2. фебруара 1938 године, Управа Певачког друштва „Сава“ из Краљева, чија је дужност је времена издавати:</p> <p>Певачко друштво „Сава“ основано је 1932. године. Поново је отпочело рад после дуге паузе 1931.г.</p> <p>Било другајо када којих прважа због старајућа треба изменити а Сава је када види прважа Јужнословенских певачких друштава то је чест упознат да најмаје доставите мејстри прважа и да пре њима другим изложију своја прважа и по тврдило што треба уградити пре свега осталог.</p> <p>У исто време достављају Вам се у дупланету:</p> <p>Две Саксе бројног става члановица, а првијају за пријатеље Купе молите се да им доставите образац исте, иако би исту могли правилно скопирати.</p> <p>Наш Певачко друштво попутно је што исклjuчију све чланице које имају имена слична <u>Сава, Савија</u>, а и племијуљи величану његово име и узек имено пред имена они стварају имена која се зову:</p> <p>Слобода и Јединство за Краља и Србијом. То је наше гесло, то је наша идеја, то је наша школа.</p> <p>Чинији улога, која се године нападајуше према Вама скака за 40, члановица у 150.-сто највећи динаре, послати Вам је данас поштанској уплатници на адресу кнупног благајништва, Петра Јоцића-Нен-Србиновића Бр. 25.</p> <p>На храју овој Управи чест је достављати у прилогу под. /Описим сваких певачких друштава која се налазе у некадашњој сливини-округлини, како би с мах могућ позовати на сарадњу.</p>
---	---

Слике 1, 2. Анкетни упитник Црквеног певачког друштва „Звезда“ из Ниша упућен Јужнословенском певачком савезу 1936. и Извештај Певачке дружине „Свети Сава“ из Краљева упућен Певачкој жупи „Стеван Сремац“ Ниш 1938. године.

<sup>6</sup> Певачка жупа „Стеван Сремац“ Ниш, Историјски архив града Ниша, дел. бр. 50/938.

<sup>7</sup> Нишка црквена певачка дружина „Бранко“ била је мандатор ЈПС-а за сазивање седница свих певачких друштава Жупе „Стеван Сремац“ која је одржана 5. октобра 1930. у великој сали код Саборне цркве. Састанак певачких друштава, Политика, 3. октобар 1930, 11.



Слика 3. Плакат концерта Нишке певачке дружине „Бранко“, 1933.

Слика 4. Издање ЈПС-а, нотна архива Нишке црквене певачке дружине „Бранко“

Канцеларија жупе „Стеван Сремац“ налазила се у близини нишке Саборне цркве, а функцију председника у почетном периоду рада обављао је свештеник Божа Манојловић, који је средином тридесетих година прошлог века био и председник Нишке црквене певачке дружине „Бранко”.<sup>8</sup>

Већина певачких друштива које су у периоду између два светска рата биле активне у Нишу и околини („Бранко“, „Константин“, „Звезда“, „Корнелије“, „Милојевић“, „Кнегиња Љубица“, „Владимира Ђорђевић“, „Шуматовац“ из Алексинца, „Бранко“ из Лесковца, „Момчило“ из Пирота) учланиле су се у ЈПС и Певачку жупу „Стеван Сремац“. Према категоризацији коју је ЈПС извршио 1937/38. године, Нишка црквена певачка дружина „Бранко“ припадала је другој, а певачка друштва „Бинички“ из Лесковца и „Милојевић“ из Ниша трећој категорији.<sup>9</sup> Активности хорова као чланова ЈПС-а и Савезне жупе Моравске бановине биле су углавном сведене на примање нотних издања Савеза, *Музичкој ласници* и слање извештаја о свом раду. Захваљујући Савезу и Жупи „Стеван Сремац“, певачка друштва су боље комуницирала, међусобно се помагала, размењивала искустава и посете.<sup>10</sup> Иако су позиви

<sup>8</sup> Певачка жупа „Стеван Сремац“ Ниш, Историјски архив Града Ниша, дел. бр. 50/938.

<sup>9</sup> Категорије певачких друштава, Историјски архив Београда, фонд Јужнословенски певачки савез, инв. бр. 28, 1937/38.

<sup>10</sup> Комуникација унутар Жупе допринела је да Певачко друштво „Момчило“ из Пирота оствари

редовно стизали, певачка друштва са територије нишке жупе, због лоше материјалне ситуације и недостатка новца, нису учествовала на конгресима и певачким такмичењима које је ЈПС организовао у разним градовима Југославије (Београду, Загребу, Сарајеву, Котору, Сомбору).

Нишке певачке дружине вероватно су упутиле своје представнике у октобру 1934. године, у велики хор састављен од 500 певача из разних савезних друштава који је у Београду певао *Свјаћи Боже Стевана Христића и Њесћ свјаћи Стевана Мокрањца* приликом церемоније испраћаја на Опленцу посмртних остатака, у атентату у Марсељу трагично настрадалог, краља Александра I Карађорђевића.<sup>11</sup>

Од музичких активности које су везане за Ниш, издвајамо Комеморативну академију Певачке жупе „Стеван Сремац“ из фебруара 1935. године, посвећену успомени на краља Александра I, на којој су учествовали хорови „Бранко“, „Владимир Ђорђевић“, „Кнегиња Љубица“, „Звезда“, „Константин“ и хор нишских занатлија. Осим комеморативне, музички програм Академије имао је и едукативну намену да кроз композиције Станковића, Мокрањца, Ђорђевића, Крстића, Манојловића и Христића упозна публику са стилским развојем наше духовне музике. „Цео програм комеморативне академије био је посвећен успомени на Блаженопочившег витешког краља Александра I Ујединитеља. Уметнички замисао декора: биста Блаженопочившег краља, кандило, свећа, зеленило, Задужбина на Оplenцу. Све у црнини. Кроз цео декор осећа се љубав и туга за својим покојним великим Краљем...“<sup>12</sup> Поводом обележавања педесетогодишњице ослобођења Ниша од Турака, у сали Соколане одржана је у јулу 1937. године Свечана академија на којој су учествовали сви хорови нишке певачке жупе и војни оркестар.

Према извештају о раду ЈПС-а за 1939/40. годину нишка Жупа „Стеван Сремац“ одржала је своју скupштину 10. новембра 1939. године.<sup>13</sup> У њој је тада званично било учлањено 14, док је према евиденцији савезне управе на територији ове жупе у својству чланова Савеза активно радио 29 хорова, што говори о томе да је 15 певачких друштава деловало ван дановинске жупске организације. Један број тих хорова престао је са радом, али за одређени број друштава Жупа није ни знала да постоје. Из истог извештаја сазнајемо да је 1938. године изабрна нова управа, која је веома много труда уложила да ову организацију оспособи за плодоносан уметнички рад. Жупски хор постигао је запажене резултате на јавним наступима и свечаностима

изузетну сарадњу са Певачким друштвом „Карађорђе“ из Параћина, Певачким друштвом „Константин“ из Ниша, а касније и са Певачким друштвом „Кајмакчалан“ из Битоља. Давор Лазаревић, *125 година хорског јеванања у Пироту*, Пирот, издање аутора, 2013, 76.

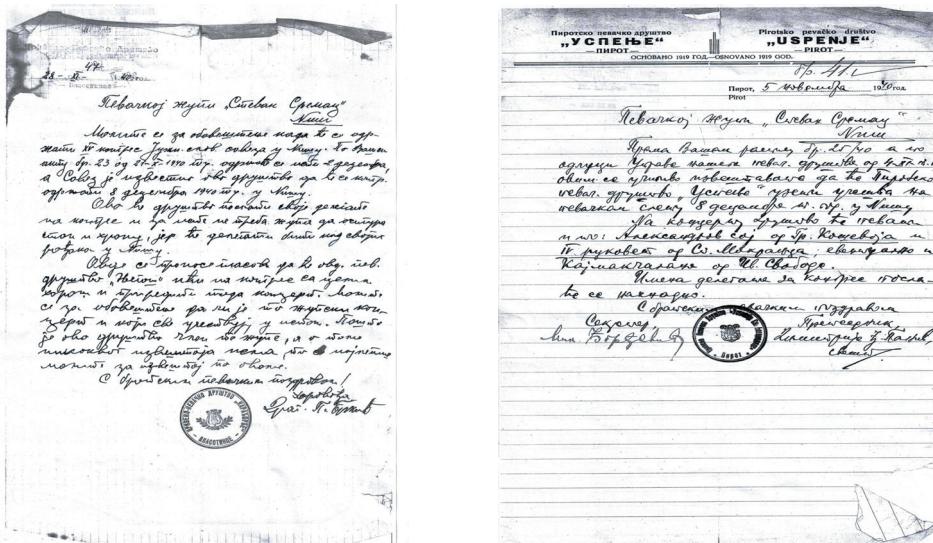
<sup>11</sup> Хор од 500 певача учествоваће на погребу, Политика, 17. октобар 1934, 4; Јужнословенски савез носиће име блаженопочившег краља, Правда, 18. октобар 1934, 4.

<sup>12</sup> Комеморативна Академија Певачке жупе „Стеван Сремац“, *Нишке новине*, 10. фебруар 1935, 3.

<sup>13</sup> *Извештај о раду Јужнословенског певачког савеза за јевачку годину 1939–1940*, Београд, Штампарија Ж. Милосављевића, 1940, 17-18.

на којима је учествовао. На крају извештаја, истакнуто је да Жупу „Стеван Сремац” морално и материјално помаже управа Моравске бановине, која је 1940. године упутила Министарству просвете предлог у виду списка од 75 имена за одликовање чланова хорова ове жупе.<sup>14</sup>

Једна од најзначајнијих активности Певачке жупе „Стеван Сремац” била је улога домаћина приликом одржавања XV Конгреса ЈПС-а у сали Народног позоришта у Нишу 8. децембра 1940. године. Свим певачким друштвима нишке жупе упућен је позив за избор делегата који ће учествовати на конгресу и програма којим ће се хорови представити на слету. У архиви Нишке црквене певачке дружине „Бранко” сачувани су дописи чланова Жупе „Стеван Сремац”: Црквено-певачког друштва „Карађорђе” из Власотинца и Пиротског певачког друштва „Успење”, којима потврђују да ће присуствовати Конгресу ЈПС-а и слету у Нишу 8. децембра 1940.



Слике 5, 6. Дописи Црквено-певачког друштва „Карађорђе” из Власотинца и Пиротског певачког друштва „Успење” Певачкој жупи „Стеван Сремац”, Ниш 1940.

Конгресу су присуствовала 52 делегата из тридесет и једног певачког друштва из разних крајева Југославије, као и изасланици хуманитарних, витешких и националних удружења. У присуству краљевског изасланика коњичког потпуковника Боре Вандерлића, изасланика председника владе, дана Моравске бановине Јанићија Красојевића, изасланика епископа нишког и других уважених званица, скуп у Нишу отворен је говором др Богдана

<sup>14</sup> Предлог за одликовање чланова хорова Певачке жупе „Стеван Сремац” Ниш, Архив Југославије, фонд Министарства просвете, ф. 374, 1929–40

Милашиновића, председника ЈПС-а и Певачког друштва „Вила” из Винковаца, у којем је истакнуто да ће „велика војска југословенских певача, која броји преко 20 хиљада, увек служити домовини и Краљу”.<sup>15</sup> Прочитани су поздравни телеграми упућени високом покровитељу ЈПС-а краљу Петру II Карађорђевићу, краљевском намеснику кнезу Павлу, председнику владе Драгиши Цветковићу, министру просвете Антону Корошецу и поздравни телеграм који је стигао од Бугарског певачког савеза. У име Певачке жупе „Стеван Сремац” госте и учеснике поздравио је председник Петар Коцић, док је начелник просветног одељења Драгутин Павловић, у својству изасланика министра просвете, указао у свом говору на непроцењив значај вокалне музике као оличења националног духа.<sup>16</sup> Председник ЈПС-а Богдан Милашиновић поздравио је град Ниш „који је вековима био носилац културних, националних и политичких тежњи, град где је Српска народна скупштина, пре 25 година, донела одлуку за коначно уједињење нашег народа.”<sup>17</sup>

Иако је био предвиђен и уметнички део овог скupa у виду великог хорског концерта – слета, што је била уобичајена пракса приликом одржавања дотадашњих конгреса ЈПС-а, он је овом приликом отказан из непознатих разлога.

На почетку Извештаја о раду ЈПС-а у претходној години, чијим читањем је отворен радни део Конгреса, говори се о турбулентној друштвено-политичкој ситуацији пред почетак Другог светског рата и њеном неповољном утицају на рад хорова и самог Савеза. У погледу заједничке сарадње са Хрватским певачким савезом израђен је нацрт правила, али пошто споразум није постигнут, преговори су привремено обустављени.

И поред описаних тешкоћа, у оквиру поједињих певачких жупа постигнути су добри резултати. У том погледу, издвојиле су се певачка жупа у Љубљани са учлањених 36 и Певачка жупа „Лаза Костић” из Сомбора која је бројала 26 друштава. Као највећи успех у овој години поменута је масовна певачка и национална манифестација приликом преноса посмртних остатака композитора Корнелија Станковића из Будимпеште у Београд, у фебруару 1940. године.

Делегати су обавештени да је ЈПС у својој евиденцији имао око 300 чланова организованих у 14 жупа на територији читаве Југославије, осим у Хрватској. И док је овај извештај прихваћен без дискусије, приликом бирања нове управе Савеза дошло је до извесних несугласица између председништва и поједињих делегата, па је представник Београдског певачког друштва Стеван Клокић, незадовољан предлогом чланова нове управе,

<sup>15</sup> Јуче је у Нишу одржан конгрес Јужнословенског певачког савеза, *Политика*, 9. децембар 1940, 9 Б, Јужнословенски певачки савез одржао у Нишу свој јубиларни – петнаести конгрес, *Правда* (друго издање), 9. децембар 1940, 5.

<sup>16</sup> Исто.

<sup>17</sup> Јуче је у Нишу одржан конгрес Јужнословенског певачког савеза, *Време*, 9. децембар 1940, 5.

напустио Конгрес. Изгледа да је највећи спор избио око избора Милоја Милојевића у уметнички одбор Савеза, чemu су се нарочито противили председник београдске жупе „Корнелије Станковић“ и делегат Академског певачког друштва из Земуна.<sup>18</sup>

На чело нове управе ЈПС-а поново је изабран др Богдан Милашиновић, у уметничком вођству нашли су се Предраг Милошевић, Михајло Вукдраговић и Милан Бајшански, а у уметничком одбору Петар Коњовић, Станислав Бинички, Милоје Милојевић, Стеван Христић, Мирко Полич, Јован Бандур, Коста Манојловић, Миодраг Васиљевић, Људевит Киш, Калем Направник и Рикард Шварц. Потом је професор Миодраг Васиљевић говорио о проблемима у области хорског певања, „јер је оно исувише удаљено од села које је било и остало извор наше вокалне музике“.<sup>19</sup> Васиљевић је у свом излагању образложио и неопходну реформу музичке наставе у средњим школама: „Данас, како се предаје певање, то је сува апстракција и лакше је ђаку поправити двојку из математике него из певања.“<sup>20</sup>

У завршном делу Конгреса, прихваћена је *Резолуција*, у којој се између остalog захтева и моли, да се певачким друштвима указује више пажње и пружи већа материјална подршка, да се спроведе реформа музичке наставе, а певање уведе као обавезни предмет у школама. Председник Милашиновић захвалио се присутним на савесном раду, позивајући делегате на међусобну сарадњу свих друштава и певача и закључио рад Конгреса апелом да се још инетнзивније ради на националној култури, „јер само културно препорођени народ може да одоли свим тешкоћама времена у коме живимо“.<sup>21</sup>

ЈПС као масовна музичка организација несумњиво је допринео развоју и унапређењу хорског певања у међуратној Југославији. И поред деклативне државне подршке, његове прогресивне идеје и циљеви нису се у потпуности остварили, првенствено због променљиве, углавном недовољне финансијске помоћи и законских прописа који су се споро мењали, што је нарочито било видљиво у институционално неразвијеним и културно периферним срединама и градовима као што је био Ниш, о чему сведоче и сачувани подаци у вези са активностима Певачке Жупе „Стеван Сремац“, као и последњи Конгрес ЈПС-а који је одржан у Нишу неколико месеци пре почетка Другог светског рата.

<sup>18</sup> Исто.

<sup>19</sup> Б, нав. дело, 5.

<sup>20</sup> Јуче је у Нишу одржан конгрес Јужнословенског певачког савеза, Политика, 9. децембар 1940, 9.

<sup>21</sup> Исто.

## Литература

- Аноним. 1930. Састанак певачких друштава, *Политика*, 3. октобар, 11.
- Аноним. 1934. Хор од 500 певача учествоваће на погребу. *Политика*, 17. октобар, 4.
- Аноним. 1934. Јужнословенски савез носиће име блаженопочившег краља. *Правда*, 18. октобар, 4.
- Аноним. 1935. Комеморативна Академија Певачке жупе „Стеван Сремац”. *Нишке новине*, 10. фебруар, 3.
- Аноним. 1940. Јуче је у Нишу одржан конгрес Јужнословенског певачког савеза. *Време*, 9. децембар, 5.
- Аноним. 1940. Јуче је у Нишу одржан конгрес Јужнословенског певачког савеза, *Политика*, 9. децембар, 9.
- Б. 1940. Јужнословенски певачки савез одржао у Нишу свој јубиларни – петнаesti конгрес, *Правда* (друго издање), 9. децембар, 5.
- Васић, Александар. 2014. Два погледа на југословенство у српској музичкој периодици међуратног доба. *Музикологија*, 17, 155–166.
- Димић, Љубодраг. 1997. *Културна политика у Краљевини Југославији 1918–1941. Трећи део: политика и стваралашиво*. Београд: Студови културе.
- Извештај о раду Јужнословенској певачкој савеза за јевачку годину 1939–1940.* 1940. Београд: Штампарија Ж. Милосављевића.
- Лазаревић, Давор. 2013. *125 година хорској јеванању у Пироту*. Пирот: издање аутора.
- Marković, Tatjana. 2005. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika i kontekstu studija kultura*. Beograd: Универзитет уметности.
- Милановић, Биљана. 2011. Однос сфере државе према певачким удружењима у Србији и Краљевини Југославији. *Музикологија*, 11, 219–234.
- Цветковић, Соња. 2015. *Музичка пракса у Нишу од краја XIX века до почетка Другог светског рата – идеолошки, културни и умейнички контекст*. Ниш: Универзитет у Нишу, Факултет уметности, Центар за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу.

## Архивски извори:

- Писмо председништва Хрватског пјеваčkог saveza, 1926, Zagreb, Историјски архив Града Ниша, фонд Алексиначка певачка дружина „Шуматовац”.
- Певачка жупа „Стеван Сремац”, Ниш, Историјски архив града Ниша, дел. бр. 50/938.
- Категорије певачких друштава, Историјски архив Београда, фонд Јужнословенски певачки савез, инв. бр. 28, 1937/38.
- Предлог за одликовање чланова хорова Певачке жупе „Стеван Сремац” Ниш, Архив Југославије, фонд Министарства просвете, ф. 374, 1929–40.
- Дописи Црквено-певачког друштва „Карађорђе” из Власотинца и Пиротског певачког друштва „Успење” Певачкој жупи „Стеван Сремац”, Ниш, архива Нишке црквене певачке дружине „Бранко”, 1940, Ниш.

**Sonja Cvetković**

## **THE ACTIVITIES OF THE SINGING ADMINISTRATIVE UNIT „STEVAN SREMAC” NIŠ BETWEEN THE TWO WORLD WARS**

### **Summary**

By founding a singing administrative units within the South Slavic Singing Association (1924) is enabled institutional connections between the choirs and singing societies of the regions of the Kingdom of Yugoslavia. Singing Administrative Unit of the Morava Banovina, named after the Serbian literate Stevan Sremac, established in Niš in 1934. Its main objectives were the preservation and spreading the national tradition of choral music, solving practical problems related to the engagement of professional choir conductors, purchase of professional music literature and participation in activities of the South Slavic Singing Association. The paper deals with the activities of the Singing Administrative Unit „Stevan Sremac” from Niš based on preserved archival data from the Historical Archives of Niš, Historical Archives of Belgrade and from the Serbian and local press between the two world wars.

Key words: South Slavic Singing Association, Niš, Singing Administrative Unit „Stevan Sremac”, choral societies, choral music

УДК 781.6.087.68 "18" (497.11)

## ХОРСКО ПЕВАЊЕ НА КУЛТУРАЛНИМ ИЗВОЂЕЊИМА У СРБИЈИ У ДОБА РОМАНТИЗМА: ПРИМЕР ЈУБИЛЕЈА ПЕВАЧКОГ ДРУШТВА „ОБИЛИЋ”

Мр Наташа Д. Тасић

Висока школа стручвних студија за васпитаче – Крушевац

n.tasic@vaspks.edu.rs

### Сажетак

Хорско певање представљало је константу већине јавних светковина у Србији у доба романтизма. Пошто је у друштвено-културном фокусу тога времена била реализација националних циљева, манифестације попут беседа или прослава хорских јубилеја имале су упадљиву политичку функцију: остварење патриотских и просветитељских идеја нације. Овај рад усмерен је ка испитивању улоге и позиције хорског певања на јавним светковинама из угла студија перформанса. У овој релативно младој научној дисциплини, светковине постају културална извођења, те се своде на јасно фокусирање, означене и ограничени облике друштвеног понашања припремљеног за приказивање, са сврхом која није изворно естетска, већ превасходно друштвена. Циљ истраживања је сагледавање начина на који је хорска музика била заступљена на поменутим манифестацијама и разматрање њеног доприноса промоцији националних, политичких и просветитељских идеја српског друштва. Поред образлагања историјског и теоријског аспекта теме, текст нуди анализу прославе деценијског јубилеја певачког друштва „Обилић”, као препрезентативног примера положаја хорског певања на културалним извођењима у деветнаестовековној Србији.

**Кључне речи:** хорско певање, културално извођење, хор „Обилић”, романтизам, Србија.

## 1. ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ И УМЕТНИЧКИ КОНТЕКСТ

Обликовање националног идентитета било је централно политичко, културно и уметничко питање у Европи током 19. века. Реч је о једном све-обухватном процесу који се реализовао превасходно у оквиру грађанског друштвеног слоја. У његовој служби били су различити медији посредством којих се формирао национални дискурс. Један од тих медија представљале су јавне светковине у којима су заједнички учествовали двор, црква, војска, патриотска, културна, радничка и сталешка удружења, те целокупно грађанство. Ове манифестације конституисане су као „ефемерни приказ славе у датом времену и простору, који су креирали водећи припадници грађанског слоја” (Борозан, 2011: 35). Пореклом из доба антике, а обликоване духом

Француске револуције, јавне светковине су окупљале народ око заједничке идеје националне репрезентације.

Један од виталних елемената јавних светковина овог периода било је хорско певање. Немачки музиколог Карл Далхаус (Carl Dahlhaus, 1928–1989) посебно истиче утицај Француске револуције и наводи да је у Националном конвенту из 1795. године предложено да се националне светковине славе управо певањем народних хорова (Dahlhaus, 2007: 51). На тим манифестацијама учествовали су мањом аматерски ансамбли. Друштвени и музички циљеви њихових наступа били су у међусобном сагласају, а националне су тенденције биле очигледне. Произилази да је хорско певање на јавним светковинама умногоме допринело дефинисању идеолошке физиономије европске музике 19. века. Истовремено је због пренаглашене социјалне функције естетска аутономија жанра унутар самих манифестација остајала у другом плану. Акценат је био на просветитељској комуникативности, што Далхаус, описујући хорско певање у 19. веку, дефинише као „suodnos društvenosti, obrazovne funkcije i građanske reprezentativnosti” (Dahlhaus, 2007: 172). Ова врста колективног музичког активизма је током епохе романтизма постала права масовна појава, најпре у Немачкој, а затим Енглеској, Француској и читавој Европи.

Хорско певање у Србији било је окренуто ка истим циљевима. Основна специфичност лежи у чињеници да домаћа музика, стицајем историјских околности, није остварила континуирани развој у односу на прећашње стилске периоде. Наиме, услед непостојања класичне традиције на коју би се надовезала, као и недостатка професионалних музичара, у Србији није било могуће неговати све музичке жанрове, поготову оне инструменталне. Школовани музички посленици, будући свесни актуелног стања музичке писмености међу грађанством, били су прагматични и чешће се опредељивали за компоновање вокалне музике. Зато се српска музика 19. века практично ослањала на хорски жанр: једини који није нужно претпостављао музичко образовање.

Доминантна улога хорског певања у формирању физиономије романтичарске музике у Србији одређена је, осим већ поменутим техничко-извођачким приликама, и актуелном друштвено-политичком ситуацијом. Основна функција музике тог времена на нашим просторима била је везана за комуникацију и проглашавање националних идеала. У циљу реализације национално-патриотских настојања грађанског друштва, музика је имала „првенствено пригодно-просветитељску и политичко-пропагандну улогу” (Марковић, 2005: 101). Јасно је да се хорско певање, због своје колективне природе, у потпуности уклапало у актуелни друштвени амбијент. Уз то, важно је напоменути да је ова музичка врста била у нераскидивој вези са културним институцијама. Хорско певање неговало се унутар певачких друштава која су од тридесетих година 19. века оснивани у већини крајева насељених српским становништвом. Она су била много више од музичких

и културних установа, јер су своје деловање често усмеравала ка промовисању патриотских и образовних идеја нације. Самим тим, јавне активности певачких друштава нису имале чисто уметничко и естетско опредељење. Њихови наступи су редовно представљали компилацију музичких, драмских, поетских и других уметничких тачака и политичких говора. Хорски се певало на различитим јавним светковинама, као што су празничне академије, беседе, јубилеји, прославе певачких друштава, дворске церемоније и сл.

## КУЛТУРАЛНО ИЗВОЂЕЊЕ: ТЕОРИЈСКИ АСПЕКТИ

Све набројане врсте манифестација биле су театрализовани догађаји који су активно суделовали у друштвеним превирањима свог времена. Фокус овог рада усмерен је ка испитивању положаја хорског певања у оквиру јавних светковина, а из угla студија извођења. Реч је о једној релативно новој научној дисциплини која се дави изучавањем широког спектра извођења „од игре, ритуала, спорта, забаве, извођачких уметности (...), преко свакодневност извођења друштвених, професионалних, родних, расних или класних улога, па све до исцељења (од врачања до хирушких захвата), медија и интернета“ (Јовићевић и Вујановић, 2007: 14). Студије извођења (eng. Performance study) ослањају се на методе различитих научних дисциплина, али никада не посматрају само предмет, артефакт или културу само по себи, „већ само онда ако су они сагледани 'као' извођење, односно као пракса, догађај или понашање“ (Јовићевић и Вујановић, 2007: 15).

Догађаји који су предмет овог рада у студијама перформанса одређују се појмом „културално извођење“. У питању је термин дефинисан као „било које извођење које се састоји од фокусираних, јасно означених и друштвено ограничених облика понашања која су посебно направљена/припремљена за показивање“ (Исто. 29). Између културалних и уметничких извођења постоји разлика, али не и јасна граница, будући да културална извођења често садрже високоестетизоване елементе. У средишту уметничких перформанса је постизање неког естетског задовољства, док су културалне изведбе, према тумачењу Ивана Меденице, друштвени или приватни догађаји „у којима се, зарад постизања (...) ванестетских циљева, користе механизми инсценације: подела на учеснике и гледаоце, ограничени и сегментирани временски распон, одређено место и околности извођења и, бар у главним цртама, планиран, а понекад и увежбан 'сценарио' активности“. (Меденица, 2014: 8). Поменути ванестетски циљеви управо представљају једну од специфичности ових извођења, која зато имају подразумевану друштвено-политичку конотацију. Џон Мекензи (John McKenzie), теоретичар перформанса с тим у вези наводи: „(...) proučavatelji koji se bave izvedbenim studijama kulturalnu su izvedbu u srži njezinoga poopćavajućeg kretanja postavili kao upogonjenje društvenih normi,

kao skup aktivnosti koje su u stanju poduprти постојећа društvenostrojna (societal) rješenja, ili pak mijenjati ljude i društva". (McKenzie, 2006: 56). Чињеница да су ови догађаји заправо „представа коју друштво игра о себи” (Turner, 1989: 220), управо говори у прилог тези о повезаности културалних извођења и пројекта обликовања националног идентитета у деветнаестовековној Србији.

Већина изведби о којима је реч имала је мешовити концепт типа потпурија. У оваквој типично романтичарској програмској концепцији Далхаус препознаје образовну идеју „која се није ravnala prema metafizici apsolutne glazbe već prema predodžbi o prožimanju glazbenoga i literarnoga” (Dalhaus, 2007: 184). Иако су реализована под различитим називима, поменута културална извођења имала су исте структурне елементе: текст, покрет, музику, мизансцен, сценографију или амбијент, атмосферу, публику, рецепцију. Неке светковине организовала су сама певачка друштва, али су хорови били неизоставни учесници и у разним друштвеним, црквеним, политичким и дворским церемонијама и манифестијама. У складу са општом друштвеном климом која је била окренута ка буђењу националне свести, културална извођења су често имала и експлицитно истакнуте вануметничке циљеве, попут оних реализованих под окриљем Једињене омладине српске, на пример.

## ЈУБИЛЕЈ ПЕВАЧКОГ ДРУШТВА „ОБИЛИЋ”

Као репрезентативан пример улоге и позиције хорског певања на културалним извођењима у доба романтизма, анализираћу изведбу поводом обележавања једног хорског јубилеја. Наиме, прославе певачких друштава у Србији у 19. веку биле су много више од годишњица уметничких удружења какве ми данас познајемо, што их чини парадигматичним примерима културалних извођења. Имале су специфично друштвено-политичко значење и нису биле локалног карактера, за узак круг заинтересованих посвећеника, већ манифестије у рангу државних празника. Сама суштина ових историјских светковина лежи у особинама и функцији певачких друштава која су биле превасходно национално-патриотска удружења. Многи хорови су били под монархијским патронатом, што је додатно учвршћивало њихову политичку позицију. Једна од најмаркантијих друштвених светковина која је одржана у периоду пре Првог светског рата била је велика прослава педесетогодишњег јубилеја Београдског певачког друштва 1903. године. Иако је у питању био значајан јубилеј једне културне институције, додатну тежину у саму културалну изведбу учитао је политички контекст. Наиме, ова манифестија одржана је током тродневне прославе празника Света Педесетница, у народу познатијем као Духови. Познато је да су политичке тензије које су пратиле догађај биле веома интензивне, а само два дана по завршетку културалног извођења десио се Мајски преврат, судбоносни атентат на краљевски пар. Пошто је светковина

поводом петодеценијског јубилеја Београдског певачког друштва већ била у видокругу научних радова из сродних дисциплина (Борозан, 2011), као пример прославе певачких друштава анализираћу десетогодишњи јубилеј хора „Обилић”<sup>1</sup>.

У складу са методолошким поставкама студија извођења, овај догађај биће посматран као целовита изведба у којој хорска музика представља компоненту једног опсежног и динамичног процеса. Александра Јовићевић у књизи „Увод у студије перформанса” управо акцентује значај онога што изведбу окружује, те каже да се студије извођења осим интерпретацијом чина извођења, даве и „његовим друштвеним, политичким и културним контекстом, као и његовим консеквенцијама” (Јовићевић и Вујановић, 2006: 3). Зато ће у даљем тексту, осим самих хорских наступа, бити анализирана и сценографија, костими, мизансцен и други елементи извођења. Полазећи од премисе да дело извођачке уметности свој коначан облик добија тек у процесу изведбе, у додиру са публиком, разматраће се и рецепција.

Приликом анализе ове изведбе биће коришћен историографски приступ, који је и једини методолошки релевантан и логичан начин за испитивање перформанаса из прошлости - оних којима истраживач није лично присуствовао. Ерика Фишер Лихте (Erica Fischer-Lichte) наводи да у оваквим случајевима примарне изворе представља грађа која је до нас дошла из прошлости, а то су текстови, артефакти или споменици (Lichte, 2014: 78). У складу са тим, основну грађу за истраживање представљала је Споменица певачког друштва „Обилић” (Мајданац и Радојчић, 2005). У питању је документарно штитво које читатељкама нуди сведочанства у виду прича о самом периоду током кога је ансамбл деловао. Осим тога, саставни део споменице је летопис у коме је садржан попис најзначајнијих хорских активности у хронолошком низу, као и певани репертоар и опис концепција разних манифестација. Споменице певачких друштава на посредан начин указују и на потребу ансамбала за саморепрезентацијом и за очувањем трагова прошлости. Текстови ових писаних документараца учествовали су у процесу формирања колективног сећања на одређено време, а тиме и утицали на уобличавање националног идентитета. Са друге стране, секундарну грађу истраживања чиниле су партитуре извођених дела, као и написи у дневној штампи.

Прослава десетогодишњице Академског певачког друштва „Обилић” одржана је 27. фебруара 1894. године. Детаљан програм пригодног концерта објављен је пре самог догађаја, чиме је у јавности антиципирана сама светковина. На манифестацију су била позвана и сва остала престоничка певачка друштва. Диригент хора „Обилић” био је Јосиф Маринковић. Садржајно сведочанство о току прославе налази се у написима из дневне штампе, као и у већ поменутој Споменици Друштва.

<sup>1</sup> Данас Ректорат Универзитета у Београду.

Прослава је отпочела у поподневним часовима, у дворани Велике школе<sup>2</sup> наступом девет певачких друштава и неколико ђачких хорова. Већ је и пре почетка певачких наступа сама сценографија указивала на театарски карактер концерта. Наиме, прозори су били застрти разнобојним ћилимима, врата покривена дугачким завесама, а велики број свећа био је упаљен на сцени током читавог концерта. У опширном извештају у *Дневном листу* од 4. марта 1894. године посебно се истиче отменост амбијента у сали Велике школе, „као у каквом најлепшем салону”. У оваквом визуелном идентитету прославе садржани су основни елементи српског културног наратива тога доба, а то је дихотомија народног и грађанског духа. Она се, са једне стране, огледала у ослањању на фолклорни дискурс, који је у случају сценографије „обилићевске” прославе био заступљен у виду ћилима на прозорима. Са друге стране, веома је упадљив био и салонски карактер сценографије догађаја: упаљене свеће и завесе које прекривају врата, као својеврсне асоцијације на простор уобичајен за припаднике грађанског друштвеног слоја.

Испоставиће се да је оваква комбинација визуелних решења била пријемчива за око публике, али не и најпрактичнија. Наиме, у истом дневном листу, у закључку текста, као једини оштар критички осврт на догађај, наглашава се да је током концерта у дворани било загушљиво: „Тако морам напоменути да је у сали била јака, управо несносна врућина, што је долазило отуда, што су целога концерта гореле свеће и што су прозори били застрти.” У студијама извођења се управо апострофира таква непредвидивост перформанса, тачније, разлика између инсценације и изведбе: „Док је инсценација унапред смишљен и увежбан план уметничке, ритуалне, политичке, судске и сродних акција, дотле је изведба целовито и јединствено искуство произашло из телесног коприсуства извођача и публике, њихове енергетске, емоционалне и духовне размене.” (Меденица, 2014: 5). Сасвим је извесно да организатори „Обилићeve” јубиларне прославе нису намеравали да застирањем прозора и употребом свећа произведу овакав, за све присутне несумњиво непријатан, топлотни ефекат. Тиме се потврђује теза да се учинци изведбе успостављају тек током трајања изведбе, те се не могу антиципирати, нити контролисати: „Све што се дешава у простору за време самог догађаја јесте елемент знаковног система извођења. (прев. Н. Т.)” (Fisher-Lichte, 2014: 173). Дакле, тежња ка

<sup>2</sup> Програм концерта: 1. Државна химна – извођење свих присутних хорова; 2. Извештај о десетогодишњем раду друштва „Обилић”; 3. Јенко: „Ој на море” – певачко друштво „Даворје”; 4. Мокрањац: Пета руковац – певачко друштво „Корнелије Станковић”; 5. Декламација песме „Цар Душан” – Милоје Сртешевић, свршени богослов; 5. Маринковић: „Појмо песме” – Српско-јеврејско певачко друштво; 6. Хавлас: „Падајте браћо” – певачко друштво „Јакшић”; 7. Маринковић: „Бранково коло” – певачко друштво „Обилић” уз пратњу оркестра; 8. Маринковић: „Песмом срцу” – Радничко певачко друштво; 9. Николић Станоје: Смеша српских народних песама – певачко друштво „Каћански”; 10. Мокрањац: Приморски напјеви – Смедеревско певачко друштво „Слога”; 11. Јенко: Цара Душана марш – Хор ђака Учитељске школе; 12. „Ропство Јанковић Стојана” – Јанко Веселиновић уз гусле; 13. Китица српских народних песама из Србије под Турцима – Хор ђака Светосавске вечерње школе; 14. Маринковић: „Бели орао” – хор „Братство”; 15. Јенко: „Хај” – певачко друштво „Напредак”.

естетизацији кроз експлицирање означилаца грађанског и фолклорног дискурса, у други план је потиснула елементарне људске потребе, што се, можемо претпоставити, одразило и на уметничка достигнућа певачких наступа.

Нажалост, естетске домете певачких интерпретација није могуће реконструисати, будући да су се аутори текстова у штампи и Споменици према овом изведеном аспекту изјашњавали врло субјективно и у светлу националног значаја саме прославе. Непознат аутор текста у *Дневном листу* управо наводи: „Сигурно ће вам пасти у очи, да сам за свако певање казао да је лепо – али шта ћу, кад је то истина“.

Дихотомија грађанског и фолклорног дискурса евидентна је и у репертоарској концепцији. Сви учесници изводили су искључиво композиције домаћих аутора (или оних чешких композитора који су у Србији у то време били одомаћени). Преовладавале су фолклорне обраде, затим дела настала у духу фолклора (руковети и сродне форме), а било је и неколико композиција писаних на стихове уметничке поезије са патриотском тематиком.<sup>3</sup> Хор-домаћин певао је само једну композицију, што практично значи да су сви присутни ансамбли били равноправно заступљени на концертном подијуму. Такав тип колективизма потврђује тезу о доминацији заједничких (националних) циљева и интереса, у односу на оне појединачне (уметничке). Упадљиво је и одсуство дела религијске провенијенције из репертоара, што није био обичај времена. Оваквим избором организатори су вероватно намеравали да имплицирају сопствену специфичност у односу на друге значајне ансамбле тог доба, који су често били везани за цркву.<sup>4</sup>

Велику пажњу публике, судећи према написима у штампи, привукао је једини нехорски музички наступ на овој културалној изведби. У питању је била народна епска песма Ропство Јанковић Стојана коју је уз гусле извео Јанко Веселиновић (1862–1905). Гусле су од прошлости до данас представљале инструмент коме су балкански народи, па тако и Срби, поверили улогу носиоца за колектив важних симболичких порука. Оне нису само музички инструмент који значења преноси аудитивним путем, већ су и предмет који се врло речито изражава и самим присуством на сцени, чак и одвојен од мелодије и текста који се на њему изводе. У Србији је рас прострањено веровање да су гусле, заправо, предмет у који је учитана идентитетска нит српског народа (Чоловић, 2008: 133). Ако имамо у виду да су певачка друштва активно учествовала у процесу конструисању националног идентитета, онда је јасна улога гусларске тачке на културалној изведби посвећеној хорској уметности.

По завршетку концерта уследио је банкет, пријем за све учеснике и госте. Вечера је отпочела пригодном молитвом, државном химном, те здравицом у краљеву част. У изворима нема довољно информација за детаљну реконструкцију овог дела прославе. Наведено је једино да је главни гост био министар просвете,

<sup>3</sup> Београдско певачко друштво и Панчевачко српско црквено певачко друштво.

<sup>4</sup> Београдско певачко друштво и Панчевачко српско црквено певачко друштво.

што указује на то да краљ Александар, иако је био позван, није присуствовао свечаности. То не изненађује, уколико знамо да политичке прилике у данима и недељама око саме прославе нису биле повољне. Подсетимо се да је краљ Александар управо 1894. прогласио себе пунолетним, преузео комплетну власт, укинуо модеран устав из 1888. године, те отпочео своју аутократску владавину – а то је изазвало велико незадовољство народа и политичких партија. Ипак и присуство самог министра Димитрија Нешића сведочи о снажној подршци коју је хор „Обилић“ имао у државним институцијама, као и чврстој спрези културе и политике у деветнаестовековној Србији.

Чак и у таквим бурним политичким околностима један хорски јубилеј био је културално извођење од прворазредног националног значаја, о чему најбоље сведочи одломак из текста објављеног у листу *Ogjek* од 5. марта 1894: „Поводом прославе десетогодишњице Обилића треба истаћи да за сам културни живот и напредак наше мале државе ова свечаност није беззначајна. Духовно јединство нашег народа мора бити претходница нашег политичког једињења.“ Ово је још једна у низу потврда да је хорско певање у Србији крајем 19. века у великој мери служило остварењу вануметничких циљева. Парадигму овакве политичке функционалности једног уметничког жанра налазимо и у самом називу хора „Обилић“ кроз који је „индиректно исказан патриотизам као вид националног поноса“ (Марковић, 2005: 130).

Антрополог Виктор Тарнер (Victor Turner, 1920–1983) тврдио је да „нема друштва без извесног метакоментара“ (Turner, 1989: 220). То практично значи да свако друштво тежи саморепрезентацији која не подразумева само читање о сопственом искуству, већ „интерпретативно упризорење тог искуства“ (Јовићевић и Вујановић, 2006: 42). Кроз културална извођења попут прославе јубилеја ансамбла „Обилић“, српско друштво се представљало у складу са општим политичким и националним циљевима, а таква пракса биће уобичајена и у предстојећим периодима.

## Литература:

- Борозан Игор. 2011. Естетизација, театрализација и национализација грађанства: прослава Београдског певачког друштва 1903. *Наслеђе* бр XII. 33–56.
- Јовићевић, Александра и Вујановић, Ана. 2006. *Увод у стијудије Ђерформанса*, Београд: Фабрика књига.
- Marković, Tatjana. 2005. *Transfiguracije srpskog romantizma – muzika u kontekstu studija kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Меденица, Иван. 2014. Видовдан и његове изведбе: 1899–1914. *Сећање на Први свећенски рат – пројекат Идентитет и сећање: транскултурални текстови драмских уметности и медија (Србија 1899–2014)*. Београд: Факултет драмских уметности.
- McKenzie, Jon. 2006. *Izvedi ili snesi posljedice: od discipline do izvedbe*. Zagreb: CDU - Centar za dramsku umjetnost.

- Mađanač, Боро и Радојчић, Милена (прир.). *Одилић: Академско јевачко друштво „Одилић“: 1884–1941: документи, сећања, коменијари*. 2005. Београд: Историјски архив.
- Rajnelt, Džanel. 2012. *Politika i izvođačke umetnosti*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Turner, Victor. 1989. *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec.
- Fischer-Lichte, Erika. 2014. *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London: Routledge.
- Čolović, Ivan. 2008. *Balkan, teror kulture*. Beograd: Biblioteka XX vek.

Nataša Tasić

## CHORAL SINGING AT CULTURAL PERFORMANCES IN SERBIA DURING ROMANTICISM: JUBILEE CELEBRATION OF CHOIR OBILIĆ

### Summary

Choral singing was one of the key elements of various social events in Serbia during romanticism. Serbian society in 19<sup>th</sup> century had been focused on reaching of patriotic and enlightenment ideal, so even ceremonies like choir's jubilees had significant political function. This paper is examining the role and position of choral singing on public ceremonies from the viewpoint of the performance study. Inside this quite young humanistic discipline, public events are treated as cultural performances, namely as events that communicate beyond performed aesthetic framework. Besides historical and theoretical aspects of the theme, this paper provides performance analysis of the choir Obilić's 10<sup>th</sup> Anniversary celebration as representative example of choral singing's position inside cultural performances in Serbia during second half of the 19<sup>th</sup> century.

**Key words:** choral singing, cultural performance, choir „Obilić”, romanticism, Serbia.



UDK 371.3:78 (497.16)

## ELEMENTI MUZIČKOG NASLEĐA CRNE GORE U SAVREMENOJ NASTAVI I STVARALAŠTVU

**Ana Perunović Ražnatović**

Univerzitet Crne Gore

Muzička akademija Cetinje

perun\_ak@yahoo.com

### Sažetak

Promjena društvenog uređenja države može se pozitivno odraziti na povećanje potrebe očuvanja kulturne baštine i identiteta, kroz različite oblike umjetničkog i pedagoškog djelovanja. Ispitivanja postignuća ranije primjenjivane metodičko-didaktičke prakse u nastavi Muzičke kulture i umjetnosti u školama, pokazala su da učenici nedovoljno poznaju tradiciju i umjetničko naslijede. Po inoviranim programima od 2013. godine, savremena nastava je u većoj mjeri zasnovana na muzičkom naslijedu naroda koji žive na ovom području, što značajno doprinosi njegovom očuvanju.

Kad je inkorporiranje tradicije u savremeno stvaralaštvo u pitanju, pored novih „videnja“ djela nastalih tokom istorije, posljednjih godina nastaju djela savremenih kompozitora pod uticajem kulturnog naslijeda, na osnovu književnog predloška nekog istorijski značajnog crnogorskog pisca ili pjesnika, ili imitiranjem zvuka nacionalnog instrumenta u kombinaciji sa savremenim kompozicionim postupcima. Primjetan je i povećan broj obrada narodnih melodija za različite, uglavnom kamerne sastave, kao i njihova veća zastupljenost u javnosti, što ima uticaja na kultivisanje ukusa kod publike.

**Ključne riječi:** kulturna baština Crne Gore, muzička umjetnost, savremeno stvaralaštvo.

### NA PROSTORU CRNE GORE...

Pouzdano je utvrđeno da razvoj i dešavanja u umjetnosti mogu biti u suštinskoj vezi sa promjenama u društvu. Promjena uređenja neke države nameće kolektivno razmišljanje o identitetu i može se pozitivno odraziti na povećanje potrebe očuvanja kulturne baštine, kroz različite oblike umjetničkog i pedagoškog djelovanja. Identitet podrazumijeva i muziku koja ima važnu ulogu u identifikaciji jednog naroda ili sredine.

Povećana potreba za očuvanjem kulturnog, a time i muzičkog naslijeda podstakla je aktivnost umjetnika različitih specijalnosti – muzičkih pedagoga, kompozitora i izvođača, čiji su rezultati brojna istraživanja, ideje i dostignuća u praksi. Da bi umjetničko naslijede bilo dostupno i postalo dio ukusa šireg auditorijuma, neophodno je upućivanje u načine kako da narodno muzičko blago bude preoblikovano individualnim stvaralačkim činom u umjetničko muzičko djelo ili inkorporirano u obrazovne sadržaje. Umjetnici imaju odgovornost

da prenesu sadržaj naslijeda, doprinesu stvaranju osjećaja pripadnosti i održe kontinuitet u očuvanju naslijeda.

Zahvaljujući istraživanjima lokalnih umjetničkih tradicija koja su kontinuirano sprovodili etnomuzikolozi Miodrag Vasiljević (Vasiljević, 1965) i kasnije Zlata Marjanović (Marjanović, 2005), postaje izvjesno da prostor Crne Gore obiluje folklornim bogatstvom i raznolikošću. Do unazad nekoliko godina, ta riznica muzičkog naslijeda je bila malo poznata široj javnosti, nedovoljno vrjednovana i korišćena u obrazovanju i u domenu umjetničke muzike.

Cilj rada je da se stekne uvid u postojanje elemenata muzičkog naslijeda u savremenoj nastavi i umjetničkom stvaralaštvu, ukaže na djelovanje muzičkih pedagoga sa jasnom vizijom potrebe očuvanja kulturnog identiteta nekog naroda, kao i umjetničkih stvaralaca čija su djela „oslonjena” na tradiciju. Na konkretnim primjerima biće prikazane mogućnosti očuvanja nematerijalnog kulturnog (muzičkog) naslijeda kroz naučno istraživanje, formalno i neformalno obrazovanje, putem umjetničke obrade, kao i promovisanja tih dostignuća u lokalnoj sredini i šire. Razmotriće se mogućnosti i procesi obrazovanja ukusa sadašnje ali i buduće umjetničke publike, kroz institucionalni i medijski uticaj.

## **ODNOS SAVREMENOG OBRAZOVNOG SISTEMA PREMA MUZIČKOM NASLIJEĐU**

Prošlo je više od decenije otkad je u Crnoj Gori započeta reforma cijelokupnog obrazovnog sistema, koja je pored organizaciono-strukturalne donijela i temeljnu promjenu u samom pristupu obrazovanju. Zakon o devetogodišnjoj osnovnoj školi usvojen je 2004. godine, kad su izmijenjeni do tada važeći planovi i programi. Od tada, nastavni programi su revidirani i inovirani 2011. i 2013. godine, sa posvećivanjem sve veće pažnje muzičkom naslijeđu i tradiciji. I osnovna muzička škola po novom zakonu traje devet godina, a kao pilot-projekat primjenjuje se u nekoliko gradova Crne Gore od školske 2009/10. godine.

U pripremi reforme obrazovanja, muzičke pedagoge je posebno interesovalo koliko je narodno muzičko stvaralaštvo zastupljeno u programima za predmete Muzička kultura u osnovnoj školi, Muzička umjetnost u gimnaziji i Solfeđo u muzičkoj školi. Proučavali su tretman tradicionalnih, narodnih pjesama iz različitih krajeva Crne Gore, njihovu ulogu i značaj u muzičkom opismenjavanju učenika i kreiranju ukusa. Ispitivanja postignuća te ranije primjenjivane metodičko-didaktičke prakse u nastavi pokazala su da učenici nedovoljno poznaju tradiciju i umjetničko naslijeđe. Neadekvatan odnos prema tradiciji potvrdila je i zanemarljiva zastupljenost njenih elemenata u nekadašnjim udžbenicima za osnovnu i srednju školu. Istraživači su spoznali da je od velike važnosti ukazati na ulogu tradicije u procesu muzičkog opismenjavanja, naročito u periodu prvih kontakata učenika sa notnim tekstom, kad se od njih stvaraju budući poštovaoci

i ljubitelji muzičke umjetnosti i izborom djela za slušanje i izvođenje utiče na obrazovanje njihovog ukusa.

Na osnovu predmetnih programa za reformisanu školu, savremena nastava je u većoj mjeri zasnovana na muzičkom naslijeđu naroda koji žive na ovom području, što značajno doprinosi njegovom očuvanju. U tom pravcu se kretala i ideja o nastanku novih udžbenika za osnovno opšte i muzičko obrazovanje. Predložena ideja je, između ostalog, realizovana i u vidu udžbenika „Muzički koraci 1” za prvi razred osnovne muzičke škole, namijenjenog početnom muzičkom obrazovanju kako bi se uz pjesme iz crnogorske muzičke tradicije, različitog karaktera, tempa i metra, a primjerenih uzrastu, djeca uvela u muzičko mišljenje, tonalno razumijevanje i intonaciju. Autori Vedrana Marković i Andrea Čoso Pamer, muzički pedagozi sa dugogodišnjom praksom i iskustvom, osmisile su sadržaj udžbenika za početno muzičko opismenjavanje učenika, čiju osnovu čini maternji muzički jezik. „Stoga većinu didaktičkih primjera u ovom udžbeniku čine pjesme naroda koji žive na prostoru Crne Gore, ali i okruženja, jer smatramo da je muzika put kojim treba graditi i njegovati multikulturalnost i interkulturalnost na našim prostorima” (Marković, Čoso-Pamer, 2016: 5).

Među brojnim primjerima pjesama iz muzičkog naslijeđa zastupljenih u udžbeniku, nalazi se i numera *Tekla voda*, čiji originalni zapis iz mjesta Lješevići postoji u zbirci „Narodna muzika Grblja” dr Zlate Marjanović (Primjer 1a i 1b).

Primjer 1a: Fragment pjesme *Tekla voda* iz zbirke „Narodna muzika Grblja”

Lješevići

*Te - kla vo - da na va - lo - ve, oj, ja - vo - re, ze - len bo - re.*

Primjer 1b: Fragment pjesme *Tekla voda* iz knjige „Muzički koraci 1”

narodna iz Crne Gore

*Te - kla vo - da na va - lo - ve, oj, ja - vo - re, ze - len - bo - re!*

Ono što se iz uporedne analize početne muzičke rečenice ovih primjera može zaključiti jeste da je pjesma sastavljena od tonova durskog tetrahorda zadržala osnovnu melodijsku liniju, pojednostavljena je, u malo sporijem tempu i transponovana, kako bi bila adekvatna za uzrast kom je namijenjena. Ciljevi koji se postižu primjenom ove pjesme su da učenici slušno prepoznaju, tačno intoniraju i imenuju tonove iz melodije, da razlikuju tonske visine, a propratne aktivnosti mogu biti i da predstave tonove različitim bojama ili da uz pjevanje ovladaju sviranjem na nekom od Orfovih ritmičkih instrumenata.

## SAVREMENO STVARALAŠTVO „PROTKANO” MUZIČKIM NASLIJEĐEM

Muzičko folklorno nasljeđe ima tragove u većini muzičkih žanrova, izraženo je u vidu preuzimanja njegovih izvornih postulata (melodije, ritma, metra, teksta i drugih) uz različite mogućnosti transformisanja. Takva praksa „obrade“ folklornih melodija čini i značajan segment popularne muzike, u vidu žanrovskega ukrštanja. U posljednjoj deceniji, primjetan je povećan broj obrada narodnih melodija za različite, uglavnom kamerne sastave, kao i njihova veća zastupljenost u medijima i na koncertnim podijumima, što ima značajnog uticaja na kultivisanje ukusa kod publike.

Kreativni proces oblikovanja umjetničkog djela dijelom zasnovanog na folklornim elementima predstavlja interakciju između unutrašnjeg potencijala folklornih elemenata i stvaralačke senzibilnosti i kreativnosti kompozitora, njegovog zanatskog umijeća i stilskog opredjeljenja. Sadejstvo arhaičnog i modernog predstavljeno je u stvaralaštvu i izvođaštvu gitarskog dua Bulatović – Nikčević<sup>1</sup> kroz upotrebu narodnih melodija „upakovanih“ u savremeni harmoniski jezik i formu. Afirmišući folklor kao primarno izvorište, autori su organizovali zvučni prostor zasnovan na modernim ritmovima i harmonijama. Muzičko nasljeđe Crne Gore, sa lokalnim osobenostima i koloritom, predstavlja bazu iz koje umjetnici razvijaju originalan, savremen zvuk.

Brojne kompozicije Srđana Bulatovića i Darka Nikčevića primjer su tradicije u modernom zvuku. Posljednjih godina ovi umjetnici stvaraju i izvode djela u velikoj mjeri inspirisana crnogorskim folklorom utkanim u savremeni izraz. Radi se o aranžmanima izvornih pjesama za dvije gitare, nekad uz pratnju kamernog gudačkog orkestra. Na kompakt-disku „The best of Montenegro“ objavljenom 2016. godine, našla se i kompozicija *Vrela voda na valove*, koja predstavlja varijantu izvorne pjesme *Tekla voda*, izložene u primjeru 1 ovog rada

---

<sup>1</sup>Duo gitara jedan je od najuspješnijih kamernih sastava u Crnoj Gori, osnovan 1991. godine. Čine ga Srđan Bulatović (1972), klasični gitarista i kompozitor (doktor umjetnosti u oblasti gitare) i Darko Nikčević (1971), flamenko gitarista i kompozitor (magistar audio tehnologije). Nastupali su na prestižnim svjetskim scenama, od kojih se u posljednjim godinama izdvajaju koncerti u: Americi (Njujork, Carnegie Hall 2016. i 2017. godine), Italiji (Pezaro, 2017), Ujedinjenim Arapskim Emiratima (2016. i 2017.), Njemačkoj (Gasteig Munich, Carl Orff Saal 2017), Srbiji (Beograd, Zadužbina Ilje M. Kolarca 2016., Novi Sad, Sinagoga 2016.), Belgiji (Brisel 2015), Makedoniji (Bitolj, Bit fest 2015), Albaniji (Tirana, Jazz in Albania 2015), Rusiji, Velikoj Britaniji, Francuskoj, Holandiji, Grčkoj, Mađarskoj, Hrvatskoj, Sloveniji, Bosni i Hercegovini. Autorska djela koja izvode razlikuju se po stilu, tehničkoj zahtjevnosti, karakteru, tempu, ritmu, a sadrže i motive iz crnogorske izvorne muzike. Objavili su sedam kompakt-diskova: *Duo* (2001), *Nostalgija* (2005), *Dodir Crne Gore* (2011), *Sinergija* (2012), *Ritmico* (2015), *The Best of Montenegro* (2016), *Balkan, Mediteran, Orijent* za PGP RTS (2017), a u julu 2018. godine objaviće autorsku muziku za prestižnu izdavačku kuću NAXOS, gdje će se naći i nekoliko kompozicija inspirisanih crnogorskim folklorom.

Primjer 2: Fragment numere *Vrela voda na valove*

Darko Nikčević



U poređenju sa vidovima ove pjesme iz primjera 1, dionica druge gitare očigledno referira na izvorni folklorni sadržaj iz kog je preuzeta, a umjetnička kreativnost ispoljava se u aranžmanu, na osnovu kojeg ova i ostale kompozicije poprimaju obilježja moderne (popularne) muzike. Očuvanje folklorne melodije u solo-dionici i njena prepoznatljivost cilj je kompozitora koji ih obrađuju. Na bazi preuzete melodije, ritma i metra, stvara se umjetnička kreacija u ovom slučaju izmijenjene tonalne osnove i forme na makro planu.

Ovakve aktivnosti umjetnika, zahvaljujući medijskoj eksponiranosti, imaju i obrazovnu ulogu – primjer su prakse kojom se akcentuje značaj tradicije i širem auditorijumu postaju prepoznatljive osobenosti lokalnog muzičkog naslijeđa.

### **„TRAGOVI” NASLIJEĐA IZ DRUGIH UMJETNOSTI U SAVREMENOM MUZIČKOM STVARALAŠTVU**

Kad je inkorporiranje tradicije u savremeno stvaralaštvo u pitanju, pored novih „viđenja” djela nastalih tokom istorije, posljednjih decenija savremeni kompozitori stvaraju djela na osnovu književnog predloška nekog istorijski značajnog crnogorskog pisca ili pjesnika, ili imitiranjem zvuka nacionalnog instrumenta u kombinaciji sa savremenim kompozicionim postupcima. Za crnogorske (i iz regionala) umjetnike raznih profila prirodno je da u nekom od stvaralačkih perioda nadahnute nađu u „obraćanju” stihovima Petra II Petrovića Njegoša – najznačajnijem literarnom naslijeđu koje imamo. „Najveća ostvarenja inspirisana Njegoševim djelima istovremeno su i umjetnički vrhunci u opusima pojedinih stvaralaca (Hercigonje, Maksimovića i dr.) i veoma vrijedna u cijelokupnoj istoriji naše muzike” (Radović, 2013: 13).

Sadržajnost i dubina misli značajnih pjesnika i književnika već same po sebi bude radoznanost istraživača zbog načina primjene u muzičkim kompozicijama. Evidentna je žanrovska raznolikost djela inspirisanih Njegoševim tekstovima, a za svoje obraćanje Njegošu, savremeni crnogorski kompozitor Aleksandar

Perunović<sup>1</sup>, za horsko djelo *Kletva*, izabrao je odlomak iz *Gorskog vijenca* (st. 2407–2437).<sup>2</sup>

Primjer 3: Odlomak iz kompozicije *Kletva*

The musical score consists of two systems of four staves, each representing a different voice: Soprano (C), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The notation is in common time.

**System 1 (Measures 30-39):**

- Soprano (C):** Sings "Да Бог да!" (Da Bog da!) at measures 30-31, and "Да Бог да! Да Бог да! Да" (Da Bog da! Da Bog da! Da) at measures 32-39.
- Alto (A):** Sings "Амин!" (Amin!) at measures 30-31, and "Амин!" (Amin!) at measures 32-39.
- Tenor (T):** Sustains a note at measure 30, and rests at measures 31-39.
- Bass (B):** Rests at measures 30-31, and sings "У па-мет се до-бро," (U pamet se do-bro,) at measures 32-39.

**System 2 (Measures 40-48):**

- Soprano (C):** Sings "Да Бог да!" (Da Bog da!) at measures 40-41, and "Да Бог да! Да" (Da Bog da! Da) at measures 42-48.
- Alto (A):** Sings "Амин!" (Amin!) at measures 40-41, and "Амин!" (Amin!) at measures 42-48.
- Tenor (T):** Sustains a note at measure 40, and sings "А ко чи-ња би-ти ће нај-бо-љи;" (A ko cij-nja bi-ti 'cje naj-bo-lji;) at measures 42-48.
- Bass (B):** Sings "Пр-но-гор-ши!" (Pr-no-gor-shi!) at measure 40.

U primjeru 3 prikazano je kako u tempu *Marcando e rituale* tekst kletve prvo izlažu basovi. Taj trotaktni motiv se više puta ponavlja, a karakteriše ga skandiranje teksta na jednom tonu, sa polustepenom skretnicom naviše. Svako izlaganje muških glasova prati neka vrsta refrena „Da Bog da” i „Amin” u ženskim

<sup>1</sup>Aleksandar Perunović (1978) završio je osnovne i magistrske studije kompozicije na Muzičkoj akademiji na Cetinju, a doktorske studije na Fakultetu muzičke umjetnosti u Beogradu. Usavršavao se kod nekih od najznačajnijih austrijskih i njemačkih kompozitora. Autor je 50-ak kompozicija u oblasti solističke, kamerne, horske i orkestarske muzike, kao i ostvarenjâ koja izlaze iz okvira strogog muzičkog izraza (muzički teatar, primjena multimedije, elektronike i sl.). Djela su mu izvođena u Crnoj Gori, Srbiji, Hrvatskoj, Bosni i Hercegovini, Albaniji, Austriji, Njemačkoj, Holandiji, Francuskoj i Ukrajini od strane nekoliko ansambala za savremenu muziku (*on-line vienna, Sonemus, Gradilište*), ženskog akademskog hora *Collegium musicum*, pijaniste Nikolasa Horvata i drugih.

glasovima, uz udarce nogom. U nastavku, uz postepeno ubrzanje tempa u svakom novom odsjeku, smjenjuju se po glasovima izlaganja narednih stihova, praćenih refrenom i udarcima noge o pod. Kulminacija djela istaknuta je zgušnutom fakturom i imitacionim kretanjem glasova u visokim registrima, u *fortissimo* dinamici (primjer 4).

Primjer 4: kulminacija kompozicije *Kletva*

Kompozicija *Kletva* pisana je savremenim muzičkim jezikom, sa preplitanjem teksta po glasovima, praćenog refrenom i udarcima nogom o pod (koji asociraju na neki udarački instrument) do simultanog, ritmičnog završetka. Iako je „pozivanje“ na tradiciju ovdje primarno na literarnom nivou, a čin zaklinjanja (davnašnji pokazatelj časti) odabran kao tema, elementi naslijeda u vezi sa muzičkom umjetnošću ogledaju se u: melodiji koja je komponovana u duhu crnogorskog folklora (mali ambitus), harmonskom jeziku djela koji proističe iz modalne osnove, sazvučjima u kojima se ističe interval sekunde (akordi sa dodatom sekundom) karakterističan za našu folklornu praksu, kretanju glasova u paralelnim kvartama

i kvintama (univerzalni arhaični prizvuk). Kompozicija je rađena monotematski, sa brojnim ponavljanjima istih motiva – tema, „kao u obredu, kako bi djelovala što direktnije na čula, na slušaoce, na one kojima se kletva upućuje” (Radović, 2013: 223).

## UMJESTO ZAKLJUČKA

Da bismo doprinijeli očuvanju tradicije u korelaciji sa onim što jesu kultura i umjetnost u našoj sredini, važno je da se elementi muzičkog naslijeda interpretiraju u sadašnjosti na prijemčiv način. Tradicionalna muzika je dugo smatrana dijelom ruralne prošlosti i u doba urbanizacije društva bavljenje njom je bilo nepoželjno. S obzirom na to da predstavlja muzičko obilježje svakog naroda, u posljednjoj deceniji joj se poklanja više pažnje.

U ovom radu izloženi su uspješni vidovi primjene elemenata muzičkog naslijeda Crne Gore u različitim oblastima umjetničkog djelovanja, sa ciljem da se u regionalnim okvirima podijele pozitivna iskustva u ovim istraživačkim, stvaralačkim i obrazovnim poduhvatima. U uslovima medijskog kontaminiranja duha i kulture, u okolnostima krize umjetničkih vrijednosti, ali i sveukupne krize kulturnog identiteta, treba djelovati u smislu povezivanja sa korijenima i tradicijom kroz umjetničke i pedagoške aktivnosti. Mogući okviri institucionalnog i vaninstitucionalnog djelovanja su:

- uvodenje više sadržaja iz tradicionalne muzike prilikom revizije u programe za predmete koji se odnose na muzičku kulturu i umjetnost u školama;
- kreiranje udžbenika, koji će imati visok procenat pjesama iz muzičkog naslijeda te sredine;
- "osvježavanje" tradicionalnih numera savremenim aranžmanima i veća zastupljenost u medijima;
- stvaranje umjetničkih djela zasnovanih na folklornim elementima i njihova prezentacija u javnosti.

Prožimanje tradicije i inovacija treba da se sprovodi kroz očuvanje autentičnosti ali i slobodu stvaranja.

Najveći procenat umjetničkih sadržaja do stanovništva u današnje vrijeme dolazi posredstvom medija. Takva činjenica je od značaja u društvenim sistemima u kojima živimo, iz razloga što je umjetnost marginalizovana u planovima i programima obrazovnih institucija, a poznato je kakva je perspektiva generacija vaspitavanih na pogrešnom sistemu vrijednosti, čiji ukus za muziku diktiraju mediji. Mogućnost da se na medijima da prostor i umjetničkoj muzici, koja sadrži tradicionalne elemente, može da posluži u cilju oblikovanja rafiniranijeg muzičkog ukusa, reafirmisanja i približavanja umjetničke muzike širokom auditorijumu, a time i unaprijeđenja opšteg stanja u umjetnosti i kulturi.

## Literatura

- Marjanović, Zlata. 2005. *Narodna muzika Grblja*. Novi Sad: Društvo za obnovu manastira Podlastva Grbalj, Boka Kotorska. Podgorica: Institut za muzikologiju i etnomuzikologiju Crne Gore.
- Marković V. i A. Ćoso-Pamer. 2016. *Muzički koraci 1*, udžbenik za prvi razred osnovne muzičke škole. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Marković V. i A. Ćoso-Pamer. 2016. *Muzički koraci 1*, priručnik za nastavnike za prvi razred osnovne muzičke škole. Podgorica: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Radović, Branka. 2013. *Njegoš i muzika*. Podgorica: Muzički centar Crne Gore.
- Vasiljević, Miodrag A. 1965. *Narodne melodije Crne Gore*. Beograd: Muzikološki institut i Izdavačka ustanova „Naučno delo”.
- Zavod za školstvo Crne Gore: [http://www.zzs.gov.me/naslovna/programi/muzicke\\_skole/](http://www.zzs.gov.me/naslovna/programi/muzicke_skole/) [02. 10. 2017].  
<http://duogitara.com/> [28. 09. 2017].

**Ana Perunović Ražnatović**

### **ELEMENTS OF MUSICAL HERITAGE OF MONTENEGRO IN MODERN EDUCATION AND CONTEMPORARY ART**

#### **Summary**

Changing the social system of the state may have a positive effect on increasing the need to preserve the cultural heritage and identity, through various forms of artistic and pedagogical activities. Earlier methodological practice in schools, which refers to musical subjects, and its achieved results, showed that the pupils did not know enough about the tradition and art heritage. According to the updated program since 2013, modern teaching practice is largely based on the musical heritage of the nationalities living in this area, which significantly contributes to its preservation.

About the incorporation of tradition in contemporary art, there are new ways of performing musical works created throughout Montenegrin history and, in recent years, works of contemporary composers influenced by the cultural heritage, based on literary work of a historically significant Montenegrin writer or a poet, or imitating the sound of the national instrument combined with contemporary compositional techniques. There are also an increased number of folk melodies arranged for various, mostly chamber ensembles, as well as their greater presence in public and media, which has an impact on creating the quality music taste of the audience.

**Key words:** cultural heritage of Montenegro, music art, contemporary art.



УДК 784.4 (497.7)

## СТАРОГРАДСКА МУЗИКА У СРБИЈИ: НАСЛЕЂЕ, СТВАРАЛАШТВО, РЕЦЕПЦИЈА

**Марија Думнић Вилотијевић**

Музиколошки институт САНУ, Београд

marijadumnic@yahoo.com

### Сажетак

Поред основних структуралних карактеристика жанра, у овом раду биће концизно представљени резултати првог опсежног етномузиколошког истраживања архивских, теренских и медијских извора о староградској музичи у Србији (нарочито у Београду). Разматраће се наслеђе на које се жанр староградске музике позива – градска народна музика пре Другог светског рата, потом доприноси сакупљању и стваралаштву вокално-инструменталних нумера у другој половини двадесетог века, као и наративи о комодификацији староградске музике данас. Везу између наслеђа, стваралаштва и рецепције чини процес извођења музике, те ће детаљно бити објашњен његов значај у одржању народне музике, као и његова улога у структурисању изведбе староградске музике.

**Кључне речи:** староградска музика, градска народна музика, етномузикологија, Србија.

## 1. УВОД

Овде ће бити представљени резултати првог опсежног етномузиколошког истраживања архивских, теренских и медијских извора о староградској музичи у Србији, односно достигнућа скорашиње докторске дисертације одбрањене на Факултету музичке уметности Универзитета уметности у Београду, која је за тему имала историјске аспекте и савремене праксе извођења староградске музике у Београду (Думнић, 2016). Ово широко поље, пре свега у смислу постојећег материјала, кореспондира с темама *Балкан Артиј Форума 2017.* године — реч је о пракси која има богато наслеђе (и локално, али и регионално), на чијим темељима постоји у домену савременог стваралаштва популарне народне музике, што у савременом извођаштву умногоме зависи од укуса публике.

## 2. ТЕРМИНОЛОГИЈА

Староградска музика, као већина жанрова популарне музике, постоји као посебна ознака на тржишту музике, као и у народној свакодневној терминологији. Сам назив „староградска музика” није могао бити измишљен

у времену настанка данашњег корпуса песама, те се проглашавање овог термина везује за друштво у социјалистичкој Југославији, најјасније од 1970-их. У терминолошком апарату овог рада се под „градском народном музиком“ подразумева популарна (не-фолклорна) народна музика различитог порекла у географском и индивидуалном погледу, а која је вокално и/или инструментално извођена пре Другог светског рата у контексту кафанског музицирања, преношена усменим и медијским путевима. Музичко-поетски одликује је прилагођеност народних мелодија различитих локалних дијалеката западним аранжманским решењима у погледу облика, хармонизације и оркестрације; а зависно од околности, могући су синоними „варошка“ и „севдалинка“. С друге стране, староградска музика је савремена носталгична регионална популарна пракса заснована на стилу поменуте градске народне музике и концептуалном контрастирању другом жанру — новокомпонованој народној музici.

### 3. НАСЛЕЂЕ

Градска народна музика на подручју некадашње Југославије формирана је слично другим праксама ране популарне музике широм света (шансона, канцона, итд.). Зачетком данашње популарне музике сматра се процес раног омасовљавања културних артефаката који би служили задави у слободно време, те су тако произвођене штампане музикалије, а касније и носачи звука и емитован програм у складу с техничким достигнућима, која су омогућила ширем урбаном слоју конзумацију пријемчive музике, с фолклорним предзнаком у својој суштини. Таква музичка пракса је даље умрежена са живим извођењима из којих је црпела материјал и реципрочно бивала инфильтрирана у усмену (народну) традицију. Такође, озваничила је систем обожавања извођача „звезде“. Може се рећи да су у раној фази биле веома изражене локалне музичке карактеристике појединачних земаља, односно да је по среди била комбинација симплификованих достижнућа западњачке романтичарске уметничке музике с фолклорним наслеђем дате етничке традиције. Оно што је одредило музичке космополитске праксе у балканским земљама јесте спој централноевропских (већином оличеним у хармонизацији и музичком облику), с османским (најмаркантнији су лествични низови који садрже интервал прекомерне секунде) музичким утицајима.

Рана популарна, градска народна музика, у своје време у Србији није била од интереса нити за локалне проучаваоце уметничке музике нити за сакупљаче народних мелодија. Чак и када била регистрована, тумачена је у светлу негативних критика — недостатка структуралне вредности, аутентичности и морала (нпр. Ђорђевић, 1926: I; Ђорђевић, 1931). Дуго јој није посвећивана дужна истраживачка пажња, сем у неколиким каснијим

студијама (најважније су: Васиљевић, 1960; Девић, 1964; Milošević, 1964; Miljuš, 1990; Golemović, 1997; Марковић, 2010). Жанр староградске музике се може сматрати подручјем на пробојној граници између фолклорне, популарне и уметничке музике, односно жанром који има елементе тих трију врста. Као облик фолклорне музике, староградска музика се може посматрати као наставак/продукт/део градске (каснијим миграционим преливањем и сеоске) вишевековне баштине, који је у проучавањима за-немарен управо због доминантне фокусираности на сеоску традицију. Повезаност с уметничким стваралаштвом остварена је значајним доприносом познатих регионалних композитора и песника овом корпусу песама од друге половине осамнаестог века (нарочито током деветнаестог и прве половине двадесетог века), који су писали песме „у фолклорном духу”. Ти облици су по својој намени заправо у домуену популарне музике ( неки су до данас преживели као некадашњи хитови, односно интензивно популарисане и конзумиране песме које су сегмент актуелне музичке моде), а како је певање лида на српском или другом националном језику било део политike јачања националног идентитета, неке композиције су досегле статус високе уметности овдашњег романтизма.

На чemu се заснива данашња староградска музика, живи ли само на основу сећања и има ли упориште у историографским чињеницама? Истражујући контексте кафанској и салонској извођења, као и радијског емитовања музике у Београду од почетка двадесетог века до почетка Другог светског рата (Думнић, 2013; Dumnić, 2013), а нарочито у међуратном периоду (1918–1941), закључено је да постоје идеализована носталгична сећања — стари Београд, контексти извођења у кафани и мистериозности порекла ране популарне музике, ретке плоче, истакнути музичари, порекло репертоара градске народне музике, постали су временом важна места у потоњим покушајима одгонетања изгледа некадашњег културног живота. Дискурс жанра староградске музике се управо овим сећањима и напајао. Градска народна песма која је била директан предложак за староградску песму је постала популарна од половине деветнаестог века међу припадницима средње класе, нарочито у градовима Војводине и Славоније, тј. периферије Аустроугарске монархије, а данас деловима Србије и Хрватске. Композитори Исидор Бајић, Станислав Бинички и Даворин Јенко, могу се навести као примери српских стваралаца из „високе“ уметности који су дали својевремено допринос популарној музici. Такође, били су врло активни и мање познати композитори, аранжери и кантавтори — нпр. Васа Јовановић, Марко Нешић, Мита Орешковић. На стихове познатих српских песника су испеване многе песме које се данас препознају као староградске — нпр. Јован Јовановић Змај, Милорад Петровић Сељанчица, Бранко Радичевић, Алекса Шантић. Популарни вокални извођачи били су Едо Љубић, Мијат Мијатовић, Софка Николић и многи други, а истичу се и поједини инструменталисти — нпр. виолиниста и капелник радијског

народног оркестра Властимир Павловић Царевац. Дискографска делатност је у том времену била живахна — како у Југославији тако и у иностранству, издавање су грамофонске плоче.

Од музичких издавача у Београду у међуратном периоду треба споменути Јована Фрајта, који је имао посебну едицију „Народна издања“. Реч је о партитурама у којима је потписан певани текст за прву строфу (остatak је дат испод нотног материјала), а дата је или само мелодија („за виолину“) или је уписана и клавирска деоница. На самом почетку нотног записа стоји ознака темпа (карактера), мелодија је дата без много украса и с базичним агогичким и динамичким ознакама. Као кантабилна, она је валовите контуре (преовлађујуће поступног покрета, али са скоковима), широког амбитуса (до дециме), двodelног или троделног метра, ритмички једноставна. Хармонски језик ових песама одликује једноставност, па је тако реч о не много густој смени акорада из тоничне, судоминантне и доминантне сфере, и даље дијатонским модулацијама у најближе тоналитете у квинтном кругу и евентуално мутацијама. Пратња је најчешће сасвим једноставна и у левој руци — акордска, јасно ритмизована и потпуно у функцији поткрепљивања певаног текста. Ови аранжмани нису високог уметничког дometа, а може се рећи да песме које су опстале до данас заправо много богатије звуче управо због наслојавања украса и хармонија приликом усмене предаје, а у оркестарским извођењима свакако и због богатије инструментације и сонорности.

#### 4. СТВАРАЛАШТВО

Староградска музика се званично у југословенској дискографији под тим називом појавила објављивањем прве лонг-плеј плоче *Староградски дисери* 1971. године (Petrović, 1971), коју је за загребачки „Југотон“ идејно припремио уз учешће у њеној реализацији композитор задавне музике из Ужица, Жарко Петровић. Отприлике у исто време објавио је у тринаест свезака приређених нота староградских песама, истичући у уводној речи сету и емоционалност тих песама.

Петровићева идеја о староградској музici може се судлимисати овако: староградска музика је модерно аранжирана народна музика и својевремено је као таква била намењена младима (Петровић, 2016). Романсе је разликовао од староградске музике због мађарског и руског порекла, па је њих објављивао на посебним плочама. Због тога што би њихово одвајање било вештачко, ипак их је посматрао као једно у нотним издањима. Његово аранжирање било је специфично по богаћењу оркестрације (снимке је остваривао често с оркестром „Романса“, који је имао гудаче, дрвене и лимене дуваче, клавир, бубањ), употреби акордског фонда из задавне музике (богатији хроматиком од уобичајених решења у народној музici) и

плесним ритмовима (танго, валцер, итд). Из овога се види да је староградска музика била својеврсна симбиоза продуката југословенске популарне музике — народне и задавне категорије.

Староградска музика и „солунске песме“ (родољубиве, везане за Први светски рат тематиком) прожимале су се у Петровићевом опусу. Према његовом исказу, оне су својевремено биле цензурисане у београдским институцијама и зато се окренуто конкуретном Загребу, где је имао боље пословне погодности за своје и данас вредне резултате (Петровић, 2016). У дискрепанци с Петровићевим исказом стоје доступни подаци да је Ђорђе Караклајић продуцирао тематске плоче за Продукцију грамофонских плоча Радио-телевизије Београд и пре 1970. и уз учешће више вокалних интерпретатора и Великог народног оркестра РТБ (Karaklajić, 1962). Ипак, песме које је он публиковао биле су у социјалистичком друштву политички коректне — без директних спомена предратне историје и монархије. И он је у истом периоду објављивао прикупљене ноте староградских песама у књажевачкој „Ноти“.

Данас староградска музика у Србији нема такав субверзивни карактер који се могао приписати музичком жанру који је током социјализма реферирао на грађанску културу монархистичког периода. Чак се може рећи да је на тој равни аполитична у поређењу с другим праксама народне музике, па и носталгично констатовати да је то време било „златно доба“ дискографије и кафанске инсценације староградске музике. Космополитска пракса каква је градска народна музика лирске љубавне тематике нема иманентне националне предзнаке.

Староградска музика популарисана је као „окамењени“ садржај у телевизијским и радијским емисијама, већином намењеним старијој и емигрантској популацији. Она је у Србији промовисана имплицитно и кроз систем школства свих нивоа као „висока“ народна музика. Уз ауторе песама у стилу староградских (најистакнутији данас је Звонко Богдан /Думнић, 2017/), постоји/постојао је и низ певача и свирача у Србији који су пред крај двадесетог века снимали носаче звука са староградском музиком, као и неколико фестивала на којима је била заступљена „нова градска музика“ (нпр. *Нишка јесен*, *Тамбурица фест* /Думнић 2014/).

## 5. СТРУКТУРАЛНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ РЕПЕРТОАРСКОГ ЈЕЗГРА СТАРОГРАДСКЕ МУЗИКЕ

Мелодика градске народне песме/староградске песме је ширег опсега од сеоске — од квинте до дециме. Кретње су углавном постепене и са скоковима (унутар исте хармонске функције могућа су разлагања акорада, а ређе су могуће и ефектне промене функција мелодијским скоком). За интервал

прекомерне секунде у мелодији уврежено је мишљење да представља утицај из времена Османског царства (уз турцизме у поетском тексту). Сазвучни језик се заснива на терци као градивном интервалу. Како су хармоније крајње једноставне — тонична, субдоминантна и доминантна функција се смењују у спором хармонском ритму, уз евентуалне дијатонске модулације у блиске тоналитете (најчешће из дура у доминантни дур или из мола у паралелни дур) — хроматика у мелодији има фигуративну, тј. улогу скретнице или пролазнице. Тоналитети су дурски или молски, при чему у овом жанру тонски род представља једно од важних средстава карактеризације које је у сагласју с поетском тематиком, те се тако дур везује за весело расположење, а мол за тужно. Основни акордски фонд се састоји већином од трозвука (уз изузетак доминантног четвороззвучка). Темпо је најчешће лагани или умерени (ређе брзи), ритмика равномерна, а метар двodelне (2/4, 4/4) или трodelне (3/4, 6/8) пулсације (ретко хемиолни — нпр. у случајевима песама с југа Србије је 5/8, 7/8, 9/8) и изнутра већином трохејског обрасца. *Парландо рубайто* извођење се везује највише за романсе. По облику је, разумљиво, реч о (малој) песми која може имати (припевни) рефрен. Унутрашња музичка структура је реченична и квадратна, а има често два контрастна тематска материјала. Стихови су груписани у строфе (углавном два или четири стиха) и могу бити различите, па и променљиве метрике (од шестерца до тринаестерца, али често паралелне осмерачке или пак десетерачке структуре). Поетски, ове песме се већином заснивају на љубавној тематици, а среће се опевање чежње за прошлним временима. Мелодије у овим песмама су претежно силабичног карактера. Песме могу да почину узмахом или предтактом, а оно што се у њима издваја по важности јесу типичне каденце — у дурским мелодијама је чест завршетак на трећем ступњу (тј. терци у оквиру тоничног квинтакорда). Поред тога, могућ је завршетак и на првом ступњу, као и на другом који се хармонизује као квinta доминантног трозвука. Карактеристике су очигледно једноставне, али управо је зато значајно само извођење као (непоновљив) драматизовани процес, његов карактер и израз се исказују кроз техничке способности и усклађеност музичара, као скуп у анализи иначе маргиналних решења (динамичких, агогичких, артикулационих, тембровских, орнаментацијских) која се реализују у датом тренутку, код појединачних музичара и у интеракцији интерпретатора и публике, каткад и случајно — што све чини староградску музику живахном праксом.

## 6. РЕЦЕПЦИЈА

Староградска музика је део традиционалног репертоара у Војводини који се преносио усменим путем и песмарицама (видети нпр. Ракочевић, 2002), а део је наслеђа у генерацијском, локалном, али и образовном смислу —

посебно као *варошка џесма*. Данас изузетно важну улогу у опстанку и репецији староградске музике имају тамбурашки ансамбли који су носиоци традиције староградске музике, као и интерпретаторска формација за коју се пишу нове градске песме. Те песме, широко доступне преко аудио издања и Интернета, често имају за теме не само носталгију за прошлим временима, већ и опевање Војводине и њених градова, као и величање *тамбурице* — посебно илустровано бравурозним инструменталним наступима солиста и пратњом коју неретко карактеришу мелодијски, хармонски и технички развијеније традиционалне оркестарске деонице. Тренутно најважнији и највећи фестивал тамбураштва јесте *Тамбурица фесија* (више у: Думнић, 2014), који настоји да допринесе брендирању тамбуре као регионалног инструмента — не само кроз такмичења извођача и презентацију старих градских песама, већ и подстицањем стваралаштва нових музичко-поетских облика. Немерљиви допринос у промовисању староградског репертоара, приближавању мађарске и румунске ране популарне музике публици на српском и хрватском говорном подручју, и коначно стварању нових песама које су врло брзо постале међу широм публиком готово синоним за жанр о ком је овде реч, остварује од 1970-их познати кантавтор Звонко Богдан. Његово извођаштво одликује специфична концепција наступа коју је развио у кафанским наступима — повезивање песама у сплетове према поетској теми, тоналитету и темпу; уз интензивну сарадњу с оркестром састављеним од највиртуознијих тамбураша у Србији (више у: Думнић, 2017).

Вид староградске музике, тзв. *врањска градска џесма* (више у: Арсић, 2013), задобио је посебну позорност у Србији као елемент нематеријалног културног наслеђа од 2013. године (бр. 26 у националном регистру). Упркос нажалост неефикасном систему овдашње институционалне заштите, врањска градска песма се показала дугорочно виталном. Структурално се разликује од описаног репертоара староградских песама највише по мелодијским карактеристикама које се везују за османско порекло и поетским текстовима који локалним дијалектом опевају истинске ликове и дешавања старог Врања.

Староградска музика је данас део комодификоване туристичке понуде у оквиру кафана у централној боемској четврти Скадарлија (Dumnić, 2016). Кафани су места у којима постоји директна афектациона интеракција између музичара и публике, што умногоме утиче на драматургију целовече-рњег перформанса (Dumnić, 2017). Други важан утицај на репертоар јесте плаћање извођења песама, јер мења односе доминације некада за Скадарлију типичне староградске музике спрам новокомпоноване, и то у корист другонаведене; а мења се и структура наступа која више не подразумева програмско свирање и певање. Данас у Скадарлији наступају тамбурашки оркести камерног типа и сремског штима инструмената — мелодијски: прим, басприм (А и/или Е), чело, ритам-секција: контра, бас/бегеш. Чешћи

су мешовити састави који укључују контрабас (извођење басове линије), гитару и хармонику (хармонска функција), кларинет или виолину (мелодијска деоница), с могућношћу удвајања инструмената и појавом неког инструмента из тамбурашког састава. Оркестри се и данас деле према етничитету, па су тако посебно „обележени” ромски оркестри — и код самих музичара (с обзиром на специфично пословање), и код публике (њихово извођење представља додатну вредност и одлику аутентичности изведбе).

## 6. ЗАКЉУЧАК

Након појашњавања жанровских појмова (градска народна музика и староградска музика) и њиховог дијахронијског односа који контекстуализује наслеђе, стваралаштво и рецепцију староградске музике, представљени су подаци о развоју појма староградске музике у Србији. Наслеђе на ком је она заснована, а које се огледа у градској народној музичи од половине деветнаестог века до почетка Другог светског рата, посматрано је у светlostи ране популарне музике која се јавила на границима уметничке и фолклорне музике. Наведена су драгоценa ранија проучавања, релевантни композитори и песници од краја деветнаестог века, а представљена су и штампана нотна издања народне музике Јована Фрајта.

Стваралаштво у области староградске музике везано је за период после Другог светског рата. Ова носталгична жанровска одредница усталала се у индустрији популарне музике 1971. године заслугом композитора Жарка Петровића и одликовали су је специфични аранжмани народне музике — плесни, тада модерни и комплексни. С обзиром на укорењеност староградске музике у градској народној музичи пре Другог светског рата, односно у поезији националног буђења и коначно култури предратног монархистичког друштва, њен пробој на тржиште био је обележен облицима цензуре у Радио Београду — неприхватањем објављивања компилације Жарка Петровића и адаптацијом стихова песама које је приредио Ђорђе Караклајић; или прихватањем од стране комерцијално оријентисаних издавача као што су били загребачки „Југотон” и књажевачка „Нота”.

У раду су представљене структуралне карактеристике репертоара староградске музике — мелодија и њен обим, хармонска и тонална основа, метроритмички оквир, версификација, темпо, али и изузетно важни почеци и каденце мелодија.

Староградска музика до данас континуирано постоји у медијима, на фестивалима и у свакодневном, кафанском музицирању. Њена рецепција може се пратити нарочито у Војводини — где је широко распрострањена, посебно посредством тамбурашких капела и уз помоћ интерпретаторског и стваралашког опуса Звонка Богдана; у Врању — где постоји специфично

локално културно наслеђе песама под јачим утицајем оријенталних култура; у Београду — где дефинише туристичку понуду централне четврти Скадарлија.

Везу између наслеђа, стваралаштва и рецепције чини процес извођења музике. Његов значај у одржању народне музике, као и његова улога у структурисању изведбе староградске музике је изузетан, јер управо се извођење показало кључним за креирање концепта народне музике, због тог процеса се редефинише статус самог дела, а због иманентне усмене трансмисије, и даље — варирања, делу се приписује одредница „народно”.

## Литература

- Арсић, Сузана. 2013. *Врањанска ћесма као „експресивни жанр“*. Београд: Факултет музичке умености. Необјављени мастер рад.
- Васиљевић, Миодраг. 1960. *Народне мелодије лесковачкој краји*, Београд: Српска академија наука, Музиколошки институт — Научно дело.
- Golemović, Dimitrije. 1997. Da li je novokomponovana narodna muzika zaista narodna? У: Dimitrije Golemović (ур.), *Etnomuzikološki ogledi*. Beograd: Biblioteka XX vek, 175–183.
- Девић, Драгослав. 1964. Наша народна музика на грамофонским плочама. У: *Pag 10. конгреса СУФ одржан на Цетињу 25–29.9.1963*, Цетиње: Савез удружења фолклориста Југославије, 275–279.
- Думнић, Марија. 2013. Музицирање и музичари у кафанама у Београду од почетка емитовања програма Радио Београда до Другог светског рата. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 49, 77–90.
- Dumnić, Marija. 2013. The Creation of Folk Music Program on Radio Belgrade before World War Two: Editorial Policies and Performing Ensembles. *Muzikologija — Musicology*, 14, 9–29.
- Думнић, Марија. 2014. Допринос студија перформанса изучавању регионалне популарне музике: „Тамбурлица фест“ као извођење. *Etnološko-antropološke sveske*, 23, 93–104.
- Думнић, Марија. 2016. *Историјски аспекти и савремене траксе извођења старијадске музике у Београду*. Београд: Факултет музичке умености. Необјављена докторска дисертација.
- Dumnić, Marija. 2016. Defining Nostalgic Musicscape: *Starogradска Muzika in Skadarlija (Belgrade) as Sound Environment*. *Muzikološki zbornik — Musicological Annual* 52 (2), 55—70.
- Думнић, Марија. 2017. Теоријски спој етномузикологије и студија перформанса на примеру концерта: Извођење као обликтворни процес староградске музике. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику*, 56, 139—154.
- Dumnić, Marija. 2017. How Music Affects Soundscape: Research of Musical Preferences in Skadarlija. *Muzikologija — Musicology*, 23, 75—88.
- Ђорђевић, Влад[ими]р. 1926. *Народна ћеванка*. Београд: Народна самоуправа.
- Ђорђевић, Владимира. 1931. *Српске народне мелодије: Предграђна Србија*. Београд: Српска краљевска академија.
- Karaklajić, Đorđe. 1962. *Stare gradske pesme*. Beograd: PGP (ЕП).
- Марковић, Младен. 2010. *Виолина у народној музичи Србије*. Београд: Факултет музичке умености. Необјављена докторска дисертација.

- Milošević, Vlado. 1964. *Sevdalinka*, Banja Luka: Muzej Bosanske Krajine.
- Miljuš, Aleksandar. 1990. Prilog proučavanju gradske pesme. U: *Rad 37. kongresa SUFJ – Plitvička jezera 1990*, Zagreb: Savez udruženja folklorista Jugoslavije, 237—242.
- Petrović, Žarko. 1971. *Starogradski biseri*. Zagreb: Jugoton (ЛП).
- Petroviћ, Жарко. 2016. Неодјављени интервју с Маријом Думнић. Београд.
- Rakочевић, Селена. 2002. *Вокална традиција Срба у Доњем Банату*. Београд — Панчево: Завод за уџбенике и наставна средства — Скупштина општине Панчево.

**Marija Dumnić Vilotijević**

## **STAROGRADSKA MUZIKA ("OLD URBAN MUSIC") IN SERBIA: HERITAGE, CREATION, RECEPTION**

### **Summary**

Except basic structural characteristics of the genre, in this paper will be concisely presented the results of the first extensive ethnomusicological research of archival, field and media sources about *starogradска музика* ("old urban music") in Serbia (especially in Belgrade). The following aspects will be considered: the heritage on which *starogradска музика* refers to — urban folk music before World War Two, the contributions to collection and creation of vocal-instrumental numbers in the second half of the twentieth century, the narratives about commodification of *starogradска музика* today. The connection between heritage, creation and reception is the process of performing music, so it will be explained in detail its importance in sustainability of folk music, as well as its role in the performance structure of *starogradска музика*.

**Key words:** starogradска музика ("old urban music"), urban folk music, ethnomusicology, Serbia.

УДК [783:271.22+786/789](497.11) "10/12"

## О МУЗИЦИ У ДОБА ПРВИХ НЕМАЊИЋА

**Др Ђорђе Н. Ђекић**

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет, Департман за историју

**МА Милош Павловић**

Самостални истраживач, Лесковац

pavlovic.n.milos@gmail.com

### Сажетак

О музici код Срба у преднемањићком периоду зnamо изузетно мало. Први подаци су везани за примање хришћанства, а податке доносе и византијски писци Јован Скилица и Теофилакт Охридски, а од домаћих *Лейтойис йоја Дукљанина*. Подаци постају садржајнији тек за време првих Немањића, крајем 12. и почетком 13. века. Доносе их писци Стефан Првовенчани, Свети Сава, Доментијан и Теодосије, у житијима и типицима. Они бележе многобројне податке о духовној музici, пре свега о томе када и у којим приликама се практиковала духовна музика (нпр. опело Светог Симеона, крунисање у Жичи) и свечаностима које прати музика. У то време настаје и *Служба Свейом Симеону*, коју је написао Свети Сава. Сазнајемо о утицају не само византијског већ и јерусалимског богослужења које ће Свети Сава почети да уводи код Срба. У житијима су забележена и обредна играња у славу крста или моштију светитељских. Такође су споменути и инструменти (нпр. гусле, бубњеви), као и елементи световне инструменталне и вокалне музике. Поред тога, Свети Сава у свом преводу *Законоправила* указује на постојање шпилмама, својеврсних глумаца, плесача, гудача или свирача тога доба у српској средини. Извори указују и на народне светковине и обреде које прати музика.

**Кључне речи:** музика, средњи век, Свети Сава, Стефан Првовенчани, Доментијан, Теодосије.

Период од друге половине 12. и почетка 13. века, захваљујући многобројности писаних извора, омогућава увид у различита питања српске државе, културе и уметности. На тај начин сагледавамо тадашње друштво у целини, па и музику која је његов саставни део.

Као и код других народа, музика средњег века се разликовала међу друштвеним слојевима и потребама. И духовна и световна, у раним периодима српске историје, тесно је везана за просторе православних земаља, а понајвише за простор Византије, чији писци доносе (не тако бројне) податке од којих се може кренути у истраживање теме којом се бавимо.

Подаци о музици у преднемањићком периоду су изузетно оскудни. О њој сазнајемо пре свега од византијских писаца.

Почеци развоја духовне музике код Словена, па самим тим и код Срба у преднемањићком периоду, везују се за Ђирила и Методија који су у 9. веку увели богослужење на словенском језику и били упознати са црквеним појањем псалама и духовних песама (Петровић, 1982/83: 60). По поласку из Солуна у Моравску са собом су понели једноставан облик тзв. градске нотације која постоји у најранијим словенским музичким рукописима, а употребљавала се у градским црквеним центрима као што су били Цариград и Солун (Кономос, 1998: 17). Њихов ученик Климент, дошаоши у околину Охрида, своје је ученике учио певању црквених песама и увео молитвене и благодарствене песме (Стефановић, 1969: 119). Сматра се да је Климент музичи овог поднебља дао први *Пентикостар* (Đurić Klajn, 1962: 554). Већ тада музика и текст који је прати представљају нераскидиву целину (Пејовић, 1998: 34). Забележено је, да су, настављајући ту традицију, у пределу око Штипа у 9. веку, певане молитве и химне (Пејовић, 1998: 34).

О духовној и световној музики податке доносе Јован Скилица и Теофилакт Охридски. Први, писац »Кратке историје«, описујући борбу Василија II са бугарским царем Самуилом и његовим наследницима, бележи како је византијски цар био поздрављен молитвама и химнама, односно песмама и пљескањем рукама окупљеног народа (ВИИНЈ III, 1966: 124–126). У једном од својих писама Теофилакт, охридски архиепископ, учитељ говорништва патријаршијске школе у Цариграду на прелазу из 11. у 12. век, алудира на борбене песме народних покрета (ВИИНЈ III, 1966: 265; Pejović, 1968: 218), у другом помиње служење литургије, односно црквено појање, у трећем указује на постојање црквеног хора у Охриду (ВИИНЈ III, 1966: 288–289). Огорчен, у једном свом писму ипак бележи да Охриђани слушају његову песму као магарац лиру (ВИИНЈ III, 1966: 332).

Летопис Попа Дукљанина бележи употребу бојних труба и рога. Наиме, описујући напад Добросава, под којим је уобичајено да се у литератури препознаје Стефан Војислав, писац наводи да је он, планирајући напад на византијску војску предвидео употребу труба и рогова (*tubis et buccinis*), које би користиле групе од по десет војника, како би, уз пропратну вику, изазавале панику у непријатељској војсци (Gesta I, 2009: 150–151). Да су балкански Словени имали у 9. веку инструмент који су називали гусле сведочи тужба бугарског епископа Кузмана 850–890. године против богумила, за које каже да пију вино уз гусле, игру и развратне песме (Пашћан-Којанов, 1956: 90).

Тек у доба Немање и његових наследника сазнања о музици постају садржајнија, што омогућава стицање потпунијег сазнања о њој.

Сачувани извори, пре свих они писани (житија, типици...), уз малобројне ликовне приказе, оставили су податке који говоре о развоју, претежно духовне српске средњовековне музике.

Њиховим пажљивим ишчитавањем уочава се значај појања у различитим облицима богослужења, било да је реч о празничном или свакодневном (јутрење, часови, литургија, вечерње, бденије). Бројни су у њима помени богослужбених песама (тристојеве песме, херувике, погребне стихире). Житија нас упознају са музичком праксом у црквеном животу, односно које обреде и свечаности прати поједина музичка форма (Кокановић, 1999: 149–150). У држави великог жупана Стефана Немањића, црквена музика је имала улогу као и у другим православним државама тога доба. Свети Сава се на Светој гори упознаје са музичким делима насталим преписивањем старијих музичких рукописа који су наслеђени из различитих духовних центара од 10. до 12. века, а који представљају најстарије византијске песме забележене нотацијом, као и оним новим, насталим у 13. веку, које стварају нови стил појања (Кономос, 1998: 15).

Како је његов боравак на Светој гори започет у манастиру Ватопед, могуће је да се у њему упознао са оба тадашња начина писања музике – палестинским и градским.<sup>1</sup> На то упућују одређена упутства за богослужења. При том, треба узети у обзир чињеницу да је старозаветна књига псалама *Псалтир* регулисала музички ток богослужења. Начин на који је ова књига коришћена указивају је на монашку или лаичку традицију. У монашкој традицији, псалми су певани по реду прилагођени молитвеном правилу монаха, без церемонијалних елемената (Кономос, 1998: 17–19). У градским срединама, псалми су груписани у односу на садржај одређене службе, у њихово извођење био је укључен хор, а пратиље су их и одређене церемоније (Кономос, 1998: 19). Светогорско монаштво користило је спој обе традиције.

У *Карејском типику*, који је саставио, између осталог и у духу стечених музичких знања, 1199. године, Свети Сава прописује редослед свих богослужења у овој испосници, у којој је било предвиђено да бораве два до три монаха. У свим осталим типицима, с обзиром да се ради о монашким заједницама, богослужење је сложеније, прати више активности, а број служби је бројнији. *Карејским типиком* је било приписано да се на јутрењу преко целе године поју по три катизме псалтира, а на вечерњи, *Ка Господу*, без тропара. Часови се поју на различите начине, први са јутрењем без псалтира, на трећем, шестом и деветом се поју по три катизме, праћене метанијама, на почетку и након *Алелуја*. Свети Сава је прописао да се на крају сваке службе, након што се каже »Боже, буди милосрдан према нама и благослови нас« учини 12 метанија. Полуноћница се при томе поје са Блаженима, три катизме и каноном Богородици. Том приликом се изговарао остатак псалтира, како би цео псалтир био испеван у току дана и ноћи. Даље се у *Типику* наводи да се »агрипнија, која се одржава суботом увече, наставља јутрењем (редослед *Шестопсалмије, Бог Господ, 3 катизме, четврта катизма са припевом Анђео сабор, седални, чтеније ...*)«. Питање служења литургије у овом основном црквеном докумен-

<sup>1</sup> У манастиру Ватопед налази се сачуван рукопис настао у првој половини 11. века у коме се користе обе нотације (Кономос, 1998: 17–19).

ту оставља се отворено, с обзиром на могућу опремљеност келије у неком тренутку. Посебна пажња се посвећује прослави великих празника када треба да се пази на појање и ноћно бденије (Свети Сава, 1986: 39).

Приликом оснивања манастира Хиландара 1198. године, у коме је владало општежиће, будући српски архиепископ је установио Типик који је регулисао поредак служби и појања по узору на грчки манастир Ватопед (Đurić Klajn 1962: 554–556). Остало је забележено, да су сви монаси са свећама, присуствовали полуноћној служби (Свети Сава, 1986: 53). Свети Сава уводи појање службе са молитвом после обеда:

»пошто смо обедовали и обичну молитву казали, и пошто смо устали, треба по закону отпојати службу са молитвом, и тако одлазити ка својим ћелијама« (Сава, 1986: 59).

Текст *Тийика* указује на разлике које се јављају у посту:

»Пост је знај: када се на јутрењи не поје 'Бог Господ' већ када се поје 'Алилуја', тада је пост« (Свети Сава, 1986: 61).

У њему се помиње и појање панихада за мртве (Свети Сава, 1986: 66). Као одговорно лице, да оно буде изведенено како треба, именован је игуман манастира (Свети Сава, 1986: 75). Истиче се значај обележавања празника:

»Сви божанствени Господњи празници, као и Пресвете Владичице Богородице Наставнице наше, нека се празнују, и то у појању и у сјају и у изнад других вашем јелу« (Свети Сава, 1986: 61).

Ова последња одредба поновљена је и у тексту *Сиуденичкој тијики*:

»Сви божанствени Господњи празници, као и Пресвете Владичице Богородице Добротворке наше, нека се празнују изнад других, и то у појању и у сјају и у вашем јелу« (Свети Сава, 1986: 91),

а указано је и како треба појати панихаде ктиторима (Свети Сава 1986: 94). Записано је и:

»као што смо ми састављени од двога, тј. од душе и тела, тако су и ствари у манастиру. Као душа његова могла би се, наравно, разумети цела богољепна служба у пјенију, а као тело сам манастир« (Свети Сава, 1986: 91).

*Жићије<sup>2</sup>* Св. Симеона саставио је Свети Сава као увод у поменути *Сиуденички тијик* у складу са тадашњом византијском праксом да се на почетку

<sup>2</sup> Жићије је књижевни жанр који поред литерарне има и литургијску функцију. Чита се на богослужењу, читање је пропраћено молитвама. Кратко, пролошко жићије се чита у оквиру редовних богослужења, између црквених песама посвећених неком светитељу. Дугачко жићије се чита у манастирској трпезарији за време обеда (Богдановић, 1962: 6).

титика говори о животу ктитора манастира. Житије описује Симеонов живот од времена одрицања од престола до његове смрти (Кокановић, 1999: 146).

У житију које свом оцу посвећује други син, краљ Стефан Првовенчани, има више података о целокупном његовом животу, а појање, службе и пратеће радње прате цео текст. Стефан Немања, пред битку код Пантина, у Цркву Св. Ђорђа код Звечана послал једног од својих јереја да служи обноћну молитву, потом литургију, односно сву ноћну и дневну службу по реду, да би након успешно добијене битке, биле вршени »дневне и ноћне службе пред Господом« (Првовенчани, 1988: 69–70).

У Хиландару, отац Симеон и син Сава »живљаху у радости душевној, у појањима и бдењима, у часним молбама дан и ноћ« (Првовенчани, 1988: 69–70), односно по сваком правилу калуђерског устава, »не умукњаваху појањем« (Првовенчани, 1988: 84).

На умору, монах Симеон говори свом сину Сави да окупљени око њега започну »надгробна појања« (Првовенчани, 1988: 85). Исти моменат, други син описује:

»Кад би време за јутрење и започе црквено појање, намах се просветли лице блаженоме старцу, и подигав руке к небу, рече...« (Свети Сава, 1986: 33).

Доментијан наводи »божанствено славословље« или такође јутарње појање (Доментијан, 2012: 99–100).

Свети Сава бележи моменат док Свети Симеон лежи на одру у Хиландару. У опису опела стоји да, пошто је тело положено насред цркве и пошто се свршило јутрење:

»... и пошто се сабраше без броја црнци почеше појати уобичајене песме око пречасног тела, и испунише оно што се говори: 'Они који се боје Господа славе га.' Затим и многи народи дођоше тада да му се поклоне и да са великим чашћу отпоју. Појали су најпре Грци, потом Ивери, затим Руси, по Русима Бугари, потом опет ми, његово стадо сакупљено« (Свети Сава, 1986: 33).

Помињање различитих народа наводи на закључак да се већ у ово време српски црквени напев, у наведеном случају опело, разликовао од грчког напева и од напева других народа који су имали своје манастире на Светој гори (Манојловић, 1946: 166).

Првовенчани бележи да, док Свети Симеон лежи на одру, певају му се:

»надгробна појања ... И анђеоска песма ... и отпремивши тело блаженога, са псалмима и песмама положише га у гроб« (Првовенчани, 1988: 86).

Код Доментијана је овај опис, са становишта музике, најодухватнији. Он наводи да Дух Свети са небеским силама силази појући. Симеон отпева, »подобећи се бестелесној природи херувимској« при том и братију

своју позива да славе са њим, певајући при том и псалме. Симеон потом, умирући, пева песме са анђелима, небеску песму на земљи (Доментијан, 2012: 100).

Помени духовне музике се потом јављају у опису преноса моштију. Свети Сава о томе каже:

»Дошавши са великим чашћу узеше мошти господина Симеона, песмама духовним благодарећи Бога« (Свети Сава, 1986: 117).

Када се сусрела поворка са моштима Св. Симеона са одбором за њихов дочек, коју је предводио Стефан Немањић, одржано је богослужење. Наводи се да је том приликом, на месту сусрета, учињена обноћна молитва, са псалмима, песмама, и надгробним појањима мошти су допраћене, каћењем, до Студенице где су положене (Првовенчани 1988: 88). Доментијан такође понавља молитве са псалмима, песмама, и надгробним појањима (Доментијан, 2012: 100).

Потом:

»са псалмима и песмама положише часно часне и свете мошти његове у гроб« (Манојловић, 1946: 166).

Трећа напоменути да је најстарији приказ опела у српској ликовној уметности онај одржан српској краљици Ани Дондоло, забележен на сцени приказаној у Сопоћанима, које служи њен син српски архиепископ Свети Сава Други (Кандић 2016: 20).

У част новопроглашеног светитеља Светог Симеона Мироточивог, Свети Сава је, вероватно у Студеници, саставио службу као први познати пример српске химнографије (Кокановић, 1999: 152).

Житија бележе и богослужење поводом увођење у архијерски трон Светога Саве. Теодосије наводи да је том приликом сам цар са вишими и нижима говорио »достојан« (Теодосије, 1988: 196). По повратку Савином из Никеје, Стефан је у Жичи крунисан праћен његовим достојанственим и свечаним гласом који је отпевао три пута: »Многа љета првовјенчани краљ и самодржац Србије Стефан« на који су присутни одговорили »Многа љета«. Сматра се да је изведена мелодија оригинална словенска мелодија јер у њој нема призвука старог византијског певања. Наиме, иако је црквено појање и неумско обележавање мелодија пренето у Немањину државу из Хиландара, оно се свакако развијало и под утицајем Истока, посебно Јерусалима и Јерменије (Манојловић, 1946: 166). Српска музика се разликова од грчке (византијске) како у мелодијском тако и тонском изразу. *Крситовданска кайавасија* нпр. има у основи сиријску мелодију из 5–7. века, што је доказ утицаја црквеног певања других хришћанских народа на српско појање (Манојловић, 1946: 169).

Када је Св. Симеон избавио Стефана Првовенчаног од Стреза, Стефан се пита каквим појањем да његове бедне усне, изговоре похвале светоме (Првовенчани, 1988: 96).

Осим црквеног појања, спомиње се и ударање у било или клепало, које се користило уместо звона (Доментијан, 2012: 74–75).

У Доментијановом делу, Св. Симеон и Св. Сава се називају духовним инструментима, богогласним свиралама, »назнаменане Светим Духом«, да би их писац житија потом поредио са прекрасним китарама (Доментијан, 2012: 115). За Саву, поред тога каже да је »труђа богогласна, Светим Духом позлаћена« (Доментијан, 2012: 126).

Први помен обредног играња, појављује се такође у *Жићију Светој Симеона* Стефана Првовенчаног. Српски владар је на свечани начин до-чекао реликвију, ћивот у коме је био часни крст који му је Немања послao са Свете горе, играјући пред њим као што је пророк Давид играо када је пренео ковчег завета у Јерусалим (*Друга књига Самуилова*, гл. 6, стихови 14–16). Мотив обредне игре, овог пута пред моштима, поновиће се и при опису преноса моштију Светога Саве из Трнова у манастир Милешеву, када краљ Владислав игра, радујући се и појући, пред стричевим ковчегом (Томин, 2002: 73–75), у Теодосијевом *Жићију* (Теодосије, 1988: 258), односно у *Служби Светој Сави* (Срблјак I, 1970: 281, 283). Оба ова описа, указују како се преко старозаветних паралела градио династички култ Немањића (Марјановић–Душанић 1997: 207).

Иначе и ову свечану прилику пратило је богослужење и пригодно појање:

»И тако, китећи похвалама као красним цветићима, са псалмима, и песмама, и појањима многим, ношаše га у цркву своју са мноштвом, на спремљено му место... И свршише службу часнога и животворног крста« (Првовенчани, 1988: 83).

Теодосије, као и Доментијан, у свом житију бележи путовање Светога Саве у Палестину 1229. године, али и она након њега у Антиохију и Александрију. Сазнање да је Свети Сава водио разговоре са јерусалимским патријархом о неким питањима богослужења, навело је Доментијана да укаже на значај овог путовања за уношење јерусалимских елемената богослужења у српски обред (Кокановић, 1999: 150–152). За време његовог боравка на Синајској гори, у Манастиру Пресвете Богородице, Теодосије сведочи о прослављању празника Свете четрдесетнице:

»Сву свету четрдесетницу у манастиру проведе с браћом у посту, а сваке судботе, пењаше се на Свети врх, и испуњавање у недељу свеноћно тамошње стајање у песмама и молитвама« (Теодосије 1986: 162).

На трагове световне музике указује такође црквена литература.

Доментијан наводи да је Стефан Немања, одлучивши да сиђе са престола,

сазвао све власти, велможе, велике и мале (десетнике, педесетнике, сатнике и тисућнике) који су се сваким весељем веселили. Израз *сваким весељем* *су се веселили* указује да је вероватно било и музике која је доприносила весељу у овој прилици (Доментијан, 2012: 89). Обичај увесељавања током гозди пореклом је био из Рима (Ribnikar, 1933: 96).

Теодосије, пишући о Светоме Сави, указује на његове моралне особине и наводи да мрзи:

»срамотне и штетне песме младићких пожуда што слабе душу до краја« (Теодосије, 1988: 104).

Доментијан је пак забележио да су после бекства Светога Саве у калуђере у народу о том догађају певане песме, могуће – тужбалице (Stanojević, 1933: 96).

У Житију Светог Петра Коришког стоји да како световни људи то воле, тако су Петра као дечака његови вршњаци желели да поведу у позориште и на игралишта (Теодосије, 1988: 196). Овај навод може се довести у везу са словенским називом игриште за место где се скупљао народ на забаву (Đurić Klajn, 1962: 536; Јиречек II, 1952: 293).

Иначе, народна потреба за песмом и игром није се допадала црквеним властима, па су забранама или уметањем (заменом) црквеног текста у народне песме, покушавали да је преобрете да постане богоугодна. На будимском сабору 1279. године свештеницима је наређено да не допуштају народу да око цркве пева песме и игра коло (Ribnikar, 1933: 95).

Свети Сава у свом преводу *Законойравила* (Иловички препис), указује на постојање сталног особља владарских и властеоских поседа тзв. шпилмана, сматрајући под тим именом глумце, плесаче, гудаче или свираче (Jagić, 1876: 37; Кићовић, 1951: 26). Њихов назив може се при томе довести у везу са извођачима Немцима. Но, то свакако не доводи у питање чињеницу да су се и староседеоци давили тим занимањем на шта указује и постојећа ста-рословенска терминологија (Đurić Klajn, 1962: 533). У српску средину тога доба, долазили су певачи и свирачи из Грчке и Албаније, Угарске, могуће из Бугарске и Румуније (Stanojević, 1933: 284).

Београдски препис *Законойравила* наводи скормахе (другачији назив за шпилмане), гудеце, свиралнике и глумце (Кићовић, 1951: 18). Да су по-менути скормаси били и мечкари указује извор из нешто каснијег периода *Синтаймай* Матије Властара (Властар, 1907: 231). На забављачку праксу скормаха указивао је и ликовни прилог у тзв. српској Александриди настао крајем 14. века (Радојчић, 1938: 5) на којој су забележени глумци – свирачи у извесни тип малог добоша (дарабуке), псалтир (харфа), лауту и фусле, односно праскавници – свирачи у дувачке инструменте (рог је представљен). Разлика међу њима очигледно је била у томе што су први своју песму сами пратили, а други, праскавници, су били само извођачи.

На развијену музичку праксу указују и помени поједињих инструмената. Доментијан сведочи да су побожни људи певали уз гусле. Тај човек је био цар Давид у коме борави Дух Свети и зато он поји »песме песама« са силама небесним. Помињање гусала и других инструмената, код Доментијана, је у улози симбола »означавања божанског порекла достигнуте светости поезије« (Доментијан, 1988: 138, 269; Бојовић, 2009: 34).

Теодосије наводи да је на двору Стефановом био обичај да се присутни увесељавају бубњевима и гуслама (Теодосије, 1988: 191).

Извори инструменте наводе поименце, у њиховим функцијама али без икаквих описа. Није познато да ли њихова данашња имена могу да се доведу са онима које извори познају (Пејовић, 1984: 13).

Иначе, терминологија старословенских речи српске редакције које се односе на музичку праксу је бројна. Гуденије лучцем (гудалом) спомиње се у словенским споменицима од 12. века (Miklošić, 1862: 866).

У периоду владавине првих Немањића ликовни извори ретко бележе тада постојеће инструменте. Забележене су малобројне илустрације у старијим рукописима. У *Мирослављевом јеванђељу*, насталом око 1180. године, иницијал уз слово Р прати приказ свирача у рог, без везе са садржајем текста. Декоративног је карактера. *Јеванђелистар* из Хиландара, из треће четвртине 12. века такође је украшен иницијалом са свирачем у рог, стилски веома сличном ономе из *Мирослављевој јевађељу* (Пејовић, 1984: 37). На сачуваним фрескама, музички инструменти јављају се први пут у Ариљу и манатиру Градац (Пејовић, 1984: 37). На декоративној пластици, и до данас сачуваним иконама тога времена, нема њихових представа.

На крају можемо да закључимо да су подаци о духовној музики много-бронији него о световној. Из писаних извора сазнајемо о пракси појања у карејској ћелији, као и у Хиландару и Студеници, у различитим приликама: када је неко на самрти, након смрти, приликом дочека и преноса моштију и сл. Духовна музика је имала свој значај и приликом обреда крунисања. Сазнајемо о писању служби, новим светитељима. Забележено је и обредно играње у славу часног крста. Игру је могла пратити музика, свакако вокална.

О световној музики сачувано је много мање података. Ипак, сазнајемо да се крајем 12. и почетком 13. века од инструмената користио рог, гусле и бубњеви. Забележно је да је музика пратила владарев обед, да су се млади људи веселили уз песме *младићких йожуда*.

Ликовни извори сведоче о изгледу рога. Гудало се спомиње у словенским споменицима од 12. века, па се може сматрати да је било познато и Србима у то време.

## Извори и литература

- ВИИНЈ III, 1966. Византијски извори за историју народа Југославије III. 1966. (обрадили Ј. Ферлуга, Б. Ферјанчић, Р. Катичић, Б. Крекић и Б. Радојчић). Београд: Византолошки институт САНУ.
- Gesta 2009. *Gesta regum Sclavorum*, I. Приредила и превела Д. Кунчар). Београд: Историјски институт.
- Доментијан. 2012. *Житије Светоја Саве*, у: Стефан Првовенчани, Доментијан, Теодосије. (приредила Љиљана Јухас Георгијевска). Нови Сад: Издавачки центар Матице српске.
- Доментијан. 1988. Живот Светог Симеона и Светога Саве. Београд: Просвета, Српска књижевна задруга.
- Durić Klajn, Stana. 1962. Razvoj muzičke umetnosti u Srbiji, у: *Historijski razvoj muzičke kulture i Jugoslaviji*. Zagreb: Školska knjiga, 529–709.
- Jagić, Vatroslav 1876. *Grada za slovinsku narodnu poeziju. Rad JAZU* 37. Zagreb: JAZU.
- Јиречек, Константин. 1952. *Историја Срба* I, II, Београд: Научна књига.
- Кандић, Оливера. 2016. *Сођоћани*. Београд: Друштво конзерватора Србије.
- Кићовић, Мираш. 1951. *Старо љозоришиће код Срба. Зборник радова САН*, X. Београд: САНУ.
- Кокановић, Маријана. 1999. Помени о музици у српским средњовековним житијима. *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, 24–25, 145–163.
- Кономос, Димитри. 1998. Музичка традиција Свете горе. *Зборник Матице српске за сценску уметност и музику*, 22–23, 15–26.
- Манојловић, Коста. 1946. За трагом наше старе световне и духовне музичке уметности. *Гласник српске православне цркве*, 9, 165–173.
- Марјановић–Душанић, Смиља. 1997. *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*. Београд: Српска књижевна задруга: Свети архијерејски синод Српске православне цркве: Clio.
- Mikošić, Franc. 1862. *Lexicon palaeoslovenico-graeco-latinum : emendatum auctum*. Vindobonae.
- Мирковић, Лазар. *Списи свећоја Саве и Стевана Првовенчаној*, Београд 1939.
- Пашћан-Којановић, Светолик. 1956. *Историјски развој јудачких инструмената*. Београд: САНУ.
- Ribnikar, Stana. mart 1933. Tragovi svetovne muzike u srpskoj prošlosti. *Zvuk*, 3, 94–99.
- Pejović, Roksanda. 1968. Još neki podaci o muzici Starih Slovena. *Zvuk*, 84, 217–220.
- Пејовић, Роксанда. 1984. *Представе музичких инструмената у средњовековној Србији*. Београд: САНУ: Музиколошки институт.
- Пејовић, Роксанда и сарадници. 1998. *Српска музика: од насељавања словенских љемена на Балканско југоисточно до kraja XVIII века*. Београд: Универзитет уметности.
- Петровић Даница. 1982/83. Црквени елементи у српском народном обредном певању. *Balcanica*, XIII–XIV, 393–402.
- Првовенчани, Стефан. 1988. *Сабрани списи*. (приредила Љ. Јухас-Георгијевска). Београд: Српска књижевна задруга. Просвета.
- Радојчић, Светозар. 1938. Минијатуре у српским Александридама. *Уметнички преелег*, 5, 138 –154.
- Синтагма Матије Властара. 1907. ( приредио и издао С. Новаковић). Београд.
- Свети Сава. 1986. *Сабрани списи*. (приредио Д. Стефановић). Београд: Српска књижевна задруга, Просвета.
- Срђљак, књига прва. 1970. (приредио Ђ. Трифуновић). Београд: Српска књижевна задруга.
- Stanojević, Stanoje. 1932/33. Značaj istorije naše muzike. *Zvuk*, 8/9, 281–286.

Стефановић, Димитрије. 1969. Музика у средњовековној Србији. у: *Српска православна црква 1219–1969. Сломеница о 750-годишњици аутокефалности*. Београд: Свети архијерејски синод. Српске православне цркве, 117–127.

Томин, Светлана. 2002. Мотив играња пред моштима у списима о Сремским Бранковићима. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* I/1–2, 73–75.

Трифуновић, Ђорђе. 1994. *Стара српска књижевност*. Београд: Филип Вишњић.

Теодосије. 1988. *Житија*. (приредио Д. Богдановић). Београд: Српска књижевна задруга.

**Djordje N. Djekić**

**Miloš N. Pavlović**

## MUSIC IN THE TIME OF THE FIRST NEMANJIĆ RULERS

### Summary

We know very little about the music of Serbs in the pre-Nemanjić period. More relevant data was collected only during the first Nemanjić era, in the late 12th and beginning of the 13th century. They were brought by Stefan Prvovenčani (Stefan the first-crowned), St. Sava, Domentian and Theodosius, in *vitae* and *typica*. They record many information about spiritual music, first of all about the time and occasions when the spiritual music and music festivities were practiced. At the same time, the Service to St. Simeon was written by St. Sava. We learn about the impact not only of the Byzantine, but also of the Jerusalem church service that St. Sava will begin to introduce with the Serbs. Rites in the glory of the cross or the relics of saints were also recorded *invitae*. Instruments were also recorded (for example, gusle, drums), as well as elements of global instrumental and vocal music. In addition, in his translation of *Nomokanon* St. Sava points to the existence of *spilmans* (from German word *Spielmann*), a kind of actors, dancers, string and other musicians of that time in Serbian environment. Sources also point to folk festivals and rites accompanied by music.

**Key words:** music, middle ages, St. Sava, Stefan Prvovenčani, Stefan the first-crowned, Domentian, Theodosius.



UDK 781.5/.6.083.1./.2

## MUZIKA KAO EHO UNIVERZUMA. SIMBOLIKA BAROKNIH INSTRUMENTALNIH FORMI PRELIDA, SVITE IGARA I VARIJACIJA

Svetlana Stojanović Kutlača

MŠ „Josip Slavenski”, Odsek za ranu muziku, Beograd  
svetlanastojanovic.kutlaca@gmail.com

### Sažetak

Usvajanje nove vizije univerzuma odrazilo se u francuskoj kulturi 17. veka na nastanak novih instrumentalnih muzičkih formi. Za formiranje francuskog baroknog ukusa presudno je razumevanje Mersenove teorije muzike i Dekartove filozofije samosvesti. Stavom da je "muzika echo univerzuma" Maren Mersen, muzičkim formama pripisuje simboličko značenje. Analiza Dekartove misli razotkriva prisustvo novih ideja slobode, promene i beskonačnosti. Barokna svita igara ima poreklo iz francuskog dvorskog baleta nastalog početkom 17. veka. Razotkrivanjem simboličkog značenja barokne svite igara savremeni interpretator upotpunjuje zamisao o autentičnoj interpretaciji. Francuski prelidi non-mesures demonstracija su ideje slobode, odlikuju se odsustvom metra i ritma, već njihov vizuelni notni zapis inicira slobodu interpretacije. Svitu igara treba shvatiti kao demonstraciju metamorfoze, promene. Igre u sviti povezane su istim modusom i proporcionalnim odnosom metrika pojedinačnih igara, što je neposredna demonstracija nove vizije planetarnog kretanja. Koncept beskraja dočaravaju varijacije pasakalje, čakone, folije, njihova forma je otvorena, redosled varijacija se može menjati, mogu se proizvoljno ponavljati, varirati, a nove varijacije mogu se unositi postupkom improvizacije.

**Ključne reči:** univerzum, barokna svita, autentična interpretacija.

### 1. UVOD

Zamisao da je "muzika echo univerzuma" potiče iz filozofije francuskog mislioca i teoretičara muzike Marena Mersena (Marin Mersenne) s početka 17. veka. Njegovi stavovi o muzici, njenom formiranju, značenju i ulozi u društvenom i individualnom životu čoveka, prihvaćeni su kao temelj "francuskog ukusa" (francuskog muzičkog stila barokne epohe), koji se konfrontira "italijanskom ukusu". Uprkos pokušaju muzičkih velikana perioda 17–18. veka da "ujedine ukuse", njihove individualne osobenosti sve do kraja barokne epohe bile su predmet brojnih polemika. Ono što francuski i italijanski ukus čini jedinstvenim baroknim muzičkim stilom, jeste uverenje da muzika može i treba da ima društvenu funkciju harmonizacije. Njihove razlike su bile posledica višestrukog idejnog dualizma

koji obeležava celu epohu: odnosa prema racionalnom i iracionalnom; nauci i religijskoj dogmi; klasičnim vrednostima i aktuelnim shvatanjima modernog.

Koren dubokih promena, koje će obeležiti rađanje Novog doba početkom 17. veka, teoretičari duhovne klime vide u novim kosmološkim otkrićima. Antropocentrična predstava o svetu je srušena sa novom heliocentričnom predstavom sunčevog sistema. Saznanja Đordana Bruna, Tiha de Brahe, Keplera vodila su ka otkrićima Kopernika, Galileja i Njutna. Duhovna klima Novog doba otvara se Kopernikovom tezom da je "prihvatanje zabluda uzrok umanjenja ljudske samosvesti" i ekstatičnom tezom Đordana Bruna "mi smo dakle već na nebu". Njihovi stavovi najavljuju sumnju u eksuzivno pravo hrišćanske dogme na istinu o svetu, tako da se u centar ideologije Novog doba postavlja pitanje čovekove samosvesti. Osnovnu nit epohe čini želja da se sa novim znanjem stvori novi, bolji svet, koja se manifestuje traganjem za Utopijom. Pošto su čak i univerziteti tog doba bili zatvoreni za ove revolucionarne ideje, period je obeležen stvaranjem malih udruženja, akademija. Takva su bila udruženja *Accademia di Lincei* (kome su pripadali Galileo Galilej i Urban VIII), *Accademia parisiensis* (najistaknutiji član je bio Marin Mersenne), udruženje nemačkih idealista *German Rosicrucians* osnovano u Vajmaru 1617, Kampanelin *Grad Sunca*, Bekonova *Nova Atlantida*, Bojlov *Nevidljivi koledž* (Robert Boyle, *Invisible college*, London), Komeniusovo *Imaginarno društvo* (Comenius, *Imagined pansophic society*, Bohemia), (Trevor-Roper, 1987).

U istom trenutku sa krupnim promenama u svetu nauke i viziji univerzuma i sa rađanjem samosvesti, rađa se i barokni stil umetnosti. Početni imperativ baroknog stila je jasna ideološka opredeljenost i namena umetničkih dela. U periodu oko 1600. godine među umetnicima se šire ideje helenističkih misilaca neoplatoničara, neoplatonističkih mistika srednjeg veka, kao i dela renesansnih mistika (Robert Flad, Gafori, Marsilio Fičino). U povratku muzike platonističkoj inspiraciji, nalazi se težnja za nastavkom zamisli o ulozi muzike u društvu u doba kulture antičke Grčke. Italijanski barokni ukus obraća se neoplatonističkim renesansnim firentinskim misticima Marsiliu Fičinu i Piku della Mirandoli koji su definisali pojam poetske ekstaze. Predstavnici kontrareformacije ovaj pojam izjednačavaju sa religioznom ekstazom i prihvataju njihove zamisli o muzici kao sredstvu povratka veri. Francuski duh inspiraciju pronalazi u delima sopstvenih filozofa: aktuelnoj racionalističkoj filozofiji samosvesti Renea Dekarta i ideji o postojanju "*univerzalne harmonije*" izloženoj u delu Marena Mersena. Ključ razumevanja baroknog stila muzike mora se potražiti u razmatranju odnosa muzike prema neoplatonističkoj viziji univerzuma, kao i odnosa muzike prema novoj viziji univerzuma, s obzirom na preokret do koga je došlo u shvatanju kosmosa.

## 2. MUZIKA I UNIVERZUM

Povezivanje muzike sa doživljajem kosmosa je ideja stara nekoliko hiljada godina i njeno poreklo je egipatsko. Kontinuitet ove ideje prisutan je u evropskoj civilizaciji sve do kraja renesanse: Pitagora ovu ideju prenosi u filozofiju antičke Grčke; Platon je veličanstveno elaborira u svojoj klasičnoj filozofiji; a rano hrišćanstvo utemeljeno na platonizmu je preuzima, jer u korenu ideje monoteizma nalazi se antičko poimanje jedinstva sveukupnosti, sažeto u terminu univerzum (Heninger, 1974: XIII). U osnovi ovog pojma je paradoks koegzistencije jedinstva i mnoštva, kao i ideja promene – metamorfoze. Oba pojma potiču iz filozofije predsokratika. Pripadnici škole iz Mileta, fascinirani prizorom promena, prvi su postavili pitanje šta je ono što i dalje opstaje u svakoj promeni, za njih su to bili vazduh, vatra, voda i apeiron. Pripadnik Jonske škole Heraklit ceo svet vidi kao borbu, za njega jedino trajno je sama promena. Elejac Parmenid smatra da je uprkos promeni sve obuhvaćeno jedinstvom, da je biće "jedno", božansko i bez ikakve personifikacije. Stavove predsokratika preuzima klasična grčka filozofija: za Platona trajne su samo ideje; Aristotel razlikuje materiju od forme, materija je potencijal a forma aktualnost. Postoji razlika u shvatanjima Platona i Aristotela: Platonova ideja je nepromenljiva, Aristotelov *eidos* je funkcionalan i dinamički, transcendentan i imantan, svako biće prožima želja za aktualizacijom, težnja da ostvari sopstveni potencijal (Hersch, 1998).

Primarnu vezu muzike i univerzuma uspostavlja Pitagora, filozof, matematičar i muzičar. Pitagora je uočio da je broj bazični princip univerzuma i da proporcionalnost njegovu strukturu čini harmoničnom. On razotkriva zakonitosti skladnih vibracija žice i muzici pripisuje sposobnost direktnе demonstracije znanja o skladu i jedinstvu. Najvažniji izvor za upoznavanje Pitagorine doktrine je Platonov dijalog *Timaj* upotpunj en komentarima heleniste Proklusa. *Timaj* se bavi poreklom Kosmosa i prepostavlja egzistenciju Stvaraoca, koji postavlja poredak univerzuma kroz 4 tvoračka elementa koja čine tetradi. Matematička proporcija na kojoj je izgrađena tetrada reprodukuje nebesku harmoniju i čini fizički svet konsonantnim sa konceptualnim. Zahvaljujući prisustvu analogne proporcije u muzici, muzika zadobija izuzetno mesto direktnog prenosioca nebeske harmonije. Pitagorin učenik Okelus de Lukanija u delu *De universi natura* uvodi pojam promene: on govori o tome da se četiri elemanta konstantno transformišu iako su deo stabilnog sistema. Klasični pisac koji je ovu ideju preneo najvećem broju čitalaca bio je Ovidije. U poslednjoj knjizi svojih *Metamorfoza* Ovidije govori o Numi Pompiliju koji odlazi da Pitagori postavi pitanje – koji je generalni zakon prirode i saznaje da su "sve stvari u stanju protoka, što je postojalo nestaje, čega nema nastaje i čitav krug se beskonačno ponavlja. Sve se menja, ali suma ostaje nepromenjena (*summa tamen omnia constant*)" (Heninger, 1974: 51). Zbog numeričke definicije Boga kao monade Pitagora se smatra osloncem monoteizma i samim tim hrišćanske teologije. Odnos konačnog i beskonačnog

razrešen je u dimenziji "vremena" ustanovljenoj u Platonovom *Timaju* (Platon, 1979: 216). Kretanje sveta u skladu s brojem Platon naziva "aritmija": vreme ostvaruje konstantan protok a istovremeno egzistira Parmenidova realnost koja je homogeno, nedeljivo i nepokretno jedinstvo.

Mislioci ranog hrišćanstva, Boecije i Avgustin, prihvataju ideje Platona i Aristotela: Boecije definiše muziku kao znanje o skladu, harmoniji, koje se odnosi na svet, čoveka ili praktično bavljenje muzikom (*Musica mundana*, *Musica humana*, *Musica instrumentalis*); Avgustin se bavi blagotornim dejstvom muzike na čoveka. U svesti hrišćanskih teologa dominira statična vizija univerzuma, čije je poreklo u Aristotelovoj filozofiji: sve pojave na svetu samo su različiti oblici, forme, ovaploćenja materije. Do promene ovakve vizije sveta doći će tek u periodu renesanse.

Počev od 12. veka hrišćanski mislioci su, pribegavajući metafori, Boga opisivali kao sferu čiji je centar svugde a opseg nigde, tako su rešavali pitanje sveprisutnosti Boga i istovremeno ga lišili prostornosti. Nikola Kuzanski (1401–1464), poslednji veliki srednjevekovni mislilac, prvi je izložio ideju da je svemir beskrajan: Bog se nalazi svuda i nigde. Nikola Kuzanski, pripadnik istočne hrišćanske crkve, postaje ključni filozof renesanse, jer teološku misteriju prenosi na misteriju prirode. Prihvatanje njegovih ideja izaziva odvajanje hrišćanske doktrine od aristotelijanstva i obraćanje platonističkoj viziji sveta. Prvi dokazi Đordana Bruna da je kosmos beskonačan, da nema centra već se sastoji od bezbrojnih solarnih sistema, kao realna potvrda teološke ideje beskonačnosti, izazvali su istovremeno užas i divljenje.

Marsilio Fičino (Marcilio Ficino) firentinski filozof s kraja 15. veka, neoplatoničar i mistik, u delima *Liber de Sole*, komentarima na Platonove dijaloge *Timaeus* i *Symposium*, i delu posvećenom medicini *De vita coelitus comparanda* (1489) govorи о poetskoj ekstazi, koja dušu vodi od prizemnih stvari natrag do lepote i jedinstva u Bogu. Fičino, pod uticajem neoplatoničara Plotina, Proklusa i Porfirija, muzici pripisuje okultnu moć, koja na čovekovu prirodu može da deluje jače od medicine. I Đirolamo Frakastoro (Girolamo Fracastoro, 1478–1553) se bavi ekstazom. U njegovoј teoriji ističe se snaga imaginacije i pojam "pokretanja" koji proističe iz Platonove ideje transa: "pesnika pokreće istina, ali i on ima moć da pokrene slušaoce". U delu *Turrius sive de intellectione* Frakastoro veliča imaginaciju kao vrhunsku mentalnu sposobnost. Frakastoro se obraća ezoteričnoj strani neoplatonističke tradicije koja spoznaju istine ne ograničava na znanje o simetriji, proporciji i harmoniji, već u duhu umetnika prepostavlja prisustvo mistične moći, do koje se stiže putem ekstaze, platonističkog božanskog ludila. Ove ideje su podstakle seriju orfičkih teza Fičinovog učenika Pika dela Mirandole (Pico della Mirandola) i postale baza firentinskog kulta orfičke muzičke magije (Tomlinson, 1988: 132). Mistična filozofija i poetika ekstaze inspirišu nastanak prvih italijanskih opera: *Euridice* i *Orpheo*, uverenje da se religiozni misticizam može pobuditi dejstvom muzike postavlja se u sam temelj italijanskog baroknog ukusa.

Neoplatonistička doktrina krije i zamisao o poznavanju "tajne kreativnosti", koja se zasniva na hermetičkoj doktrini Hermesa Trismegistosa. U periodu renesanse hermetikom su se bavili alhemičari, a fascinacija alhemijom prenosi se sve do Njutna. Njen poklonik je bio je i Leonardo da Vinči (Leonardo da Vinci, 1452–1519). Da Vinči se bavio dinamikom, rastom kretanjem i propadanjem sveta, dinamičkim analogijama makro i mikro kosmosa (npr. udisaj – izdisaj, plima – oseka). On prepoznaće organska svojstva univerzuma, vidi ga kao super idealni mehanizam, organizam. Leonardo uvodi koncept mentalne progresije ideja u postupak kreacije. Inspiraciju je pronašao u poslednjoj knjizi Ovidijevih *Metamorfoza*: cikličnost promena prisutna je u kosmosu kao i u čovekovom životu. Leonardov evolutivni metod se odnosi kako na prirodu tako i na umetničko delo: sve kao i crtež počinje od tačke, potom sledi akumulacija fizička, psihološka i idejna. Poslednje godine života Leonardo je proveo u službi francuskog kralja Fransoa I., za koga gradi veličanstvenu palatu Šambor. Leonardove ideje tim putem su se ugradile u francuski ukus.

Johan Kepler (1571–1630) ostvaruje sintezu pitagorejsko-platonističkog tumačenja muzike u delu *Harmonija sveta* (*De harmonica mundi*). On razlikuje čulne i inteligenčne harmonije, harmoniju shvata kao relaciju, a muziku kao model tumačenja sveta. Kepler uvodi pojam "muzike sfera", božanskog plana koji upravlja univerzumom. "Muzika sfera", jedinstveno pitagorejsko viđenje stvarnosti, pokriva širok dijapazon od kretanja nebeskih tela do ljudskog iskustva i postaje idealni uzor lepote u umetnosti.

### **3. BAROKNE IDEJE: SLOBODA, PROMENA, BESKONAČNOST**

Francuski duh početkom 17. veka ogleda se u francuskoj književnosti tog doba (označenoj kao "francuski klasicizam"). Francuska muzika ovog doba pod snažnom je dominacijom pesničkih dela, jedinstvo poetske metrike sa muzičkom metrikom, opsesija korektnim izgovorom francuskog jezika, rafiniran stil kultivisan u salonu gospode Rambuje, primat reči nad muzikom u suptilnim dvorskim arijama, čine ovu muziku bližu renesansnim idealima, nego italijanskom ukusu izraženom u prvim baroknim operama, inspirisanim pojmom ekstaze i ideološki obojenim idejama kontrareformacije. Može se postaviti pitanje u kojoj meri francuska muzika 17. veka pripada baroku, odnosno, šta je ono što je manifestacija baroknih ideja u francuskoj kulturi. Odgovor se nalazi u domenu filozofije, stavovima dvojice ključnih francuskih filozofa s početka 17. veka, Dekarta i Mersena.

Mersen (Mersenne, 2011) usvaja Keplerovu ideju o postojanju "harmonije sfera" i tumači je kao osnov misteriozne moći koju muzika ima u čovekovom životu. On govori o korisnosti harmonije *utilite de l'harmonie* pozivajući se na Tertulijanov pojam *modulabantur Christum* i identificujući Hrista sa Orfejem (Magnard, 2011: 34). U skladu s pitagorejskim idejama veliča tetrahord i u njemu

vidi metaforu 4 osnovna ljudska karaktera (*humeurs*). Važnu ulogu u muzici pripisuje akcentovanju i ritmu, jer pokret, pokretanje (*mouvement*) je osnov sveta. Mersen uvodi koncept zadovoljstva (*plaisir*), koje definiše kao senzibilitet za uočavanje finih razlika, na kome počiva spremnost za prihvatanje uticaja muzike i njenog značenja. Mersen nam otkriva na koji je način značenje skriveno u ekspresiji – ono je uvek samo echo („*le sens est toujours fils d'Echo*“). Kao što je echo proizvod beskonačne refleksije zvuka, tako je beskonačno raznovrstan i doživljaj u duhu različitih individua slušalaca. Teorija zadovoljstva se konfrontira koncepciji znaka i vodi manirizmu u umetničkoj praksi: metafore, poređenja, variranja, razbijaju jedinstva izraza.

Filozof i matematirčar Rene Dekart, bio je pripadnik kartezijanskog hrišćanskog reda, koji je objavljen kao klasičan. Dekartova reakcija na nove kosmološke ideje je zamisao poretka zasnovanog na proučavanju geometrije. U delu *Rasprava o metodi* on kaže: „ja volim matematiku jer mi se dopada sigurnost i evidentnost njenog rezonovanja“. Ovaj dobri učenik jezuita uspeo je da pomiri konstantnost Boga i nekonstantnost sveta. Savremeni filozof Kane (Pierre-Alain Cahné) u tekstu *Filozof baroknog doba* (*Le Philosophe du temps Baroque*) ispituje na koji način Dekart, tradicionalno pripadnik francuskog klasicizma, pripada baroknom dobu. Sklon paradoksu, Dekart metamorfozu doživljava kao znak „svetlosti postojanosti“. On se suočava sa etičkom dilemom: kako savladati neodlučnost s obzirom na slobodu koja je čoveku data, kako delovati i izbeći razočaranje, posledicu svih lažnih znanja, lažnih nauka, lažnih proroka. Dekartova etička dilema prezentovana je u Kornejevim tragedijama, čiji su heroji suočeni sa neophodnošću izbora i donošenja odluke. Rešenje Dekart pronalazi u pojmu „časti“. Čast, definicija etičke istine, najdostojanstvenija je ideja čoveka o samom sebi. „Istina“ je za Dekarta „moja stvar“, time samosvest zadobija punu snagu. Dekart pripada baroku, stilu koji slavi sve ljudsko satkano od snova, igru tame i svetlosti. Fasciniran je optičkom igrom atmosferskih fenomena promene agregatnog stanja vode: magle, duge, snega, igrom prelamanja svetlosti, fenomenima ogledala i duge, inkarnacijama skeptičkog podrhtavanja, nestabilnosti univerzuma, sve samim simbolima baroka. Duga, kao rezultat prelamanja svetlosti kroz suspenziju kapljica kiše, interesantan je primer njegovog senzibiliteta, ona je za njega simbol svake iluzije, različitosti pogleda na svet, uverenja da je lična vizija sveta iluzija, „samo jedan od mogućih svetova“. Dekart razotkriva na originalan način i pojам beskonačnosti. Izvodi ga iz svoje koncepcije Boga kao posledice odsustva finalnosti: iz „mislim, dakle postojim“ direktno sledi da Bog postoji; pošto apriori poseduje kvalitet savršenstva, Bog je takođe slobodan; njegova je sloboda drugačija od čovekove, ravnodušna je jer on nema cilj (cilj postoji samo tamo gde nesto nedostaje); dakle, svet je beskrajan i beskonačan. Iz ove misli rađa se ideja o apsurdnosti nasuprot njoj se, kao odbrana, javlja dionizijska sklonost prihvatanja radosti životnog trenutka. Za Dekarta smrt je samo poslednji oblik metamorfoze, ona ga ne plaši, prisustvo smrti izaziva uvećanje kreativne energije.

Neuništivu energiju svoga "kogito", energiju koja je afirmacija same sebe, Dekart utelovljuje u francuski duh 17. veka.

#### **4. IDEJE O SLOBODI, PROMENI I BESKRAJU IZRAŽENE MUZIKOM**

U samom temelju baroknog stila, nalazi se zajednički koren italijanske barokne opere i francuskog dvorskog baleta, karnevalska igra, maskarada. Procvat karnevala na tlu evropskih zemalja u periodu na prelazu 16. u 17. vek pokazatelj je jake težnja za demonstracijom slobode, i rušenjem starog poretka vrednosti. Karneval je arhaičan oblik ujedinjenja zajednice, čije poreklo potiče iz vremena mitskog načina mišljenja. Razdoblja u kojima zajednica priziva mitski pogled uvek su periodi neizvesnosti, transformacije, tranzicije, mitsko se priziva kao pomoć nesvesnom da sakupi životnu energiju i preusmeri je. Karnevali su manifestacije društva u kojim je poenta njegovo jedinstvo, celovitost, pa energija u karnevalu ide u dva smera: od popularne ka visokoj kulturi (kao njena imitacija, ili želja za rušenjem) i obratno od visoke ka popularnoj (kao nametanje idealna, ili oslobođanje od krutih pravila, približavanje umetnika, slobodnih duhova narodu). Kao što prema Platonu, muzika otkriva stanje duha u jednoj državi, karneval nadvladavanjem apolonijskog ili dionizijskog elementa u njemu, razotkriva prisustvo tvoračkih ili naprotiv rušilačkih tendencija, karnevalska muzika je simbol kretanja i mogućnosti rađanja reda lepote, smisla iz haosa, nereda, ružnoće i besmisla. U periodu renesanse karneval se rađa iz obnove interesovanja za antičko doba, obnove dionizijskih svečanosti. Početkom 17. veka karnevali i maskarade, obnovljene dionizijske svečanosti istovremeno će pokrenuti obnovu grčke tragedije (koja inicira rađanje italijanske barokne opere), kao i rađanje nove umetničke forme francuskog dvorskog baleta *ballet de cour*.

Dvorski balet predstavlja političko oružje monarha, učestvovanjem u plesu nameće se uloga idealnog dvorjanina. Po uzoru na italijanske maskarade i pastorale u Francuskoj nastaju brojni dvorski baleti. "Divertissement" *Le Paradis d'Amour* predstavljen je 1572. godine povodom venčanja Anrija od Navare i Margarite Valoa, *Circe ou le Ballet comique de la Royne* povodom venčanja kraljičine sestre. Veliki balovi održavali su se u Palais Royal, a kralj je zabranio učešće onima koji nisu maskirani. Pitagorejsko-platonistička baza ovih balova ogleda se u pažljivo isplaniranim geometrijskim figurama *grand ballet-a*, u kome su učestvovali predstavnici visokog plemastva i sam kralj. *Entrees* su odvajali scene, a *danses de caractere* su predstavljale različite nacionalne karakteristike. Luj XIII je 1635. igrao ulogu demona vatre u *Ballet de la Merlaison*, koji je sam komponovao. *Grand Bal de la Douairiere de Billbahaut* 1626, *Ballet des quatres Monarchies Chrestiennes* simbolizuju povezivanje nacija kroz ples. *Ballet de Casandre* iz 1651. prvi je u kom je nastupio trinaestgodišnji Luj XIV, a najpoznatiji je *Ballet de la Nuit* izveden 1653. u kome se mladi kralj pojavljuje u ulozi izlazećeg sunca (Anthony, 1978).

Pogrešno bi bilo u tumačenju dvorskog baleta isticati samo društvenu ideološku funkciju, simboliku ujedinjenja nacija kroz jedinstvo njihovih nacionalnih igara. Funkcija dvorskog baleta je pre svega demonstracija usvajanja novog pogleda na kosmos, prihvatanja nove beskonačne vizije univerzuma. Neoplatonističko uverenje da muzika odražava univerzum, francuska kultura usvaja na originalan način: kao što se u nezivesnosti kosmičkog beskraja izdvaja snaga Sunca, koja privlači planetu i njihovo kretanje čini pravilnim i usaglašenim, tako u snazi muzike, ritma, plesa i njihovom dejstvu na čoveka treba tražiti potencijal zajedništva. Dvorski balet je podsećanje na zajedničke interese i poreklo, podsećanje na antičku kulturu i pitagorejsko tumačenje muzike, a ima i moć demonstracije, ubedljivanja i prihvatanja novih naučnih ideja. Ples kao demonstracija usaglašenog kretanja, iz dvorskog baleta prelazi u oblike čiste instrumentalne umetnosti, baroknu svitu igara. Inspirisana idejom "muzike sfera", muzike kao "eha univerzuma", francuska kultura pronalazi originalno rešenje istovremenog prihvatanja zastrašujuće vizije beskraja kao i ideje samosvesti izražene Dekartovim *cogito ergo sum*.

## 5. SIMBOLIKA BAROKNE FORME SVITE IGARA

Dekart je muziku video kao intelektualnu aktivnost, simbol reda, poretku. Žan-Batist Lili je bio realizator Dekartove muzičke teorije izložene u delu *Compendium musicae*. Instrumentalne numere kojima obiluju Lilijeve opere, bile su model za formiranje barokne svite igara.

Zamisao o slobodi, kao proizvoljnem kretanju unutar dozvoljenih granica otelotvorena je u nemetričkim preludijumima francuskih lautista i klavsenista: zakonitost koja koordiniše njihov naizgled fluidan tok je modus (u periodu u kome klasična nauka o harmoniji nije još formirana, harmoniju je kao u antičko doba činio modus) [Primer 1: Nemetrički prelud Luja Kuprena].

Igre raznovrsnih metričkih obrazaca treba posmatrati kao demonstraciju ritmičkog kretanja, realizaciju istovremeno Platonovog pojma "aritmije" i Keplerove vizije skladnog kretanja planeta. Proporcionalnost koju je Kepler uočio u ciklusima kruženja planeta sunčevog sistema, treba preneti na odnos igara u svitu, tek doslednim sprovođenjem principa metričke proporcionalnosti ističe se njeno autentično poreklo svite kao "eha univerzuma". [Primer 2: II ordre Fransoa Kuprena].

Zastrašujuća svest o beskonačnosti je najznačajnija barokna ideja, koju muzika može da odrazi bolje i ubedljivije od bilo koje druge umetnosti. U muzici pojам beskonačnosti nije sadržan samo u trajanju (koje je uvek ograničeno na segment u vremenu), već u neodređenosti, odsustvu formalnog centra, odsustvu unapred zadatog plana. Usvajanjem postupaka improvizacije, variranja, ornamentacije, francuski kompozitori demonstriraju prihvatanje Dekartovog stava o postojanju "beskonačno mnogo svetova", manifestacije individualne slobode. Beskonačnost

je najubedljivije dočarana omiljenim varijacionim formama pasakalje i čakone, postavljenim najčešće na kraju svite. U ovim varijacionim formama broj varijacija može da se proizvoljno uvećava cikličnim ponavljanjem i slobodnom improvizacijom dodatnog broja novih varijacija. Italijan Girolamo Frescobaldi, savremenik i blizak saradnik Galileo Galileja i pape Urbana VIII, razvio je stil interpretacije na klavijaturnim instrumentima u kome (u predgovoru svojih Tokata i Partita) izričito naglašava "aleatoriku", mogućnost proizvoljnog odabira, dodavanja ili naprotiv isključenja muzičkih celina (Hammond, 1983). Frescobaldijeva kompozicija *Cento Partite sopra Passacagli* sadrži 124 varijacije, u njoj se više puta smenuju čakona i pasakalja, a metrika se menja čak 16 puta. [Primer 3: G.Frescobaldi *Cento Partite sopra Passacagli*]. Ovo je najduže varijaciono delo muzike 17. veka. Popularnost pasakalja i čakona i njihovo prisustvo u "francuskom ukusu" nastavlja se sve do kraja barokne epohe, one su bile omiljeni završni stav i u galantnim svečanostima i Ramoovim operama.

Primer 1: Nemetrički prelid Luja Kuprena

*Prelude (ré mineur)*

Louis Couperin

Primer 2:

François Couperin II ordre

Allemade C; Premier courante 3/2; Seconde courante 3/2; Sarabande 3; L'Antonine 3; Gavotte 2; Menuet 3 ; Les Canaries 3; Passepied 3/8; Rigaudon 2; La Charoloise 6/8 ; La Diane 4/8 ; Fanfare 6/8; La Terpsichore 3; La Florentine 12/16; La Garnier 6/8; La Babet 6/8; Les Ideés Heureuses C; la Mimi 3; La Diligente 6/8; La Flateuse 3; La Voluptueuse 6/8; Les Pappilons 6/16

Primer 3:

G.Frescobaldi: Cento Partite sopra Passacagli

C6/4 ; 3/2 ; C3/2 ; 6/4 ; C3/2 ; O3; C3 ; 3 ;  
6/4 ; 3/2 ; C3 ; 3/2 ; C3/2 ; 3 ; 6/4 ; 3 ; C3

La Passacagli si potranno separamente sonare, conforme à chi più piacerà con agiustare il tempo dell'una è altra parte cossi delle Ciaccone

Može se uspostaviti analogija između karakteristika francuske svite igara sa likovnim umetnostima francuske kulture 17. veka. U francuskom baroknom slikarstvu razvija se pojam "atmosferske perspektive" koja viziju gledaoca zamagljuje, detalje čini nevažnim naspram celine, u kojoj se sve stapa u izmaglici beskraja. Analogno, u baroknoj sviti igara zvučna vertikala dominira nad horizontalom, a beskraj je nagovešten improvizacijom, ornamentacijom i slobodom forme. Kao i u likovnim delima i u muzici francuskog baroka ispoljava se "skeptičko podrhtavanje", koje se realizuje primenom "inegaliteta" – specifičnog oblika variranja pulsacije najsitnijih ritmičkih jedinica.

Pogrešno bi bilo muziku francuskih muzičara 17. veka posmatrati kao puku mehaničku analogiju kretanja u kosmosu, jer za njih jedinstvo muzike, prirode i čoveka postoji u spiritualnom prostoru. Njihovu muziku takođe ne treba reprodukovati mehanistički, jer su im značajni principi neodređenosti i nedeterminisanosti. Idejnu podlogu svite igara čini eksplicitno prihvatanje novih kosmoloških otkrića, istovremeno sa prihvatanjem baroknih ideja o "postojanju beskrajno mnogo svetova" izraženih u ukupnom naučnom opusu francuskog matematičara i filozofa Dekarta.

## Literatura

- Cahné, P.A.. 1980. *Un Autre Descartes: Le Philosophe Et Son Langage (Bibliotheque D'Histoire de la Philosophie)*. Librairie Philosophique J. Vrin. ISBN-10: 2711601005 ISBN-13: 978-2711601004
- Hammond, F. 1983. *Girolamo Frescobaldi*, Cambridge, Massachusetts, and London England, Harvard University Press.

- Heninger, S.K.Jr. 1974. *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*. San Marino, California, The Huntington Library.
- Hersch, J. 1998. *Историја филозофије:филозофско чуђење*, превод дела : *L'Etonnement philosophique: une histoire de la philosophie*, Jeanne Hersch, превод са француског Фрида Филиповић, Миодраг Радовић, Нови Сад: Светови.
- Kenyon, N. ed. 1988. *Authenticity and Early Music, a symposium*. New York, Oxford University Press.
- Magnard, P. 2011. „*L'harmonie universelle de Georges de Venise à Marin Mersenne*“, Dostupno na: <http://centre-bachelard.u-bourgogne.fr/Z-magnard.pdf> [26.06.2011].
- Mersenne, M. 1626. *Harmonie universelle, contenant la theorie et la pratique de la Musique, Ou il est traité de la Nature des Sons, & des Mouuemens, des Consonances, des Dissonances, des Genres, des Modes, de la Composition, de la Voix, des Chants, & de toutes sortes d'Instrumens Harmoniques*. Paris, Sébastien Cramoisy Imprimeur ordinaire du Roy, MDCXXVI, Free public domain sheet music from IMSLP / Petrucci Music Library. Dostupno na: [http://imslp.org/wiki/Harmonie\\_universelle\\_\(Mersenne,\\_Marin\)](http://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)) [26.06.2011].
- Platon, 1979. *Dijalozi Teetet (ili o znanju, istraživački dijalog) i Fileb (ili o nasladi, etički dijalog)*. Preveli s grčkog Veljko Gortan, Milivoj Sironić, Zagreb: ITRO «Naprijed»
- Trevor-Roper, H. 1968. *The Baroque Century in The Golden Age of Europe. From Elizabeth to the Sun King*. Edited by Hugh Trevor-Roper. Thames and Hudson Ltd. London. Bonanza books, New York.
- Tomlinson, G. 1988. *The historian, the performer, and authentic meaning in music, Authenticity and Early Music, a symposium*. Edited by Nicholas Kenyon, Oxford New York, Oxford university press. pp.115–136.

**Svetlana Stojanović Kutlača**

## **MUSIC AS AN ECHO OF THE UNIVERSE. SYMBOLISM OF BAROQUE INSTRUMENTAL FORMS OF PRELUDE, DANCE SUITES AND VARIATIONS**

### **Summary**

A new vision of universe in French 17th century culture, had impact on forming new instrumental music forms. Forming of „French taste“ is based on music theory by Mersenne, and philosophy of self-consciousness by Descartes. Attitude that „music is echo of the universe“ expressed by Marin Mersenne, joins symbolic meaning to music forms. Analysis of Descartes taught entrusts performer with role of new ideas of freedom, change and infinity interpreter. Uncovering of metaphorical meaning of baroque dance suite form completes idea of authenticity of music interpretation. French preludes non-mesures even with their visual appearance evoke freedom. Dance suite is representation of metamorphose, dances are connected by same mode and proportional meter, as demonstration of planetary motion. Infinity is demonstrated by variation forms, passacailles, chaconnes and folias, as their form is opened, and order and number of variations are changeable as new variations can be improvised.

**Key words:** universe, baroque dance suite, authentic interpretation.



УДК 745.52+7.038.6

## НОВИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЗА СТАРИ УНИВЕРСАЛНИ ИСТИНИ

**Аделина Попнеделева**

Национална Художествена академия,  
Факултет за приложни изкуства, София  
apornedeleva@yahoo.com

### Сажетак

Според Дерида в постмодерността няма факти, а само интерпретации. В традицията обратно- има модел на живот, който е показан в свещеното време на сътворението и който трябва да се следва неизменно. В « Нови интерпретации за стари универсални истиини» разглеждам произведения от 2004 година до 2017 на студенти от специалност «Текстил-изкуство и дизайн» на НХА, София, България, в която преподавам. Спрях се на работи свързани с традиционните текстилни практики чрез материал, техника, орнаментална структура, знак или смисъл. Включих и своята работа «Бетониране на традицията», която играе със смислите на интерпретацията. Естетическо решение в духа на изящното изкуство, чрез пластическо преобразуване на традиционни орнаменти; използване на нетрадиционен материал и игра с модули; сливане на реалния живот с древната традиция; текст и текстил концептуално и смислово обединени; ритуалът като пърформанс и многозначността на интерпретацията са проблемите, разгледани в избраните произведения.

**Ключови думи:** текстил, постмодерност, интерпретации, концептуално изкуство, естетика.

### 1.НОВИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ НА СТАРИ УНИВЕРСАЛНИ ИСТИНИ

Традицията предлага модели – образци, чрез които осмисля света и човешкия живот. „Иконографията е консервативна, но позволява съществуването на една и съща тема в различни варианти, което доказва, че тя е активна самостоятелна система, а не начин за илюстриране на устния наратив. В този смисъл изобразителният език става равноправен и паралелен на вербалния и обредния“<sup>1</sup>. И като всеки език и изобразителният пресъздава действителността, използвайки различни кодове: пространствен, предметен, антропоморфен, зооморфен, растителен, като по-често те се смесват с цел да изградят цялостна митологична картина за света. „Той пресъздава не обективни, а знакови отношения, сътворява не подобие на природата, а на митичния космос, като използва не природните, а митологичните закономерности.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> И. Маразов, «Видимия мит», изд. къща Христо Ботев, 1992, стр.7

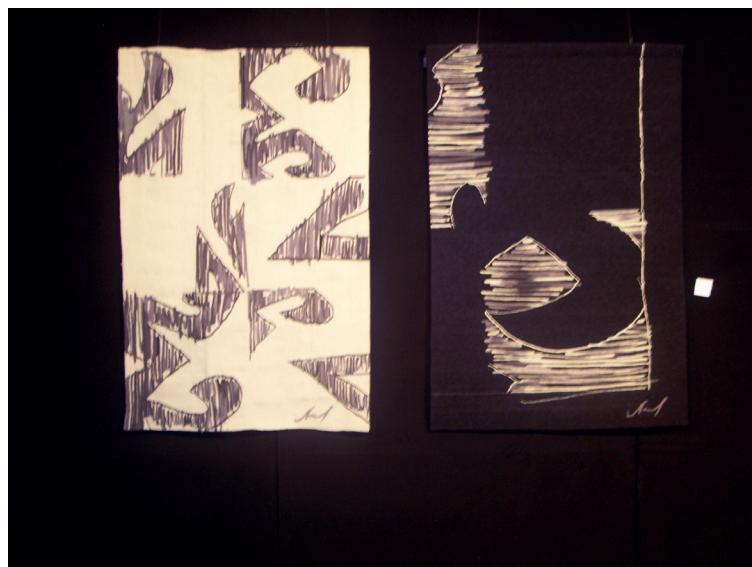
<sup>2</sup> И. Маразов, «Видимия мит», изд. къща Христо Ботев, 1992, стр.8

Няма съмнение, че в нашата специалност „Текстил –изкуство и дизайн“ в НХА, София, изучаваме вековните народни традиции, свързани с тъканите, орнаментите и мотивите, които са характерни за страната ни. От друга страна насърчаваме студентите да бъдат адекватни на съвременността, да намерят собствен път в изкуството.

В тази статия ще разгледам някои интересни интерпретации на традицията в областта на текстилното изкуство.

Първият пример е дипломна работа на Анелия Петрова, с която тя защити своята бакалавърска степен през 2016 година и получи за награда пребиваване в българския културен център във Виена „Дом Витгенщайн“.

Работа на Анелия Петрова – „Двоен пресечен маказ“ – се състои от два стенни килими, в които за основа се взема мотивът маказ. Мотивът маказ се състои от два триъгълника, които се допират с върховете си и значението му е обединение-то на противоположностите, на небесното и земното, на мъжкото и женското.



Снимка 1; Анелия Петрова, Двоен пресечен маказ,  
гладка тъкан, диптих, 2016г.

В цитираната творба мотивите от чипровски килими са разделени на части и ситуирани по различен от традиционния начин. Разпаднатите части са изобразени с дебели линии. Важно е да отбележа, че изображението им е подчинено на характера на техниката, а именно изображението се изгражда чрез редуване на хоризонтални редове, така както се преплитата вътъка в тъканите. Основните изразни средства са линиите, които изграждат формите на преситуирани мотиви. Всъщност наблюдаваме разпад както на значението, така и на формата на мотивите и на орнаменталната структура. Всички тези

деконструктивни тенденции са характерни за модерността, за времето, в което се търси автономност. Сега работата не носи революционен заряд, а предимно естетически, който освен от изброените елементи на формата зависи също и от умението, от изработката.

Чрез използването на традиционен мотив, но с промяна на големината, формата, цвета и начина на изобразяване се постига естетическо графично решение характерно за изящното изкуство.

Традицията е най-важна за художниците в българското декоративно изкуство още от 50-те година на XX век. Тя се дължи на цялото развитие на българското изкуство от първата половина на XX в., когато дори най-младите текстилци смятат, че могат да бъдат интересни за света единствено с националния си облик. За някои автори от 50-те години връзката с традицията изчертва изцяло творческите интереси. Те нямат амбицията да се сравняват с изящните изкуства, докато именно това е различно в произведенията сега, които настояват, че естетическите проблемите, които решават приложно-декоративните и изящните изкуства са едни и същи независимо от материала и техниката.

Работата на Филипина Стаменкова, която също е свързана с килимите предлага съвсем нов поглед. Филипина използва нетрадиционен материал – реди мейд хартиени цилиндри, с който създава килим-обект с възможност за създаване по различен начин в различни пространства.

От гледна точка на предназначението на килима, това несъмнено е антикилим. Той не може да изпълнява функцията, която е присъща на традиционния килим.



Снимка 2; Филипина Стаменкова , »Чипровски килим«,  
хартиени рола, 2012 г.

Запазена е орнаменталната структура на килима, а именно централно поле и бордюр, център и периферия, която в традиционните произведения означава разбирането за космогонията и представата за Вселената. Ограденото с бордюр пространство е усвоеното от човека пространство, в което има ред, за разлика от останалото неусвоеното, което принадлежи на хаоса.

Освен с нетрадиционния материал, който е и реди мейд (не се изисква специална изработка), работата е интересна и новаторска с възможността за игра, която съдържа. Модулите могат да бъдат нареждани като пъзел, като игра с кубчета, за разлика от дългия и трудоемък процес на тъкане. Възможност се дава възможност чрез игра с модули да се създаде свят.

Личният избор на Даяна Прокопова в бакалавърската ѝ дипломна работа от 2015 година е да приеме правилата на групата, макар че никой не иска и не очаква това от нея. „В съвременността човек не е органична част от групата. Като автономен субект той носи дреха, която има свой вътрешен организиращ център. Платът, кройката, цветовете, мотивите, композиционното разполагане са взаимно свързани и са подчинени на личната творческа идея, а не на колективната представа за организацията на света и общността.“<sup>3</sup>

Докато в традицията везбената орнаментика маркира и съответното поведение. Тя го рамкира. Шевицата, отговаряща на определен социален статус, фиксира границите на съответен тип поведение. В традиционната култура поведението от раждането до смъртта е предварително зададено и регламентирано. Така в костюма може да бъде открито единното „колективно“ тяло, което подчинява на своя ритъм отделния индивид. „Орнаментиката е изкуство на общата маса, която има общ инстинкт, а не на индивида, осъзнаващ собствената си ценност и търсещ други форми на самоутвърждаване като личност.“<sup>4</sup>

Даяна изтъка плат, от който скрои, уши и избродира своята риза. Идеята на дипломантката е сливане на реалния живот със смисъла на технологичния процес.

---

<sup>3</sup> Ива Станоева Митева, Везбата в българската фолклорна култура. Дисертация.,БАН, Институт по фолклор, 1996

<sup>4</sup> Ворингер.В. Абстракция и вчувстване. С., 1993, 40



Снимка 3; Даяна Прокопова, «Моята риза»,  
бродерия върху ръчно изтъкан плат, 2015г

Както тъкането през деня и разтъкването през нощта в легендата за Пенелопа символизира ритъма на живота – ден и нощ, вдишване и издишване, така «Омировият разказ за Пенелопа, разплитаща нощем изтъканото денем, е несъзнаваща себе си алегория на изкуството»<sup>5</sup> в естетическата теория на Адорно.

Съвременното изкуство се предефинира всеки път. Всеки път се конструира, няма гаранти и не работи по механични образци.

Бродираната риза е била важен елемент от инициацията на девойката. Когато завърши чеиза си, т.е. готова е за женските задължения да осигурява тъкани за облекло на семейството и за дома си, девойката също е готова и за най-важната трансформация – тази от момиче в жена. Даяна бродира своята инициационна риза като смислово я обвързва със завършването на бакалавърската степен на образованието си като завършване на процеса на порастване.

<sup>5</sup> Адорно, Естетическа теория, стр.271

В традиционните култури орнаментите отбелоязват групата на която принадлежиши – етническа, регионална, социална. В традицията не може да се променя нито мястото на орнаментите, нито големината и цвета им. Индивидуалността не е подкрепяна. И точно затова е интересно как в съвременното общество, в което именно индивидуалността е изведена на преден план за сметка на авторитета и традицията, Даяна избира да изведе своя индивидуален преход към зрелостта чрез идентифициране с групата.

Магистърската работа на същата авторка – „В началото бе словото“, 2017 г., представлява тъкан, изпълнена в гладка и вързана техника на хоризонтален стан с дължина осем метра. Като материал е използвана вълна с естествен цвят – бял, символизиращ светлината, с който изписва буквите и тъмен – цветът на неусвоеното, на непознатото, на хаоса.



Снимка 4; Даяна Прокопова, «В началото бе словото»,  
гладка и вързана техника, 2017

В тази тъкан темата е родината, нейната страна, и тя изписва думата „България“ на глаголица. „Това, което ни е завещано в миналото не бива да се забравя. Всяка буква съдържа огромна символика и сила. Когато изпишеш България влагаш абсолютен смисъл на това какво е Родината“, казва Даяна Прокопова.

Основно изразно средство тук е знакът, а именно буквите, които обединяват понятие и образ. Отново интересно решение, съчетаващо местната традиция чрез избора на материал и техника и текст – знаково изображение, който прави връзка със съвременното концептуално изкуство, поставяще знак за равенство между обекта, неговото изображение и неговата дефиниция.

В работата на Даяна няма енциклопедично описание на местоположението, големината, границите, природните ресурси, населението и други подобни на България, а има име – образ, получен от буквите знаци, както и много нагледно показана връзка между текст и текстил, които етимологично имат общ корен *texere* – тъка, плета.

През 2004 година Елена Каменарова завърши магистърска степен със серия изтъкани престиилки. В традиционния женски костюм престиилката е важен означаващ елемент, тъй като покрива т.н. „долница“ на тялото и защитава чрез орнаментите детеродните органи. Друга част от дипломната работа представяше самите мотиви, уголемени, извадени сами за себе си и запечатани със смола.

Най-атрактивната част от защитата беше появата на дипломантката в народна носия, заедно със съпруга ѝ, и превръщането на защитата в пърформанс – зрелищен момент, характерен за съвременността, в който ритуалът се превръща в театрално представление без да се държи сметка за смисъла му.



Снимка 5; Елена Каменарова, пърформанс, 2004

В традиционното жилище всичко е било произведено от самия обитател и украсата е била органично свързана с архитектурните и утилитарни предмети. Когато в бита на хората започват да навлизат чужди стоки се появява необходимост те да бъдат усвоени, очовечени, окултурени. Това се постига с използването на везбата като рамка на нов тип вещи: каре, тишлайфер, покривка, които са подвижни и могат да бъдат поставяни върху „чуждите“ промишлени стоки, които се появяват.

В съвременното консуматорско общество всички вещи, които използваме са „чужди“, включително и бродираните покривки. Тяхната роля като знак за усвояване на чуждото, външното е приключена и те могат да бъдат разглеждани единствено като декоративни.

„Бетониране на традицията“ е работа на Аделина Попнеделева, преподавателка в специалността. Една декоративна покривка, избродирана с българска бродерия е втвърдена с прозрачна смола. Втвърдяването на меката тъкан отнема не само функцията, но и характеристиките на материала.

Вградена е в бетонна рамка и поставена като паметна плоча. Бетонът е материал, характерен за съвременността, докато тъкантът е продукт, познат от древността. В тази работа те са неотменно свързани. Процесите са документирани с видео, заедно с играта на интерпретации, характерна за постмодерността.

Утвърждаване на традицията или забрава и спомен – изберете според вашите разбириания.



Снимка 6; Аделина Попнеделева, Бетониране на традицията,  
бетонирана традиционна бродирана покривка, 2017

## Литература

- Адорно, Теодор. 2002. Естетическа теория. София: Агата-А.
- Ворингер, Вилхем. 1993. Абстракция и вчувстване, София: Наука и изкуство.
- Маразов, Иван. 1992. Видимия мит. Изкуство и митология. София: изд. къща Христо Ботев.
- Станоева, Ива. 1996. Вездата в българската фолклорна култура. Дисертация, БАН, Институт по фолклор.

**Adelina Popnedeleva**

### NEW INTERPRETATIONS OF OLD UNIVERSAL TRUTHS

#### **Summary**

According to Derrida, in postmodernity there are no facts but only interpretations. And contrary, in tradition, a model of life exists, represented in the sacred time of creation, which should be consistently followed.

In "New interpretations of old universal truths", I review works written between 2004 and 2017 by students in the "Textile in Art and Design" programme of the National Art Academy in Sofia, Bulgaria, where I teach. I have focused on works related to expression of traditional textile practices through material, technique, ornamentation, sign, or sense. I have also included my work "Concreating Tradition", which plays with the meaning of interpretation.

The main topics addressed in the selected works include aesthetic solution in the spirit of fine art through the plastic transformation of traditional ornaments; use of non-traditional material and play with modules; merging real life with ancient tradition; text and textiles conceptually and meaningfully united; the ritual as a performance, and the ambiguity of interpretation.

**Key words:** textiles, postmodernity, interpretations, conceptual art, aesthetics.



UDK 77.03:371.3

# OD SOPSTVA DO SELFJA U NASTAVI ISTORIJE UMETNOSTI: SELFI KAO METOD INTERPRETACIJE U NASTAVI ISTORIJE UMETNOSTI

Iva N. Subotić Krasojević

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

skrasiva@gmail.com

## Sažetak

Predmet rada je tumačenje umetničkog nasleđa putem stvaranja slika novim medijima. Rad se zasniva na teorijskim postavkama renesansne i barokne humanističke teorije umetnosti u dijalogu sa savremenim teorijama slike i medija. Polazeći od pedagoških teorija nastave u sociokulturnom kontekstu, rad predstavlja i traganje za metodama koje koriste savremene slike (u ovom slučaju selfije i fotografije na društvenim mrežama) kao način interpretacije umetničkog nasleđa. Rad je zasnovan na studiji slučaja u kome učenici srednje škole interpretiraju slike starih majstora praveći nove (auto)portrete. Time se učenicima daje podsticaj za otvaranje novih perspektiva u tumačenju likovnog nasleđa, ali i za razumevanje funkcije tradicionalne slike i autora kroz analizu i upotrebu savremenog medija i sopstvenog iskustva. Ovim se ukazuje na neophodnost dvostrukе kontekstualizacije nastave o umetničkom nasleđu – razumevanjem značenja dela u okviru istorijskog konteksta, ali i uključivanjem u kontekst posmatrača/učenika.

**Ključne reči:** slika, nasleđe, interpretacija, portret, selfi, nastava u kontekstu.

## 1. CILJEVI NASTAVE ISTORIJE UMETNOSTI

Kao nastavnik istorije umetnosti u srednjoj školi za umetničke zanate, godinama (se) preispitujem koji su ciljevi izučavanja istorije umetnosti i likovne kulture. To preispitivanje je prošireno radom sa studentima istorije umetnosti, te mi pruža još širi pogled. Ovaj rad je nastao kao rezultat istraživanja novih metoda u nastavi koje počivaju na poštovanju sociokulturnog konteksta u kome se nastava odvija, a predstavlja jedan u nizu ogleda koje kontinuirano izvodim sa svojim učenicima i studentima.

### 1.1 Od prepreke do metoda

Teorijski osvrt na savremena pedagoška stanovišta, kao i iskustvo u nastavi, upućuju me na kreiranje metoda koje zavise od potreba, interesovanja, iskustava i znanja učenika sa kojima se radi. Jedna od sociokulturnih teorija koja je svoju

primenu pronašla i u obrazovanju je CHAT<sup>1</sup> čija je osnovna prepostavka da se metod u nastavi stvara u odnosu na konkretnu nastavnu situaciju, odnosno na njene kulturne specifičnosti. Direktan povod za ovaj rad bila je naizgled banalna i „nepopravljiva“ situacija u jednom većinski ženskom odeljenju (smerova juvelira i stilskih krojača). Bez obzira na interesovanja, mogućnosti i znanja, koja su često na zavidnom nivou, njihova glavna grupna aktivnost na času bila je šminkanje i ogledanje, uz neizostavno pravljenje selfija. Pošavši od prepostavki CHAT teorije da svaku kulturnu aktivnost i specifičnost treba preokrenuti u svoju korist i iskoristiti je kao polazište za metod, trebalo je ove njihove sklonosti iskoristiti upravo tako – od njihovih sredstava (ogledala, selfija i stalne potrebe za idealizacijom/ulepšavanjem) napraviti metod u nastavi. Pogodna tema bila je barokna umetnost. Ti prvi rezultati su me podstakli da ovaj metod razvijam dalje, sa potonjim generacijama, proširujući pitanja ka pitanjima koja otvaraju teorije slike i medija, sa ciljem razumevanja vizuelne kulture. Nakon toga rezultiralo je dalje istraživanje, koje ću ovom prilikom ukratko predstaviti izlažući glavne probleme i ciljeve jednog ovakvog metoda u okviru šireg konteskta potrage sa smislenim obrazovanjem.



Slika 1. Devojka sa bisernom mindušom  
Slika 2. Portret sa dvora (Marija Antoaneta, prema Vermeru)

<sup>1</sup> Cultural Historical Activity Theory, Cf. Guy Claxton. 2002. Education for the Learning Age: Sociocultural Approach to Learning to Learn. Wells, G. and G. Claxton, *Learning for Life in the 21st Century*, Blackwell.

## 1.2. *Venerino zaveštanje – zadovoljstvo i ljubav u saznanju*

Ovakvi metodi u nastavi teže otkrivanju novih načina saznanja ali i radosti sa kojom se do tog saznanja dolazi. Nastali učenički radovi pružaju povod za analizu o pristupu nastavi i obradi predviđenih tema, i dokaz su tome da je izbor metoda koji počiva na promjenjenom pristupu, način da se prevaziđu muke koje nastavnicima često zadaju zastareli nastavni programi. Drugo važno pitanje je proširivanje značaja umetničkih predmeta sa mesta koje im je u pozitivističkom sistemu obrazovanja namenjeno, a to je da služe kao *lepa dokolica* između sticanja važnih upotrebljivih znanja (jer je dokolica od antičke i renesansne misli u kojima je tumačena kao vreme za učenje i samospoznavu, dobila pežorativno značenje gubljenja vremena). Na ovaj način, bavljenje likovnom i vizuelnom kulturom postaje način za razumevanje (vizuelnog) sveta, kako prošlih, tako i sопstvenog, a bavljenje slikama postaje jedan od načina spoznaje, a ne samo puka ilustracija ili zabava. Ne manje važno je i to da se interpretacija slikama i novim medijima može koristiti i mnogo šire od predmeta likovna kultura, kao i to da se o novim medijima mora razmišljati kao o veoma korisnom *nastavnom mediju*, odnosno sredstvu interpretacije samih učenika. To nas dalje vodi *kreativnosti* i stvaralaštву kao neophodnim elementima u saznanju/spoznaji/učenju. „Čovek je sloboden u meri u kojoj je kreativan” (Bulatović, 2015: 47) te je cilj kojem valja težiti (potvrdu o tome nalazimo i kod mnogih autora iz oblasti savremene pedagogije) stvaralačka nastava nasuprot reproduktivnoj, u svoj širini oba značenja<sup>2</sup>.

Radost i ljubav sa kojom učenici pristupaju ovakvim zadacima, kao potvrda kreativnog i slobodnog mišljenja, otvaraju put (možda utopijskoj) viziji obrazovanja koje počiva na ljubavi i radosti u saznanju. A time se vraćamo korenima humanističkog obrazovanja i renesansnoj teoriji u kojoj je ljubav ta koja nas ispunjava kada osvajamo nova znanja. „U društvu kompetitivnosti, diktature znanja, u krizi humaniteta”, kaže Dragan Bulatović, „znanje je *spora korist*” (Bulatović, 2015: 44). Angelina Milosavljević ovu potrebu za obnovom humanizma u obrazovanju kao obnavljanju ljudskosti, naziva *Venerinim zaveštanjem*, prizivajući renesansnu humanističku teoriju prema kojoj „učenje postaje aktivnost koja izaziva zadovoljstvo”, te obrazovanje, ako treba da bude uspešno, mora da podstakne ljubav. Isti autor navodi:

„Istina je i to da, kada bi humanističke nauke bile predstavljene na način koji je inherentno ljubak, koji je lep i koji zadovoljava – ne kao samo nekolicini odabranih razumljiv i dostupan hermetički korpus – studenti ne bi bili tako nestrljivi da iz škole pobegnu glavom bez obzira, i traganje za znanjem bi iz neophodnosti ušlo u svakodnevni život – ono bi postalo erotski poduhvat koji bi trajao tokom celog života. (...) Prema erotičkom modelu, cilj obrazovanja je zadovoljstvo i plodnost. (...) A postoje različiti tipovi plodnosti. Postoji plodnost sveta prirode, ali i plodnost duše” (Milosavljević: 3-4).

<sup>2</sup> Pored reprodukcije znanja kojoj se suprotstavlja savremena pedagogija, Burdije govori o obrazovanju kao reprodukciji društvenog (klasnog) sistema. Cf. Burdije, Paseron (2012). Mnogi autori govore o stvaranju kao temelju učenja; Cf. Ž. Krnjaja (2010).

Uzor renesansnog humanističkog obrazovanja su antičke studije odnosno antička baština, kao proverene (klasične) vrednosti i dobra (u kojima se ogleda lepota), a cilj obrazovanja je spoznaja sveta i sebe kao njegovog dela i približavanje propisanom idealu. Naravno da danas, kada uzmemo u obzir svu složenost *postmodernog stanja*, ne možemo postaviti jasne uzore kao što je to bilo moguće renesansnim misliocima. Ali to ne znači da treba da odustanemo od humanističkih idea obrazovanja kao samospoznaje u svetu i kulturi koju živimo i koju aktivno stvaramo. Bez obzira na sve transformacije koje je humanističko obrazovanje pretrpelo (posebno sa svojim prosvetiteljskim zaveštanjem, kome možemo uputiti ozbiljne kritike), cilj humanističkog obrazovanja jeste obrazovanje/ formiranje celokupne misleće ličnosti koja će sebe kao deo kulture u kojoj bivstvuje razumeti kroz baštinu koja je tu kulturu kontinuirano oblikovala (Liessmann, 2008; Bulatović, 2015).

U našem konkretnom primeru, to znači razumeti selfi kao sliku sebe/sopstva u kulturi *slikovnog obrta* (Bem i Mičel, Boehm and Mitchell, 2009) koja je oblikovana slikama<sup>3</sup>. Analizirajući selfije kao paradigmu vizuelne kulture čiji su učenici aktivni učesnici, i poredeći ih sa svojim prethodnicima, možemo iskoristiti upravo njihov obrazovni potencijal u pomenutom smislu razumevanja sveta i sebe kao individue u njemu.

Ovo je jedan u nizu ogleda koji se bave rešavanjem problema kako podstaći učenike (pa i nastavnike) da razmišljaju o sopstvenoj kulturi kao nasleđu (uprošćeno rečeno, selfi kao nasleđe renesansnog portreta), kao i obrnuto – da razmišljaju o kulturi i slikama prošlosti kao baštini kroz koju su nam do danas preneta različita značenja i vrednosti koja su *pretrajala vreme* i danas žive u nekim drugim oblicjima. Drugim rečima, nije naš cilj da se divimo slikama u muzejima i u različitim vrstama digitalnih galerija koje danas svako od nas može da formira. Naš zadatak je da u novom, izmenjenom kontekstu ponovo otkrijemo njihove vrednosti i osvestimo njihovu prisutnost u našim svakodnevnim životima. Tako ćemo se približiti obrazovanju za život, ili zašto ne reći – za sebe, ukoliko sebe (svoje sopstvo) postavimo malo šire od konteksta (finansijske) upotrebljivosti. Možda zvuči utopijski, ali inače – čemu obrazovanje, ako ne *obrazovati* (formirati, oblikovati; obraz-slika) svoju ličnost, ili spoznati sebe i svoje sopstvo u svetu/kulturi čiji smo deo? Zar nije čitava istorija umetnosti satkana od stalnih interpretacija i revalorizacija umetničkog nasleđa (bez obzira da li je u pitanju ugledanje i nastavak određene tradicije, ili pak njen prekid)?

---

<sup>3</sup> Slikovni (*pictorial*, Mičel) i ikonički (*iconic*, Bem) obrt odnose se na tumačenje slike kao neverbalnog ikoničkog logosa, odnosno slike kao procesa stvaranja značenja nezavisno od jezika.

## 2. NASTAVNI OGLED: RENESANSNI I BAROKNI SELFİ

Svaka grupa učenika dobila je zadatak da analizira određeni segment barokne kulture. Budući da barok obuhvata veoma širok dijapazon pojava, svaka grupa je trebalo da analizira načine predstavljanja u okviru određenog konteksta na osnovu izabranih slika (barok u Italiji, barok na habsburškom i engleskom dvoru, holandsko građansko slikarstvo). Zadatak je bio *vizuelna interpretacija* na osnovu proučenog tekstovnog i vizuelnog materijala – trebalo je da svaki član grupe napravi po jedan portret koji bi mogao biti savremena interpretacija onovremene kulture, tako da čitava grupa napravi galeriju portreta koja bi mogla činiti celinu za izlaganje. Pitanja od kojih se polazilo ticala su se, kako reprezentativnosti i namene baroknih slika koje su služile kao podsticaj, tako i likovnih elemenata i načela koji su korišćeni sa namerom da se postignu određena značenja. Nakon napravljenih radova, pristupili smo njihovoј analizi, kako bismo i te nove slike podvrgli ispitivanju značenja i doveli ih u vezu sa njihovim *uzorima*. Tek dalje analize otvorile su ključna pitanja specifična za novovekovnu sliku kao reprezent kulture, a takođe nas vratila na početne elemente: vezu ogledala, slike i predstave osobe na slici, što je dalje vodilo temama o Narcisu, samorefleksiji i traženju sopstva od renesansne kulture do nas samih.

### 2.1. Sopstvo od renesansnog portreta do selfija

Kao što je već navedeno, jedno od ključnih polazišta, odnosno spona između istorijske epohe i savremene kulture (ovde prepoznate i u situaciji nepoštovanja autoriteta škole šminkanjem/ulepšavanjem i ogledanjem/pravljenjem selfija) bilo je pitanje odnosa ogledala i slike. Naime, renesansna je teorija ogledalo prepoznała kao metaforu slikarstva, što je potvrđeno u nezaobilaznom slikarskom priručniku *Ikonologija* Ćezara Ripe, izdatom oko 1600. godine. U ovom priručniku, koji počiva na poznavanju amblematskih prikaza i alegorija, popularnom među pesnicima, retoričarima, slikarima i vajarima, alegorija slikarstva kao svoj atribut drži upravo ogledalo. No, i pre ovog vizuelnog „uputstva”, renesansni mislioci oživljavaju antičke rasprave o slici i ogledalu. Renesansna teorija ističe ambivalentnost ovog odnosa: sa jedne strane, polazeći od Platona, ogledalo (kao i slika, odnosno odraz) je viđeno kao obmana, iluzija, simulakrum, udaljavanje od prvobitne forme/ideje; ali druga polazišta o ogledalu/slici govore kao o mogućnosti da uhvati nešto od te (božanske) suštine.



Slika 3. Narcis (prema Karavađu)

Nezaobilazna tema vezana za ogledalo jeste antička priča o Narcisu, kome renesansna teorija takođe pridaje ambivalentna tumačenja. Po jednom, Narcis je viđen kao simbol samoljublja i taštine *vanitas*. Prema Marselu Fićinu, glavnom zastupniku neoplatonske ideje (i osnivaču Platonove Akademije u Firenci), Narcis je oličenje pada duše iz Nebeske sfere (renesansno hrišćansko tumačenje Platonovog sveta Ideja). Po drugom tumačenju, Narcis je viđen kao slika božanske kreacije, te tako Alberti govori o Narcisu kao izumitelju slikarstva. Njegovo ogledanje u vodi tumači se kao potraga za samim sobom, a Narcis sam kao paradigma samospoznaje i nemogućnosti da se ona u potpunosti ostvari (Brajović, 2009). Lakanov *Stadijum ogledala* (Lakan, 1983) prilog je savremenih teorija (preuzetih iz psihoanalize) koje potkrepljuju ovu Narcisovu spoznajnu funkciju<sup>4</sup>. Vratimo li se humanističkim ciljevima obrazovanja, vraćamo se do spoznaje ličnosti (i svoga lika) i formiranju (oblikovanju) u sopstvenom svetu, a naš svet se, više nego renesansni, stalno nalazi pred odrazima u ogledalima, i u bukvalnom smislu. Zahvaljujući tehnologiji, ogledalo (kao ekran telefona) ima mogućnost i da zabeleži tu sliku.

Dalja razrada zadatka pružala je niz mogućnosti, koje se razrađuju kroz rad

4 Prema Lakanu, dete (ljudsko mладунче) najpre spoznaje sebe preko sopstvenog odraza u ogledalu, a tek onda kroz poistovećivanje sa drugim ljudima. Važno je i to da se ta spoznaja dešava pre ovladavanja jezikom, dakle slikom i gledanjem.

sa potonjim generacijama. One vode dijalozima koji dobijaju karakter zagledanja u sebe, ako se poigramo ipak i ovim *nencarcisoidnim* – stvaralačkim tumačenjem Narcisa. Takav je primer rad sa učenicima nazvan „renesansni selfi” koji se bavi otkrivanjem *sopstva* posredstvom renesansne humanističke misli, olicene pre svega u razvoju renesansnog portreta. Učenici su bili suočeni sa izradom „renesansnog” portreta/autoportreta u mediju fotografije i selfija. Napraviti portret po uzoru na renesansni nije značilo *imitirati* konkretnu sliku, nego ispoštovati neke od principa renesansnog predstavljanja (obratiti pažnju na nameru/namenu slike, pozu, pozadinu, attribute koji određuju osobu, zanimanje, interesovanja, ličnost, karakter). Dakle, trebalo je na osnovu spoljašnjih i unutrašnjih manifestacija predstaviti osobu. Kako navodi Saša Brajović, „portret, više od drugih žanrova, dopušta slobodu zaključivanja, jer izaziva prepoznavanje i ugrađivanje ličnog iskustva i osećanja (...) on je, u tom smislu, poput posmatranja odraza u ogledalu” (Brajović, 2009: 10). Renesansni portret je uspostavio standarde koji su, uz manje ili više modifikacije, okviri budućih prikazivanja ljudi (Brajović, 2009: 11). I sam renesansni portret doživeo je transformaciju od petnaestovekovnog mimetičkog prikazivanja koje se najčešće ogleda u profilnim portretima (i njihovim antičkim uzorima, novcu i medaljama), koji upućuju na moć i bezličnost, jer ne ostvaruju kontakt očima sa posmatračem, do šesnaestovekovnog koji je „bio posvećen rekreiranju života”, težeći pored sličnosti sa modelom i izražavanju njegove duše, kao „esencije *sopstva*” (Brajović, 2009: 59), što je praćeno novom formom trodimenzionalnog tročetvrtinskog portreta, omiljenog do današnjih dana.



Slika 4. (лево) Ženski portret prema uzoru iz XV veka  
Slika 5. (десно) Dama sa ljubimcem (prema Leonardu)

Današnji pojam *self* nastao je tek sredinom XVII veka, pojam *individualnost* se javlja tek u XIX veku, sa negativnim konotacijama (Brajović, 2009: 23). Danas je umnogome proširen pojam sopstva, kao i identiteta, koji su u postmodernisitčkoj misli viđeni kao *konstrukti* koji (kao i ostali konstrukti) počivaju na vezi pojedinca i institucija, odnosno predstavljaju „artefakt, ideloški produkt određenog konteksta” (Brajović, 2009: 28). Ali, ni mi nismo hteli da zaboravimo deo unutrašnjeg bića (kako portretisanog, tako i slikara) – „neku finu duševnu teksturu i posebnu vrednost pojedinačnog života” (Brajović, 2009: 28) o kojoj često i rado pišu renesansni umetnici i teoretičari, jer za njima nesumnjivo tragamo kada se bavimo portretom (makar i u sopstvenom ogledalu). Dakle, portret je i u ovom pedagoškom ogledu tumačen kao veza *personalnosti* i društvenog konteksta u kome se ona ostvaruje i ogleda, jer i „renesansni portreti i autoportreti, raznoliki i protivrečni, ipak iskazuju i taj *međuprostor*, dragocenu suštinu ličnosti izvan svakog okvira” (Brajović, 2009: 40).

Mnoge savremene humanističke discipline (mada ne zaboravimo ni biologiju, a posebno genetiku) razmatraju veoma složene pojmove sopstva, individualnosti, personalnosti, identiteta. Ove rasprave nisu strane ni antičkoj, pa ni srednjovekovnoj kulturi. Još od najranjih doba, jasno je da su mislioci bili svesni veze koja postoji između *spoznaće sebe samoga* i društvenih faktora. Hrišćanska misao tokom srednjeg veka, u okviru spoznaje duše, pre svega traga za spoznajom Boga, iako je jasno da je i tada prisutan koncept čoveka koga čini spektar uloga: člana porodice, pripadnika naroda, građanina, vojnika (Brajović, 2009:19). U renesansi se razvija misao o sopstvu kao komplementarni spoj antičke i srednjovekovne misli i kulture. Pojam individualnosti razvijan je kroz filozofiju, književnost, pozorište, vizuelne umetnosti, ali i alhemiju i astrologiju, kao neodvojive segmente novovekovne misli. Iako različito viđena kod različitih autora, ona se uvek kreće u okviru dijaloga između osobina ličnosti (urođenog ili nasleđenog) i zahteva sredine (naučenog, stečenog). Između te dve krajnosti formira se ono lično i neponovljivo, koje se u potrazi za besmrtnošću, može ovekovečiti slikom i time sačuvati od zaborava. Govoreći o umetnosti, ne smemo zaboraviti ni činjenicu da je svaka naša interpretacija takođe lično učitavanje i/ili ogledanje. Ovakav pristup nastavi potvrda je istraživanja likovnog nasleđa kao tročlanog fenomena u kome se autor, delo i doživljaj dela ne mogu razdvojiti. U tom dijalogu otkriva se sopstvo autora, lika i gledaoca. Zbog toga je selfi izabran kao sredstvo u kome učenici kao gledaoci i interpretatori iskazuju slikom ono što se diskurzivno ne da do kraja objasniti (Boehm, Mitchell, 2009).

Budući da renesansna slika (po uzoru na antičku teoriju pesništva) poštuje *mimetički idealizam* – realno oponašanje prirode, ali ne onakve kakva jeste, već kakva bi trebalo da bude, i portret je idealno predstavljanje. Danas bismo rekli da je on projekcija ličnosti i njenog sopstva (kao individualnog i društvenog bića) u očima posmatrača kojima je namenjena. Naravno da posmatrači u trenutku nastanka slika nisu bili široka publika kao danas (jer renesansna kultura još uvek

nema instituciju muzeja), te im mi kao današnja publika i tumači dajemo nova značenja, odnosno uvek se pomalo ogledamo u njima, kao u ogledalu.

Radovi učenika su bili sasvim različitog pristupa. I kada izdvojimo najuspešnije, oni se kreću između sasvim idealizovanih (i duhovitih) prikaza sebe kao renesansnih *heroja* (slika 6) do naizgled opuštenih prikaza, poput mladića sa slušalicama i mišem u neposrednom, nehajno sređenom ambijentu (portret muzičara, slika 7). No, to su upravo dve tipične renesansne slike (savremenog sveta), u kojima se ogleda identitet prikazanih likova između njihovog zanimanja, delatnosti i interesovanja (humanistički ideal učenog građanina) i reprezentativnog portreta paradne forme koja kroz sjaj odeće (i oklopa) predstavlja *veličinu* i moć predstavljene ličnosti. No, danas je možda oblast delatnosti i interesovanja više uslovljena ličnim izborom nego što je to bilo moguće u renesansi. Dakle, izbor za predstavljanje svog sopstva/selfija ipak jeste i pitanje ličnog stava. Iako ovakve selfije ne bi napravili mimo zadatka, većina učenika je ipak bila spremna da ih ponosno postavi na društvene mreže kao sopstvene slike. Ogledalo je ipak poslužilo da se razmisli o svom identitetu, da se krene u potragu za sopstvenom predstavom koja će biti bar deo onoga što se doživiljava kao vlastita suština. Drugim rečima, Narcis je u ogledalu krenuo u samospoznaju i potragu za samim sobom. I bez obzira da li se video u svakodnevnom obličju, kako ga inače prepoznajemo (kao mladi muzičar), ili zamišljenom/idealnom (kao otmeni junak), ogledalo nam ga je „otkrilo”.



Slika 6. (лево) Aleksandar Veličanstveni

Slika 7. (десно) Portret muzičara

## 2.2. Selfi kao slika sveta

„Umetnost u svim svojim izražajnim formama vredan je izvor za saznavanje prošlosti: u umetničku praksu upisane su vrednosti i nazori vremena u kom je nastala i na taj način, a ne samo svojim prikazivačkim sadržajem, svedoči o realnosti iz koje je potekla” (Popadić, 2015: 77).

Govoreći o proširenju polja i metodologije istorije umetnosti, Hans Belting kaže da se ona mora osvrnuti na slike novih medija, bez bojazni da će izdati karakter umetničkog dela (Belting, 2002). Istorija umetnosti i vizuelna kultura kao njena proširena delatnost prihvatile su ove stavove, ali čini se, na osnovu kurikuluma i udžbenika, da se te promene mnogo sporije prenose u osnovno i srednje obrazovanje. Iako zasigurno ne možemo reći da je svaki selfi umetničko delo, možemo ga ispitati kao slikovni medij. Svakako ga ne možemo osporiti kao sliku naše stvarnosti u kome će buduće generacije nalaziti vredne izvore za saznavanje prošlosti.

Selfi postaje predmet istraživanja u studijama vizuelne kulture, teoriji medija i slike, ističe se specifičnost likovnog jezika, kao i njegova komunikacijska funkcija, i posebno je primetna analiza selfija u istraživanjima identiteta u okviru rodnih studija. Iako ovde nema mesta za opsežne analize, puno je istraživanja koja potvrđuju da selfi češće prave (mlade) ženske osobe, te da u mnogim kulturama upravo to predstavlja mogućnost da se iskažu različita pitanja rodnih identiteta i prava (npr. Manovićev projekat Selfiecity, Milerov navedeni projekat). Takva istraživanja selfija istražuju iskazivanje identiteta i odnos individualnog u odnosu na kulturu. Jedan od zaključaka projekta Selfiecity je i taj da je selfi postao pravi *transnacionalni žanr* koji jednako govori o mestima na kojima nastaje, koliko i o pojedničanim licima i telima (Losh). Budući da je postao paradigm demokratičnosti, i da selfije jednako prave i postavljaju ličnosti iz javne sfere, jasno je da vrlo često oni postavljaju uzore i oblikuju pravila žanra (Losh) koji se imitiraju, prisvajaju ili ironično interpretiraju.

O selfiju se govori kao o novom vizuelnom žanru (Saltz, 2014; Tifentale, Manovic), vrsti autoportreta koja se razlikuje od žanra portreta na kakvu je istorija umetnosti navikla. Budući da nije invencija umetnika već običnih ljudi, i da menja, kako način reprezentacije, tako i komunikacije, mnogi se autori slažu da selfi ima potencijal da postane nova umetnička forma. Argument za to jeste i to što selfi ima svoju strukturalnu autonomiju (Saltz, 2014). Čak se govori o njegovoj istoriji, razvoju i fazama kroz koje je, kao forma, prošao od svojih početaka sa kraja XX veka, kao i o primerima autoportreta poznatih istoriji umetnosti, koji se posmatraju kao preteče selfija, u kojima se formalno i značenjski pronalaze veze sa ovom novom slikovnom formom. Tako, na primer, Saltz navodi Ešerov litografski autoportret iz 1935. kao primer u kome se pronalaze elementi selfija. Prvi je čudna kompoziciona struktura, primetna u iskrivljenom licu koje se ogleda u konveksnom ogledalu koje umetnik drži u ruci, i čudno iskrivljena ruka. Vratimo li se još dublje, u renesansnu prošlost, prisetićemo se Parmiđaninovog

Autoportreta u sfernom ogledalu. Ne samo što strukturalno anticipira formu (čudan ugao posmatranja, izdužena ruka, skraćenje, distorzija kompozicije), nego, kako je već rečeno, nagoveštava intimnost i potragu za sobom. Neobični izbor konveksnog ogledala nije u potpunosti razjašnjen, iako ovaj autoportret predstavlja uobičajen maniristički izraz umetnika XVI veka u kome su iskrivljenja stvarnosti i artificijelnost poželjni slikarski *manir*. Virtuznošću i inventivnošću koje se zahtevaju od slikara kadrih da *stvaraju*, po uzoru na božansku kreaciju, mlađi slikar „nastupa kao *divino artista*, oslobođen od jednostavnog opisa spoljašnjeg sveta (...) njegovo sopstvo osloboda se prirodnih dimenzija i uliva u superiornu snagu invencije“ (Brajović, 2009: 134). Slika i umetnost ovde se zaista pokazuju, ne kao imitacija prirode, već i kao refleksija umetnikovog sopstva, naravno, onog posvećenog umetnosti i stvaranju. Parmidžaninov čuveni autoportret tumači se na oba načina, i kao izraz taštine i samoljublja, i kao izraz samospoznaje. Možda je zato kod savremenih istraživača često postavljen i kao preteča selfija, kao slike koja poseduje renesansni potencijal prikaza one stvarnosti koju priželjkujemo. Uvećana ruka u prvom planu je sigurno i ruka stvaraoca, a možda i ruka koja poseže za svetom, ali ga ujedno i brani od njega (Brajović, 2009: 140). Sastavni deo selfija je upravo ta ruka, nekada više, nekada manje vidljiva, ruka onoga ko želi da za sobom ostavi trag, da izrazi deo *sebe*, podeli ga sa drugima i zabeleži prisustvo svoje odsutnosti, onoga što Belting naziva suštinom slike (Belting, 2013).

Selfi<sup>5</sup> je brzo postao „ikona digitalne ere“. Na izložbi *From Selfie to Selfexpression* 2017. godine u londonskoj galeriji „Saatchi“ su bili izloženi autoportreti, „remek-dela“ umetnika poput Rembranta i Van Goga, kao i brojni selfiji javnih i anonimnih ličnosti. Pojedini umetnici su uradili naručene selfije za potrebe izložbe. Prema rečima autora izložbe, to je bio pokušaj predstavljanja istorije i uviđanja kreativnih potencijala selfija. Pojava selfija kao novog medija, praćena je, kao i uvek, tehnološkom inovacijom, u ovom slučaju pojmom pametnih telefona. Poredjenja radi, renesansnu sliku ne bismo mogli zamisliti bez tehnološke i medijske inovacije – pojave tehnike slikanja uljem na platnu. Brzo nakon izuma pametnih telefona, a posebno njihovih kamera/ogledala (iPhone 2010), Oksfordski rečnik je 2013. godine označio *selfi* kao „reč godine“. Ako govorimo o funkcionalnom obrazovanju, reč godine ne bi trebalo zanemariti. Autori pomenute izložbe kažu da je pametni telefon postao sredstvo umetničke ekspresije, jer selfi pokazuje kako bismo voleli da nas ljudi vide, a ne kakvi zaista jesmo. Ovo zvuči gotovo aristotelijanski, pa i renesansno, iako se ovde ne radi o humanizmu, već o predstavljanju verzije našeg identiteta u kakvu bismo voleli da ljudi veruju.

Danijel Miler, antropolog i istraživač selfija, suprotstavlja se stavu da je selfi po sebi površan, te bismo pre mnoge njegove interpretacije i olake osude

---

<sup>5</sup> Selfi (*selfie*) je u Oksfordskom rečniku definisan kao fotografija osobe koju ona sama napravi, najčešće pametnim telefonom ili web kamerom, i podeli je (*share*) na društvenim mrežama (Cf. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/selfie>). Iako je istorija selfija duga koliko i istorija fotografije, danas se najčešće vezuje za objavljivanje/samoreprezentaciju na društvenim mrežama.

mogli nazvati površnim (Miler, 2014). On negira izjednačavanje selfija sa narcizmom koji predstavlja idealnu verziju sebe usmerenu na sebe samog. Nasuprot tome, selfi je uvek namenjen drugima, postavljen na socijalne mreže kao forma komunikacije. Umetnički kritičar David Kolman smatra da selfi, svojom učestalošću i komunikativnošću, menja istoriju fotografije. U vezi sa tim je i stav istoričara umetnosti Bačena (Geoffrey Batchen) da selfi predstavlja promenu funkcije fotografije od memorijalne ka komunikacijskoj. U tom pravcu govore Lev Manović i drugi predstavnici *digitalnih vizuelnih studija* određujući selfi kao sliku namenjenu za društvene mreže. Prema strogoj definiciji (datoj i u Oksfordovom rečniku), svi drugi navedeni primeri predstavljaju preteče ovog (pod)žanra fotografije. Postavljajući slike na društvene mreže, deleći ih sa drugima, korisnici konstruišu svoje identitete i izražavaju pripadnost određenoj društvenoj grupi (Tifentale, Manovic). Tako prikazivanje sopstva postaje koliko privatna, toliko i javna i društvena aktivnost (Tifentale, Manovic). Selfi kao demokratizacija umetnosti možda najbolje pokazuju Bojsovu tvrdnju da su svi umetnici. Kako Manović navodi, nakon što su svakodnevne i amaterske fotografije počele da zanimaju istraživače i ulaze u muzejske kolekcije, neminovno je da i selfiji nađu svoje mesto. Istraživanja nove forme fotografije zaživela su, prilagođavajući stare i razvijajući nove metodološke pristupe, a budući da su zasnovana na novim tehnologijama proizvodnje i distribucije slika, zahtevaju i nove načine interpretacije i analize (Tifentale, Manovic). Istraživači se slažu da selfi kao fenomen zahteva interdisciplinarna istraživanja. Selfi nas upućuje, pre svega na amaterske fotografije i porodične albume, na kojima pronalazimo one lične, doživljajne tačke, Bartove *punctume*, koje beleže trenutke naše prošlosti. Sa druge strane, poziva nas da zavirimo u istoriju autoportreta kojima se bavi istorija umetnosti.

Autoportret jeste renesansni „izum”, koji je služio istraživačima od XIX veka da prikažu renesansu kao epohu samosvesti, individualizma i duhovnog preokreta, kao i slobodu umetnika i umetnosti, nasuprot srednjovekovnoj esnafskoj tradiciji<sup>6</sup>. Međutim, za razliku od velikog broja autoportreta nastalih od sredine XIX do kraja XX veka koji predstavljaju različita emotivna i duševna stanja umetnika<sup>7</sup>, možemo reći da su baš renesansni autoportreti bili namenjeni tudi pogledima. Oni su nastajali kao pokloni uglednih učenih slikara (*pictor doctus*) njihovim učenim patronima, a vrlo često i kao njihove narudžbine (Brajović, 2009). Dakle, oni su manje izraz njihove duše ili individualnosti nego samoreprezentacije i dokaza prihvatanja njihovog novoosvojenog dvorskog statusa ili bar statusa slobodnomislećih ljudi (nasuprot veštim srednjevekovnim zanatlijama). Imajući

<sup>6</sup> Pored pojave autoportreta, u prilog ovome govorilo se o pojavi *ego dokumenata* kao što su biografije, autobiografije, portreti, kao i sve veći broja potpisa na slikama. Današnja nauka preispituje značaj ovih stavova (Cf. Šiner 2007, Brajović, 2009).

<sup>7</sup> Kao primer mogu nam poslužiti brojni autorportreti Van Goga i reči Fride Kalo: „Slikam sebe zato što sam često sama sa sobom, i sebe najbolje poznajem.”

u vidu da su autoportreti od svog nastanka u renesansi uvek predstavljali ono *najbolje/najlepše* od subjekta, selfije možemo nazvati njihovim naslednicima. Kod Direrovih je autoportreta prisustvo naslikane osobe veoma naglašeno (Carbon, 2017). Kod najzrelijeg (u smisu otkrivanja sopstva) i najpoznatijeg iz 1500. godine, prikazana je slika umetnika kao stvaraoca (*divino artista*). Tome doprinosi i njegov potpis, ne u uglu slike, već u liniji očiju (kojima se/nas gleda i uz pomoć kojih stvara). Njegov čuveni monogram (sa leve strane figure) je pojačan iskazom (sa desne strane) u kome je naglašeno da ovekovečuje sebe, sa svojih 28 godina, *trajnim* bojama, dakle, da ostane upamćen – kao umetnik/stvaralac koji se uzdigao sa ranga zanatlige<sup>8</sup>.

Istraživači različitih disciplina i pristupa slažu se sa tim da, iako se selfi vezuje za kulturu XXI veka, ipak postoje različite dodirne tačke sa drugim načinima samopredstavljanja, posebno od renesanse. Paralele se pronalaze, kako u tehničkim, tako i u socijalnim faktorima. Istoriski pregled autoportreta kao prethodnika selfija navodi na zaključke da obe forme prikazivanja upućuju na *conditio humana* (Carbon, 2017). Ovaj autor navodi da principi postavljeni autoportretom u renesansi predstavljaju univerzalne principe samoprikazivanja, koji postoje i danas u selfiju. Razlika je primetna, u mediju, tehnici, načinu i vremenu izrade, kompoziciji. Renesansni portreti i autoportreti imaju sofističarno osmišljen plan i koncept (*congetto*). Selfi nastaje trenutno, spontanije, bez ozbiljne pripreme, ideja/koncept nije izražena kao u renesansnom portretu. Po tome se selfiji razlikuju i od profesionalnih fotografskih portreta. Naravno, razlika je i u brojnosti – stari majstori su za sobom ostavljali mali broj autoportreta, čak i brojniji koje su ostavili umetnici XX veka (kao i Rembrant u XVII veku) ne mogu se meriti sa brojem selfija koje jedna osoba može napraviti.

Naravno da selfi nema onu originalnost ili *auru*, kao ni umetničku vrednost koja stoji iza pomenutih dela. Međutim, sličnosti pronalazimo ukoliko krenemo u fenomenološku potragu, pre svega ako se zapitamo o namerama samoprikazivanja bilo koje vrste. Ukoliko je u korenu svakog samoprikazivanja želja da se ostane upamćen (ili nezaboravljen), da se sačuva prolazni trenutak života, onda pitanja (umetničkog) kvaliteta mogu, na kratko, ostati po strani. Iako je jasno da nije reč o istom kvalitetu, možda je važno naglasiti da je reč o drugaćijem, a ne inferiornom kvalitetu (Carbon, 2017). Postavlja se pitanje ima li više sličnosti ili razlike u nameri – predstavljanju identiteta, koja se ogleda u svesnom i učenom planiranju, u slučaju slikanja, i onom spontanijem i manje promišljenom u slučaju selfija. Ako je pri izradi selfija prisutna „inteligencija nesvesnog”, to bi značilo da se na taj način intuitivno izražava ono što se ne može izraziti na eksplicitan način (Carbom, 2017). Ukoliko se na taj način izražavaju unutrašnja stanja

<sup>8</sup> Zanimljiva je činjenica da već rani istraživači Direrovog rada ističu da je njegov finansijski uspon započeo nakon njegovog drugog puta u Veneciju, nekoliko godina nakon izrade ovog portreta. To bi nas moglo navesti na zaključke da je njegov autoportret u dobroj meri prikaz njegovog unutrašnjeg stanja i želje, odnosno projekcije sebe kao značajne individue u društvu.

(osećanja, misli, raspoloženje) osobe, onda se ne možemo složiti da je reč samo o „patološkom narcizmu”. Takođe, kao što je već rečeno, ne možemo osporiti činjenicu da je autoportret takođe uvek pokušaj prikaza unutrašnjeg stanja i sopstvenog identiteta, ili makar želje da se ono prikaže nekom drugom.

Arpad Kovač kustos pomenute izložbe ističe razliku, pre svega, efemernosti selfija u odnosu na trajnost (medija i poruke) autoportreta. On smatra da selfi nastaje ne samo brže, nego mnogo manje promišljeno, i da upravo taj nedostatak simboličkih poruka i osmišljenih značenja odvaja selfi od autoportreta. I pored navedenih razlika, može se zaključiti da postoje izvesne sličnosti između autoportreta i selfija, koje se pre svega ogledaju u porukama i sličnim vidovima izražavanja. Oni govore i otkrivaju ponešto o autoru, ali uvek ponešto i o ljudima uopšte, pre svega želju da se život dokumentuje i sačuva, da se prikaže njihova ličnost, specifične situacije, raspoloženja, osećanja, misli (Carbon, 2017). Danas je takva mogućnost data svim ljudima, da generišu sliku sebe, kao idealan način da se izrazi mešavina stvarnog i imaginarnog (Carbon, 2017). To ne znači da selfi ne može biti autoportret, niti da ne može imati smišljenu namjeru. Mi smo se u ovom istraživanju bavili upravo otkrivanjem tih namera. Jedan od ciljeva opisanog nastavnog metoda jeste bilo otkriti namere i značenja selfija, čak i kada se čini da svesne namere o samoreprezentaciji nije bilo, ili smo je osudili kao površnu. Drugi cilj se odnosi na interpretaciju likovnog nasleda re-kreacijom slika sredstvima i medijima sopstvenog vremena. To znači i pronalaženje veza između vremenski udaljenih kultura, koje žive kroz slike, jer „slike čuvaju svoj život kada su stare i kada se ponovo javljaju u drugim medijima” (Belting, 2015: 82).

## ZAKLJUČAK: OBRAZOVANJE KAO SAMOSPOZNAJA U SOPSTVENOJ KULTURI

Možda ne možemo reći da je svaki selfi autoportret, niti se oni mogu u potpunosti proučavati na isti način, ali ukoliko uporedimo funkcije selfija, autoportreta, pa i paradnih portreta, uočićemo da među njima postoji dosta sličnosti. Ukoliko znamo da je, npr. Henri VIII, moćna vladarska figura onog vremena, slao kopije svog portreta (prema originalu Hansa Holbajna Mlađeg) svojim saradnicima, ambasadorima, a možda i budućim suprugama, zar ne bismo to mogli nazvati razgranatom socijalnom mrežom sa ciljem samoreprezentacije ugleda i moći? U ovom kontekstu zanimljiv je slučaj renesansnih portretnih medalja. Iako je rečeno da je komunikaciona funkcija portreta pojačana direktnim kontaktom očiju predstavljenog lika i posmatrača, zanimljivo je istaći i komunikacionu moć medalje. One su bile prenosive, dostupne široj publici, a osim što su se mogle gledati, mogle su se i dodirnuti. Time se uspostavlja još dublja i čulnija veza između posmatrača i posmatranog lika. Na taj su način portretne medalje gradile mrežu društvenog, prostornog i vremenskog povezivanja (Brajović, 2009: 48-49).

Naravno, nas nisu zanimali selfiji čija je poruka površna (*izgledam lepo i želim svima da se svidim*, što se na društvenim mrežama meri brojem reakcija *like*), već šta jedna slika kao konstrukcija sopstva može reći o njenom autoru. Neki autori ističu da je glavna sličnost između selfija i autoportreta, pored namere, kontrola nad sopstvenom predstavom, koju ne možemo imati ako imamo posrednika – slikara (Oredson, 2016). Specifičnost našeg vremena je to što je mogućnost pravljenja (auto)portreta dostupna mnogo širem sloju ljudi. A takav je slučaj i sa samom umetnošću. Ono što smo pokušali zadatkom u ovom kontekstu bilo je ispitati mogućnosti selfija kao nove slikovne tehnike i medija i osvestiti namere i funkcije koje može imati u funkciji interpretacije stare umetnosti. Tome se težilo dovodenjem u vezu sa prethodnicima, uviđanjem i osvećivanjem sličnosti i razlika. Cilj je bio *oživeti* (renesansnu i baroknu) baštinu kroz forme u kojima danas postoji i medije koje koristimo.

Ovim vizuelnim interpretacijama učenici su pokazali da su razumeli i usvojili osnovne odlike renesansne kulture na daleko slobodniji i kreativniji način nego da su ih morali samo verbalno definisati. Time su postignuti neki od glavnih ciljeva nastave – uspostavljanje veza između prostorno i vremenski udaljenih kultura, čime učenje o vizuelnoj kulturi postaje učenje o sopstvenoj baštini (Freedman, 2003). Sa druge strane, na tragu smo *Venerinog zaveštanja* o potrazi za zadovoljstvom, lepotom i ljubavlju u spoznaji sebe i sveta, možda i putem ogledala i slike koju nam ono proizvodi i ostavlja u virtuelnom prostoru tuđim pogledima.

## Literatura

- Belting, Hans. 2002. *Kraj povijesti umjetnosti?*, prev. A. Jelčić. Zagreb: Muzej savremene umjetnosti.
- Boehm, G. and W. J. T. Mitchell. 2009. Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters. *Culture, Theory and Critique*, 50 (2-3), 103–121.
- Brajović, Saša. 2009. *Renesansno sopstvo i portret*, Beograd: Filozofski fakultet Univerzitet u Beogradu.
- Bulatović, Dragan. 2015. Studije baštine kao temelj očuvanja humanističkog obrazovanja. *Andragoške studije 1*, Beograd: Institut za pedagogiju i andragogiju, Filozofski fakultet, 41–64.
- Bruner, Jerome. 2000. *Kultura obrazovanja*, prev. B. Jakovlev. Zagreb: Educa.
- Burdije, P, Paseron, Ž. K. 2012. Reprodukcija u obrazovanju, društvu i kulturi. *Reč* (82.28), časopis za književnost, kulturu i društvena pitanja, Beograd, 67–122.
- Carbon, Claus-Christian. 2017. Universal Principles of Depicting Oneself across the Centuries: From Renaissance Self-Portraits to Selfie-Photographs, Front. Psychol., 21 February 2017. Dostupno na: <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2017.00245> [30. 06. 2018].
- Claxton, Guy. 2002. Education for the Learning Age: Sociocultural Approach to Learning to Learn. Wells, G. and G. Claxton, *Learning for Life in the 21st Century*, Blackwell.
- Freedman, Kerry. 2003. *Teaching Visual Culture: Curriculum, Aesthetic and Social life of Art*, New York: Columbia University.
- Krnjaja, Živka. 2010. Igra, stvaralaštvo, otvoreni vaspitni sistem – šta ih povezuje?, *Nastava i vasпитаnje* vol. 59, br. 2, 264–277.

- Lakan, Ž. 1983. Stadijum ogledala kao tvoritelj funkcije Ja kakva nam se otkriva u psihanalitičkom iskustvu. *Spisi (izbor)*. (ur. M. Pavlović). Beograd : Prosveta, 5–13.
- Liessmann, Konrad Paul. 2008. *Teorija neobrazovanosti - Zablude društva znanja*, Zagreb: Jesenski i Turk.
- Losh, Elizabeth (god), Beyond Biometrics: Feminist Media Theory Looks at Selfiecity, University of California, San Diego, dostupno na: [http://d25rsf93iwlmgu.cloudfront.net/downloads/Liz\\_Losh\\_BeyondBiometrics.pdf](http://d25rsf93iwlmgu.cloudfront.net/downloads/Liz_Losh_BeyondBiometrics.pdf) [30. 06. 2018].
- Miller, Daniel. 2014. Know Thy Selfie, *Global Social Media Impact Study*. Dostupno na: <http://blogs.ucl.ac.uk/global-social-media/2014/04/01/know-thy-selfie/> [01.10.2017].
- Milosavljević, Angelina. Venerino zaveštanje. Autonomija umetnosti i njene mutacije: Ogledalo vrlina. Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju. Dostupno na <https://sites.google.com/site/heritagefbg/biblioteka> [25.09.2017].
- Mitchell, William John Thomas. 2002. Showing Seeing: A Critique of Visual Culture, in *Journal of visual culture*, Volume: 1 issue: 2, 165–181.
- Oredsson, Ellen. 2016. Are Self Portraits and Selfies the Same Thing? *How To Talk About Art History*, Dostupno na: <http://www.howtotalkaboutarthistory.com/reader-questions/self-portraits-selfies/> [01.10.2017].
- Popadić, Milan. 2015. *Vreme prošlo u vremenu sadašnjem: Uvod u studije baštine*, Beograd: Centar za muzeologiju i heritologiju, Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu.
- Reid, Joanna, Selfie vs. self-portrait, *The Public House of Art*. Dostupno na: <https://publichouseofart.com/articles/selfie-vs-self-portrait> [13. 02. 2018].
- Saltz, J. (2014). Art at Arm-s Length: A History of the Selfie, February 3, 2014 issue of New York Magazine, dostupno na: [http://www.cam.usf.edu/InsideART/Inside\\_Art\\_Enhanced/Inside\\_Art\\_Enhanced\\_files/6D.Art\\_at\\_Arm's\\_Length\\_\(2014\\_article\).pdf](http://www.cam.usf.edu/InsideART/Inside_Art_Enhanced/Inside_Art_Enhanced_files/6D.Art_at_Arm's_Length_(2014_article).pdf) [30. 06. 2018].
- Šiner, Lari. 2007. *Otkrivanje umetnosti: kulturna istorija*, prev. N. Vavan Pralica, Lj. Petrović. Novi Sad: Adresa.
- Tifentale, Alise, Manovic, Lev, Selfiecity: Exploring Photography and Self-Fashioning in Social Media, dostupno na: [http://manovich.net/content/04-projects/086-selfiecity-exploring/selfiecity\\_chapter.pdf](http://manovich.net/content/04-projects/086-selfiecity-exploring/selfiecity_chapter.pdf) [13. 06. 2018].
- Usher, R. and R. Edwards. 1994. *Postmodernism and Education: Different Voices, Different Worlds*, London: Rotledge.
- Warfield, Katie (2014), Making Selfies/Making Self: Digital Subjectivities in the Selfie, On-site presentation at the Fifth International Conference on the Image and the Image knowledge Community, Freie Universität, Berlin, Germany. October 29-30, 2014., dostupno na: <https://kora.kpu.ca/islandora/object/kora%3A39/datastream/PDF/view>, [13. 06. 2018].

Iva Subotić Krasojević

## FROM SELF TO SELFIE IN TEACHING HISTORY OF ART

### Summary

The subject of the paper is interpretation of art heritage by creating pictures of new media. The paper is based on a dialogue between humanistic theories of art of renaissance and baroque era and contemporary picture and media theories. Related also to pedagogical theories of teaching and learning in sociocultural context, it focuses on teaching methods that use contemporary images (selfies and social media photos) as a way of interpretation of art heritage.

The paper is based on the case study in which high school students interpret renaissance and baroque pictures creating new (self)portraits. It gives an opportunity of making new perspectives in interpreting old pictures, as well in understanding of functions and intentions of traditional and contemporary art and images. This shows a necessity of a double contextualization of art education – seeing art in historical context as well as in context of the beholders/students themselves.

**Key words:** picture, image, heritage, interpretation, teaching in context.



УДК 316.7:745.52 (497.11 Пирот)

## ПИРОТСКО ЂИЛИМАРСТВО: ДРЖАВНА БРИГА И ИНСПИРАЦИЈА САВРЕМЕНОМ СТВАРАЛАШТВУ<sup>1</sup>

Драган Тодоровић

Универзитет у Нишу

Филозофски факултет

dragan.todorovic@filfak.ni.ac.rs

### Сажетак

Пиротско ђилимарство је део аутохтоног културног наслеђа старопланинског и синоним за текстилно стваралаштво пиротског краја. Преображају из домаће у занатску радиност, ограничenu на територију града, пиротско ђилимарство има захвалити конкретним историјским, природним и економско-географским чињеницама: постојећој ткачкој традицији месног становништва, задовољавању верских и цивилних потреба Османске империје, развијеном овчарству подно Старе планине и положају Пирота на Цариградском друму. Лепотом мотива, оригиналношћу шара и боја и јединственошћу израде, пиротски ђилим је надалеко чувен производ који је освојио тржишта земаља на неколико светских континентала.

У раду се информише о пореклу, историјату и институционалном устројству ђилимарства у Пироту. У закључку рада износе се ауторова запажања о судбини пиротског ђилимарства у новом миленијуму.

**Кључне речи:** југоисточна Србија, Пирот, ђилимарство, пиротски ђилим.

### 1. ПОРЕКЛО И ИСТОРИЈАТ ЂИЛИМАРСТВА У ПИРОТУ: ”КОЛИКО КУЋА, ОНОЛИКО И ТКАЉА”

Реч „ђилим“ преузета је од турске речи „kilim“ (tur. kilîm), а ова од персијске „gilim“ или „gelim“ (per. گلیم), означава глатко ткане покриваче декоративне, али и функционалне употребе. У Србији се јавља под различитим називима: „ђилим“, „килим“, „киљим“, „ђиљим“ и односи се на тканине са развијеном орнаменталном композицијом, без обзира на технику ткања:

„Ђилим функционално припада групи тканина које служе као простирике, прекривке, покривке за лежај, застирке на поду, прекривке за клупе, украси за зид (зидаџи), оргтаци по хладном времену, прекривке за коње и др.“ (Владић Крстић, 1985:18).

<sup>1</sup> Припремљено у оквиру пројекта *Одрживост идентитета Срба и националних мањина у пограничним општинама источне и југоисточне Србије* (179013), који се изводи на Универзитету у Нишу – Машински факултет, а финансира га Министарство просвете, науке и технолошког развоја РС

Двојака су тумачења порекла и времена настанка пиротских ћилима. Према једним, ћилими су на Балкан пристигли са турским освајањима (Костић, 1904:107; Витковић-Жикић, 2001:41), док други наглашавају да су ћилимарске технике у јужнословенским крајевима аутохтоне, али их је долазак османских освајача омасовио и обогатио им орнаментику (Костић, 1904:110; Витковић-Жикић, 2001:41). Поједини извори наводе да је ћилимарство у Пироту било развијено већ у 16. веку (Петковић, 1996).<sup>2</sup>

Преобрађају пиротског ћилимарства из кућне радиности задружних породица у занатску делатност недвосмислено су погодовале неколике чињенице (Ћирић, 1968:28–31; Цветковић, 2008:17–19; Петковић и Влатковић, 1996:17–19):

а) Турска епоха. Подмиривање верских потреба Османске империје и локалног становништва исламске вероисповести укључивало је наручену израду малих молитвених ћилима. Ђилимарство које је у извесним облицима постојало и раније, јачало је под оријенталним утицајем и учвршћивало своје место у постојећој привредној делатности.

б) Развијено сточарство. Номадске испаше хиљада оваца на обронцима Варденика, на подручју Старе планине, од априла до новембра месеца, обезбеђивале су континуиран прилив јевтиног, а доброг ткчаког материјала.

в) Цариградски друм, изграђен на основама *Via militaris*-а. Ткачким навикама месног становништва и вуном богатом залеђу, придржило се и повољан положај Пирота на стратегијској саобраћајници Балканског полуострва, којом се одвијала богата регионална и међународна трговина. Непреидан проток робе, путника и животиња повезивао је Исток и Запад на надалеко познатим панађурима (Тодоровић, 2014), на којима су локални производи заузимали значајно место.

Са производње јевтине и једноставне вунене одеће и покућства (црге/ покривачи и поњаве/ и шаренице) све већи број пиротске женске чељади слабог социјалног и економског положаја окреће се масовној изradi ћилима. У недостатку других облика индустријске делатности, који би упошљавали радну снагу, жене су се овом својом активношћу укључивале у свакодневно издржавање домаћинства. Уз још једну трајну карактеристику: *ђилимарство у Пироту обављало се као делатност само у працу* (Ћирић, 1968:26).

Може се говорити о четири развојна периода пиротског ћилимарства:

а) Прелазак примитивне у квалитативно нову производњу (18. век). Ђилимарску производњу (черге и друге простирике) старом техником клечања, исправа у целости намењену задовољавању потреба домаћинства, почињу стриктно да усмеравају потребе мусиманског тржишта, утичући у процесу производње на конструкцију мотива и шара. Почетно стваралаштво

<sup>2</sup> У колекцији Етнографског музеја у Београду (165 ћилима) најзначајније примерке чине два ћилима са бескрајном шаром израђена 1792. године и 24 батала – ћилима великих димензија (Цветковић, 2008:54).

одликује бескрајна орнаментална композиција без порубне шаре, која је сменила претходне попречне пруге на шареницама.

δ) Производња за хришћанско тржиште (19. век). Током деветнаестог века, све до ослобођења од Турака, са јачањем хришћанског трговачког и занатског сталежа и побољшањем економског положаја градског становништва, наставља се даљи успон у материјално-техничком и уметничком развоју пиротског Ћилима.<sup>3</sup> Увећава се богатство орнамената, мотива и боја. Ћилими имају издељену површину на *йоље, окрајницу и илоочу*. Поред ранијих ликовних предмета, јављају се нови геометризирани ликови грана, цвећа и животиња. Ћилим постаје важан део девојачке опреме (свадбени дар).

в) Аутономни развој након ослобођења од османског утицаја (крај 19. и почетак 20. века). У новонасталим историјским околностима по ослобођењу од Турака, са повлачењем нових административних линија раздвајања између Србије и Бугарске, пиротско Ћилимарство изгубило је ранији економски значај. Наставило се, међутим, са даљим изворним развојем у погледу повећања броја шара, њиховог композиционог коришћења и међусобног комбиновања, проширивања спектра бојних колорита итд. Ћилими карактерише подела површине на попречне *йојасеве* који се одвајају у јачим бојама, обично белом. Више од ¾ женског становништва у Пироту давило се Ћилимарством. Садржајно обогаћивање носило је са собом удаљавање од најстарије традиције: туђи мотиви и начини распореда орнамената нису подизали вредност финальног производа. Напротив, комерцијализацијом производње умањени су уметнички дometи рада Ћилимаркиних руку.

Било је то и време прве велике кризе коју је пиротско Ћилимарство прећрдило „захваљујући лепоти својих Ћилимова, јаким традицијама које су везивале Ћилимарке за овај рад, наглом продирању пиротског Ћилима у кућни намештај и, најзад, захваљујући економском и културном уздизању Србије, која је подигла своју куповну моћ, као и поновном изласку на турско и међународно тржиште“ (Ћирић, 1968:42). Трговачки капитал постаје главни промотор некадашње славе најпознатијег пиротског производа на тржиштима Близког истока, Медитерана, Западне и Средње Европе, чак и Америке, али на капиталистичким принципима: технички нимало унапређен, рад Ћилимарки нагнутих над вуненим нитима сурово је експлоатисан, уз скромне напоре државе да побољша њихов обесправљен положај.<sup>4</sup> Упркос свему, ова се народна радиност жилаво одржала током оба светска рата и закорачила у постреволуционарну еру.

<sup>3</sup> Турци су 1872. године у Пироту изградили „фабрику за влачење и предење вуне“, која је имала механичку влачугу за вуну, предионицу и бојациницу, са очигледном намером да појевтине трошкове око израде Ћилимова и унапреде даљу производњу. На четири разбоја радио је осам жена, а главни мајstor био је из Самокова. Током борби за ослобођење Пирота од турског јарма, опљачкана је заједно са машинама (Ћирић, 1968:50; Цветковић, 2010:240–241).

<sup>4</sup> У Пироту је 1903. године основана Ћилимарска задруга. Београдско женско друштво отворило је 1907. године Ћилимарску школу у Пироту.

г) Стагнација у социјалистичком периоду. Ослоњена на задругарске принципе и државну својину над средствима за рад, ћилимарска производња у Пироту у првом послератном периоду бележи пад у производњи, захваљујући неколиким факторима: повећаним могућностима за запошљавање у друштвеном сектору, започетим исељавањима становника у веће урбане центре, првенствено Ниш и Београд (придошли сеоски живаљ, нажалост, није поседовао умеће градских ћилимарки), али и конкуренција јевтиније фабричке робе и промењен укус потрошача окренутог садржајима масовне потрошње.

## 2. ИНСТИТУЦИОНАЛНО УСТРОЈСТВО ЂИЛИМАРСТВА У ПИРОТУ

Јула 1886. године у Пироту је основано *Ђилимарско друштво* са првенственом намером да се ћилимаркама олакшају тешки услови рада. Правилима Друштва регулисани су начини куповине вуне, њеног уступања ћилимаркама, затим дојадисање предива,<sup>5</sup> куповина и продаја ћилима. Исте године Друштво добија позив за учествовање на божићној изложби музеја Deverbé у Бечу, наредне излаже на божићној изложби индустријских и занатских производа у Будимпешти, а уз државну помоћ 1889. на светској изложби у Паризу бива награђено златном медаљом (Петковић, 1996: 215–217; Цветковић, 2010: 237).

Проблем с којим се Друштво сусрело у свом функционисању били су конкурентски производи по низким ценама ћилимарки изван његовог окриља, а што је условило опадање броја регистрованих чланица. Уследила је реорганизација и 1891. године основано је ново *Друштво за промет тајцанина* на деоничарском принципу. Амбициозно замишљено,<sup>6</sup> Друштво се на крају угушило у трци за профитом, најмање водећи рачуна о интересима ћилимарки. Наступајући капиталистички односи значили су још мање бриге за мукотрпно аргатовање сиротих раденица. Најстарији пиротски трговац ћилимима, Тома Петровић, 1894. године оснива приватно друштво за откуп и продају ћилима под називом *Пиротско ћилимарско удружење*, које је једино водило рачуна о добити 20 сусенивача. Надница ткаља била је 20 пара, куповани су и ћилими лошијег квалитета, али су различитим трговачким каналима доспевали у Босну, Турску, Солун, Скопље и Битољ, изазивајући дивљење на новим тржиштима (Петковић, 1996: 220).

<sup>5</sup> „Према бојаџијама је било ригорозно – могли су бојити искључиво старим бојама и то алевом, црномодром, црнозеленом, моравом, жутом, рујевом и вишњевим ђувезом” (Петковић, 1996: 216).

<sup>6</sup> Чедомир Јоксимовић, изасланик министра народне привреде, предложио је „да се у року од шест месеци сагради привремена ткачка радионица и да се снабде савременим разбојима и другим ткачким алатима, чешким преслицама и пређом. Предложио је да се оформе два курса за практичан рад и да се ученицима слабијег имовног стања за рад плаћа 15 динара месечно. По завршетку курса, свима који положе испит са одличним или врло добрым успехом дати по један разбој са прибором” (Петковић, 1996:217-218).

Управо са циљем да сузбије шпекулације трговаца, марта 1899. почела је са радом *Задруга Јиројских ћилимарки* са 23 чланице са могућношћу да им се придрже и бојације. У нови век Пирот је закорачио са 250 разбоја и готово хиљаду ткаља: на сваком разбоју годишње могло је да се изатка 150 аршина ћилима. У граду су била и три мајстора дрнђара-гребенара и осам бојација (Петковић и Влатковић, 1996: 65). Упркос описаном мајсторско-радничком потенцијалу и организацијско-задругарским потенцијалима, ћилимарско задругарство запало је у велику кризу.

Увелико успостављене трговачке и пословне визе широм Балкана довеле су до формирања првог домаћег предузећа за извоз ћилима – *Пиројски ћилим – домаћа индустрија браће Гаројић и фирме Цацић-Христић-Бераха* 1869. године. Годину иза оснивања, предузимљиви оснивачи испоричили су Цариграду на хиљаде комада сицада за верске потребе војника:

„Једног од браће, Милана З. Гаротића, одликовао је краљ Александар I 9. маја 1934. краљевским орденом Југословенске круне IV реда, а фирма је престала да ради 20. маја 1948, одлуком Министарства трговине и снабдевања ФНРЈ о одузимању приватних трговина и преласку истих у друштвену својину“ (Витковић-Жикић, 2001: 50).

Јавно трговачко друштво од четири члана – *Трговачко удружење Пиројских ћилимова* – покренуто је 1890. године, а највише је извозило у Солун, Скопље и Битољ.

Покушавајући да спасу ову врсту радиности од пропадања, материјално имућнији Пироћанци изван моћног трговачког пословног интереса 1902. године поново покрећу Ћилимарску задругу на начелу заједничке производње и заједничке поделе добити, а „са задатком да радницима набавља материјал за рад, да им даје позајмице и продаје готове производе“ (Петковић, 1996: 222). Обједињујући члански удео, помоћ из државне касе и бескаматни кредит, 700 радница је убрзо оживело ћилимарску производњу и повећало сопствене наднице. По завршеном годишњем обрачуну делила се чиста добит и одвајала четвртина за резервни фонд.

Захваљујући успесима и квалитетној роби,<sup>7</sup> за штићеницу Задруга добија Њено величанство краљицу Драгу, која је 1902. године финансирала штампање Албума Јиројске ћилима у Тешену (Аустрија), аутора Мите Живковића, тадашњег директора Гимназије у Пироту. Имала је филијале у Крушевцу, Краљеву, Крагујевцу, Нишу, Лондону и Женеви, а готове производе продавала у Бугарској, Аустроугарској, Турској и Румунији. Редовно је учествовала на домаћим изложбама, 1904. у Петрограду, а 1905. у Белгији и Француској. Прекоокеанским наручбинама исте године стигао је у Енглеску и Африку. Царински рат Србије са Аустроугарском из 1906. године натерао је управу да се окрене трагању на новим тржиштима.

<sup>7</sup> Од бојација се захтевало бојење задругарске пређе искључиво природним постојаним бојама. Иначе, бојацијски еснаф основан је 1883. године.

Са своје стране, Београдско женско друштво помагало је општа настојања за унапређивањем ћилимарске производње отварањем четврогодишње *Ћилимарске школе* у Пироту 1907. године, уз помоћ министарства народне привреде. Радило се по поруџбини, а ученице су за свој рад плаћане по аршину. Међутим, проширивање тржишта повлачило је за собом опадање квалитета.<sup>8</sup> Друга неповољна ситуација била је замирање сваке привредне активности током Првог светског рата.

Рад Ћилимарске задруге изнова је обновљен 1925, а 1934. године, у оквиру Пиротске женске занатске школе, основан је *ћилимарски одсек* на коме су ученице подучавале и поједине веште ћилимарке из самог града. У условима сладе екстензивне пољопривреде, занемарљиве индустријске производње и масовних печалбарских миграција, између два светска рата у пиротској вароши ћилимарке су преостале као ретке заштитнице домаће радиности и занатства. Пиротским ћилимима трговало се на англо, широм Краљевине Југославије.

Пред крај Другог светског рата, 9. октобра 1944. ревитализован је рад у Ћилимарској задрузи на основу Закона о привредним задругама, а 1945. године добила је званично име *Прва Јирийска радничко-јерерађивачка задруџа С. О. Ј.* из Пирота. У првим послератним годинама број радница нарастао је на 530, а број изатканих квадратних метара ћилима достигао је 1954. године читавих десет хиљада метара (Петковић, 1996: 230). Започело је и образовање ћилимара у мешовитим одељењима текстилне струке Школе ученика у привреди у Пироту од школске 1950/51. године.<sup>9</sup> Наглашено је интересовање за пиротски ћилим и начин његове израде. Ћилими се преко заступника извозе у Западну Немачку и Холандију, између 600 и 800 метара квадратних на годишњем нивоу:

„Тако је августа 1954. године Државни музеј Базела (Швајцарска), после изложби и сајмова у Немачкој и Швајцарској, тражио од пиротске Ћилимарске задруге на поклон разбој са започетим ћилимом за музејску поставку – што је и одобрено. Крајем те године, од Музеја 25. мај у Београду, Задруга је добила специјалну поруџбину за Грб ФНРЈ, ћилим „Пиротско коло“ и Титов лик. Ангажован је уметник за израду шеме и радница која је радила само ову поруџбину“ (Петковић, 1996:231) .

Но, влада диспропорција између домаћег и интересовања конвертибилног тржишта, уз осцилације ангажоване радне снаге. Ћилимарска задруга уводи између 1949. и 1956. године нов систем рада – „по квартовима“: град је подељен на шест производних јединица (Бериловска капија, Зевници, Железничка

<sup>8</sup> По једнима, Школа је значајно допринела подстицању производње и повећању продаје пиротских ћилима, док је по мишљењу других „донела тежак назадак и повела га стрампутицом“ (Шобић, 1953: 113), јер је у уметничку традицију ћилимарског ткања унела радикално нове шаре из Босне и Далмације („крајишник“, „бомбе“, „куфери“), конкуришући на тржишту Задрузи и реметећи достигнут реноме на домаћем и светском тржишту.

<sup>9</sup> Школовање је трајало до школске 1979/80. године.

станица, Кале, Вука Пантелића улица и Касарна (Ћирић, 1968: 49). Радило се о проширењу производње на основу зарађених субвенција од извоза робе у иностранство. Премије се изненада укидају 1957. године и прелази се на систем рада „на сиц”, односно класични систем домаће радиности. Радница раскида однос и ступа у кооперантски однос са Задругом, која нема обавезу плаћања друштвених доприноса:

„Због тога је, већ до 1957. године, дошло до већег отпуштања радне снаге, која се од 380 запослених (1956) смањила на 180 (1957). У наредним годинама смањивање броја радница у задрузи се и даље наставило (до 40 радница у 1967. години), а број радница «на сиц» се повећао: од 90 (1956) на 400 (1966). Из Задруге је од 1957. године на овамо изашло око 300 радница (90%); од тог броја преко 150 радница је отишло у пензију, један број је прешао у индустрију, а један (мањи део) се повукао или је прешао на систем домаће радиности. Производња, која је остала у саставу Задруге, оптерећена је свим доприносима једнако као и индустрија најмодернијег типа” (Ћирић, 1968:50).

Године 1955. Задруга званично покреће и фарбару и предионицу, олакшавајући тако ткаљама доступност вунене пређе у форми полуфабриката и формирајући поступно самосталнију пословну политику. Нове машине набављане су из Италије и Западне Немачке, а квалитетне анилинске боје из Западне Немачке и Швајцарске. Престала је употреба природних, биљних боја за фарбање. Вунена пређа обезбеђивана је половином преко домаћих откупних станица, а половином из Аустралије. Ђилимарска производња допуњује се трикотажним погоном 1958. године. Већ су почели да се производе кожни и чворни теколиси. Међутим, 1963. трикотажа, са новоизграђеним објектима и машинама, прелази у састав конфекције „Први мај”, а Ђилимарска задруга остаје занатско предузеће (Ћирић, 1968: 52). У производном програму дефинитивно превладава домаћа радиност пиротских ткаља по кућама. Задруга је 1955. променила име у *Производно-занайску задругу „Понишавље ексториј“*, по имену фирмe која је до тада за рачун задруге обављала унутрашњу продају и извоз, али и са новим именом губи право на самостално иступање на ино тржиштима 1963. године. Године 1979. уследило је преименовање назива у *Радна организација за производњу ћилима, шешиха и предива „Понишавље“ Пирот*, а 1989. у *Предузеће у друштвеној својини за израду ћилима, шешиха и предива „Поморавље“ Пирот*.

Упркос очекивањима, честе промене и реорганизације нису биле од користи пиротском ћилимарству, једној од најстаријих градских привредних грана. Напуштена је организована обнова и обучавање нове радне снаге,<sup>10</sup> а производња преоријентисана на домаће конзументе, услед увођења заштитних царина, нејединственог наступа и неумешности посредника у извозу као

<sup>10</sup> Важан искорак учињен је школске 1995/96. године увођењем ћилимарског одсека у средњу Техничку школу у Пироту, али је био кратког даха: двехиљадите је затворен.

и оштре конкуренције ћилима из источноевропских земаља чије су ниске цене субвенционисале матичне држава.

### **3. УМЕСТО ЗАКЉУЧКА: ЋИЛИМАРСТВО – СИМБОЛ СИРОМАШТВА ИЛИ СИМБОЛ ИНСПИРАЦИЈЕ?**

Адекватно сагледан, потенцијал народне културе и стваралаштва може послужити српској културној политици као важно средство у супротстављању немилосрдној модернизацији и њеним негативним последицама по очување идентитета сопственог народа. Државни званичници и културни посленици наглашавају да нам је неопходна креативност за даљи развој и напредовање, а да се иста у значајној мери може напајати на изворима традиционалног стваралаштва.

Каква је улога заната у томе? Једино сачувани, заштићени, ревитализовани и туристички валоризовани стари занати могу допринети очувању српског културно-историјског наслеђа. Озбиљна расправа о занатима у Србији данас подразумева разматрање сплета ограничења, али и конкретних могућности које стоје на располагању актерима заинтересованим за њихову обнову (Srećković, 2011: 47–49).

Ограничивања су: непостојање Закона о занатима; непостојање Занатске коморе, иако постоје појединачне занатске асоцијације; недефинисани прецизни стандарди квалитета и аутентичности производа; недостатак потражње на домаћем тржишту за занатским производима; ограничен приступ међународним тржиштима; јавна перцепција заната као делатности које треба да буду профитабилне и остварују добит попут других економских активности; неповерење занатлија према државним институцијама због нерационалног трошења средстава намењених промоцији и унапређивању културне делатности; неповољан амбијент за малопродају занатских производа и сувенира (недоступност добрих продајних локација); незаинтересованост младих нараштаја да наставе или наследе занатску традицију претходних генерација; недовољна цењеност категорије *rучној раду* услед преплављености тржишта индустриским употребним и декоративним предметима; недостатак средстава за набавку опреме и покретање занатске производње, непружање пореских олакшица и кредитних гаранција, као ни адекватне обуке за ефикасну организацију рада и наступ на тржишту; незаинтересованост и неприлагођеност занатлија модерним токовима; нелојална конкуренција неквалитетних производа који се лажно представљају као аутентични.

У могућности спадају: препознавање заната као нематеријалног културног наслеђа; комплементаран наступ са другим делатностима, као што су туризам, угоститељство и пољопривреда, уз подршку и материјалну помоћ надлежних

државних институција; развој дизајна и креативне индустрије; развој формалних (стручковне школе) и неформалних видова образовања (организовање занатских радионица, изложбе занатских производа, покретање интернет портала за презентацију живих заната и занатлија); укључивање занатских центара у постојећу туристичку понуду, тј. пласман употребних предмета занатске производње и сувенира у делатност културног туризма; развијање сектора услуга (сервисирање некада произведених производа у оквиру истог заната, припремање традиционалне хране у сектору комерцијалних, туристичких и угоститељских активности); интернет продаја занатских производа са сертификатом; употреба аутентичних производа као званичних поклона страним представницима и владама; јача повезаност сектора културе, образовања и науке; едукација тржишта спровођењем промотивних кампања и манифестација републичког, регионалног и локалног карактера; подршка наступима занатлија на домаћим и међународним изложбама и такмичењима; регистровање и упис *нематеријалној културној наслеђа у Србији*; додељивање сертификата аутентичним занатским производима; помагање удружења која се баве заштитом и унапређењем старих заната; формирање базе података о старим и традиционалним занатима; организовање саветовања и стручних скупова о угрожености и заштити старих и традиционалних заната, израда публикација и спровођење емпиријских истраживања на тему старих заната; обука за писање пројекта и израда пројекта за аплицирање код европских фондова намењених заштити старих заната.

Пиротско Ћилимарство је део аутохтоног културног наслеђа старопланинског и синоним за текстилно стваралаштво пиротског краја. Не наилази на организовану бригу адекватну значају за идентитет сопствене средине; у родном крају запостављена је и потцењена делатност. Упркос томе, одлуком Националног комитета за нематеријално културно наслеђе Републике Србије из 2012. године, пиротско Ћилимарство је, скупа са 26 других предлога, уврштено у Национални регистар *нематеријалној културној наслеђа*.

Још је крајем шездесетих година прошлог века Јован Ђирић (1968: 54) упозоравао да пиротском Ћилимарству следи прилагођавање новим тенденцијама на домаћем и светском тржишту, „вешто и осмишљено уклапање у модерне токове живота”, али не као „раскид са старим мотивима, шарама и композиционим решењима”, „са традицијом и уметничким кореновима из којих је израсло”, већ као „корисно и на уметничкој висини остварено спајање старог и новог”. Сасвим у складу са образложењем текста *Европске конвенције о заштити старијих и традиционалних занати* студената Правног факултета у Београду, о томе да је „чување старог и доброг заправо једини исправан, а вероватно и једини могући начин да се буде модеран и спреман на прихватавање правих вредности које доноси ново време” (Ђорђевић, 2008: 163).

Вештина ткања преносила се по женској линији и обављала радом од јутра до мрака у домаћој радиности („на сиц” ) незапослених и сиромашних

жена у граду. Иако одувек третирана као особена, занимљива и уметнички високо вредна грана локалне привреде, ћилимарска производња вазда је симболизовала сиротињу. Кад год би им се пружила прилика, ћилимарке су напуштале тегобан начин зарађивања, нагнute над основом примитивног разбоја. Одеручке су прихватиле могућност зараде на новим радним местима под социјалистичким барјаком, као и миграцију у друге, веће градске центре током друге половине двадесетог века.

И то је први разлог што уносне производње и продаје „пироћанаца”, раскошних шара, тананог финог ткања и узбудљивих боја, највероватније више никада неће бити. Скупоцен је и дарује се у изузетним личним и друштвеним контекстима, али се мукотрпно и споро израђује. Стада са аутохтоним сортама оваца одавно нико не изгони на старопланинске пашњаке, а без њиховог руна нема ни квалитетног репроматеријала за рад ткаља. Некадашња тржишта давно су изгубљена. Индустриски таписи, као сегмент нове културе становља, истисли су ћилиме из практичне употребе. Коначно, нестале је патријархална породица као најстарији и најоданији конзумент ових производа.

Посрнуло друштвено предузеће „Понишавље” купио је 2005. године на дерзи Драган Панић, са великим плановима за његову обнову и поновно покретање организоване производње пиротског бренда на комерцијалним основама. Мало од тога је засад реализовано, најпре због недостатка тржишта за пласман производа. Пројектом локалне самоуправе, уз помоћ Министарства економије и регионалног развоја РС и америчког програма USAID, основана је 2009. године Занатска задруга за израду ћилима и сувенира „Дамско срце”, на чијем се челу налази г-ђа Славица Ђирић, са циљем очувања вековне ткачке традиције и квалитета у изради пиротског ћилима (Каваја, 2010). Претходно је Удружење за заштиту и неговање стarih и уметничких заната „Грлица” обучило десет неуспољених жена са тржишта рада старом ткачком занату, обезбедивши им разбоје и простор за рад. У међувремену, обезбедили су и сертификат о коришћењу имена и овлашћеној производњи пиротског ћилима. Пре две године, на међународном фестивалу „Југра 2012” у Русији, добили су главну награду за сопствено произведен ћилим. Озбиљних извозних подухвата још увек нема, а цена финальног производа главни је разлог незаинтересованости домаћих купаца. Изгледа да је производња исплатива једино у скромним ткачким радионицама које у Пироту држи неколико Ромкиња (Стојковић, 2010:58).

Два су начина да се виталност, таленат и вештина даровитих појединача и ретких мајсторских радионица у Пироту ипак сачува. Један је да, макар и симболична, ћилимарска производња буде под заштитом државе и уз неке њене субвенције. Другу прилику пружа сагледавање његове уметничке и туристичке вредности. Дакле, ћилим као инспирација у области примењене уметности:

„Сматрамо да су неискоришћени извор инспирација наших креатора у текстилу. Савремено концептираним стилизацијама они би са новим композиционим решењима могли да буду врло атрактивни и у најсавременијем стваралаштву и да нађу своје место у осмишљавању и утопљавању савременог ентеријера“  
 (Стојановић, 1987:27).

Мотивисан народним стваралаштвом свог краја и уопште српском народном уметношћу, млади графички дизајнер Данило Манчић из Пирота осмислио је више од 150 потпуно нових геометријских етно мотива, аутентично спајајући традиционални и модерни израз (Panić, 2009). Будућност ћилимарства у Србији не препознаје само у бескрајном понављању архетипских шема, већ и у осавремењивању и надоградњи уметничког изражая креирањем нових мустри за знамените пиротске простирике.<sup>11</sup> Модерно образован, млади Пироћанац је преузео, развио и применио постојећа ликовна решења из фолклорног наслеђа на савремене предмете (обућа, намештај, лаптопови), творећи оригиналан бренд из области индустријског дизајна. Сем неколико представљања у медијима (Политика, Прес, Блиц), помињању у публикацији „Стари занати“ и виртуалне изложбе у Народној библиотеци града Пирота, јавност ништа није урадила за његову промоцију, нити привредне структуре за практичну реализацију и масовну употребу дизајнираних предмета. Такође, са широком применом у ентеријерима профане и сакралне културе, „пиротско благо“ никад није изашло на транзитну туристичку и међународну магистралу, упркос милионима туриста који су деценијама дефиловали саобраћајницом Ниш–Софија.

Ћилимарство је народна уметничка творевина, која се у богатом српском наслеђу издаваја по лепоти и маштовитости. Оно је својеврсна слика о животу и развоју једног народа. Не и на последњем месту, ћилимарско стваралаштво одраз је и личне инвенције, јединствен облик исказивања уметничког индивидуалитета. Последња је прилика да се неизмерно искуство ретких преосталих виртуоскиња вунених нити искористи за оживљавање изrade ћилимских тканина подно пиротске стране Старе планине. Јер, „тјања о два лица“ сачувана је још једино у њиховим дрхтавим рукама и меморији.

## Литература

- Витковић-Жикић, М. 2001. *Pirotski čilimi / Les Kilims de Pirot*. Београд: Музеј примењене уметности.
- Владић Крстић, Б. 1985. Традиционално ћилимарство у Србији. Београд: САНУ.
- Ђорђевић, Б. 2008. Заштита старих и традиционалних заната – Европска конвенција и национални интерес. Музеји, 1, (1), 147–171.

<sup>11</sup> Корице зборника „Народна култура у културној политици Србије“ краси управо Данилова креација – легендарне „старке“ са мотивима пиротског ћилима. Године 2007. у Заводу за интелектуалну својину патентирао је два нова начина ликовног изражавања називајући их етно поп кубизам и етно сензуализам.

- Каваја, Ј. Ћилим за успех и свекрвину милост. Политика, 14. 9. 2010. Доступно на: <http://www.politika.rs/rubrike/spektar/zivot-i-stil/Cilim-za-uspeh-i-svekrvinu-milost.sr.html>[24. 10. 2017].
- Костић, К. Н. 1904. Стара српска трговина и индустрија. Београд: Задужбина Илије М. Коларца.
- Паниć, З. Смиља нове sare za pirotske cilime. *Blic*, 16. 8. 2009. Доступно на: <http://www.blic.rs/Vesti/Reportaza/106360/Smislja-nove-sare-za-pirotske-cilime>[11. 11. 2017].
- Петковић, М. 1996. Тилимарско задругарство у Пироту. Пиротски зборник, 22, 215–234.
- Петковић, М. и Р. Влатковић. 1996. *Пиротски ћилим (The Pirot Kilim)*. Београд: САНУ.
- Срећковић, С. 2011. Problem afirmacije zanata u Srbiji. UG. Horjan (ur.) *Tradicijski obrti – nove atrakcije na kulturni turizam* (elektronsko izdanje). Gornja Stubica: Muzeji Hrvatskoj zagorja, 47–49. Доступно на: <http://www.craftattract.com/pdf/Zbornik-Craftattract.pdf>[3. 9. 2017].
- Стојановић, Д. 1987. Пиротски ћилими. Београд: Музеј примењене уметности.
- Стојковић, Д. 2010. Насеља и становништво општине Пирот – осврт на поједине историјске, етничке и демографске карактеристике. Гласник Етнографског музеја у Београду, 74(1), 11–108.
- Тодоровић, Д. 2014. Пиротски вашар. У Д. Б. Ђорђевић, Д. Тодоровић и Д. Крстић(прир.)Вашар у пограничју источне и југоисточне Србије. Нови Сад и Ниш: Прометеј и Машички факултет у Нишу, 159–191.
- Бирић, Ј. 1968. О пиротском ћилимарству. Пирот: Слобода.
- Цветковић, М. 2008. *Историја шарених низија: колекција пиротских ћилима Етнографског музеја у Београду*. Београд: Етнографски музеј у Београду.
- Цветковић, М. 2010. Домаћа текстилна радиност у околини Пирота у другој половини XIX и у XX веку. Гласник Етнографског музеја у Београду, 74(1), 235–281.
- Шобић, Ј. 1953. Збирка пиротских ћилимова Етнографског музеја у Београду. Зборник Етнографском музеју у Београду 1901–1951: 101–115.

## Dragan Todorović

### PIROT KILIM MANUFACTURING: STATE CONCERN AND INSPIRATION TO MODERN CREATIVITY

#### Summary

Pirot kilim manufacturing is a part of the indigenous cultural heritage of the area surrounding the Balkan Mountains and a synonym for textile manufacturing in the Pirot region. Pirot kilim manufacturing owns its transformation from a domestic activity to handicrafting, limited to the territory of the town itself, to the concrete historical, natural and economic-geographical facts: the existing weaving tradition of the local population, meeting the religious and civil needs of the Ottoman Empire, developed sheep farming at the foot of the Balkan Mountains, and the position of Pirot on the Road to Constantinople. With its beauty of motifs, the originality of patterns and colours and the uniqueness of manufacturing, the Pirot kilim is a world-renowned product which has conquered the markets of many countries on several continents.

The paper provides information on the origin, history and institutional organization of kilim manufacturing in Pirot. The conclusion contains the author's observations on the fate of Pirot kilim manufacturing in the new millennium.

**Key words:** southeastern Serbia, Pirot, kilim manufacturing, Pirot kilim.

УДК 165.5:7

## ТРАДИЦИОНАЛНО И САВРЕМЕНО У ЕПИСТЕМОЛОШКИМ КАРАКТЕРИСТИКАМА СУШТИНЕ ЧУЛНОСТИ

Александар М. Петровић

Универзитет у Приштини

Филозофски факултет у Косовској Митровици

aleksandar.petrović@pr.ac.rs

### Сажетак

Разликовање начина показивања суштина логички не доводи до умножавања начела, па када је суштина бића природа, она није тек недовршена прича, него стваралачки моменат света као космичког јединственог живог бића. Може се рећи да је то 'сложена прича' или систематизација знања која подразумева сложеност суштине која је у себи и по себи покретна. Опажајна суштина је подложна промени, и промена иде од супротности или из оног што је између, где је онда неизбежно да нешто буде у основи, подбићевно, и што износи ствари у супротно. То има за последицу нужну измену твари која може да буде обе супротности, па се у двозначности бића све мења из могућег у делотворно, све постаје из небића, тек по случају, преко бића која су то по могућности где би делотворно било небиће. Оно делотворно на првиду била би лепота, као она утемељива суштина која одвајкада краси уметнички приступ стварима.

**Кључне речи:** Чулна разликовања, Суштина, Светски живот, Уметност, Лепота.

Уметност и култура су историјски повезане области људског духа и имају огромно значење за његов развој и опстанак. У њима је проговарала игра привида и стварности на јединствен начин, чинећи и сам живот веома загонетном тематиком. Међутим, шта је ту суштинско и трајно, а шта споредно и пролазно, није одмах недвосмислено јасно, тако да нова сагледавања вазда допиру и до различитих одгонетања, нудећи одговоре, од којих нису сви и једнозначно убедљиви. Карактер органског и неорганског света као чулно манифестоване природе, не може да буде лишен доњег минимума уметничког печата лепог, како је то још Кант увидео да према «техници природе» ваља да важи и за њену «актуалну целину». Оно што важи у тим «остацима природности» као разасути ноумenalни моменат, као да више од свега пресократовски воли да се скрива и прикрива своју суштину. Могло би се у стилу античке шаљивости рећи, да је за њено разоткривање потребно дубинско урањање у садржаје, попут чувених ронилаца са острва Делоса.

Према Аристотелу, суштину представља оно по чему нешто јесте то што јесте, тако да суштина која припада телима јесте телесност као начин бића. Она је, дакле, с обзиром на приметност двозначна, и ноематична и естетична, одредбено дата мисаоним видокругом и чулно предметна у доступности опажањима. Суштина опажајних тела прелази у склоп начина појављивања, јер је повезан јединственим смислом суштине по усврховљености и делотворности. Ентелекија и енергија отварају склопове појављивости чулно предметних бића на јединствен начин, тј. на начин показивања овога овде /конкретног/ бића, као тога шта јесте. Међутим, разликовање начина показивања суштина логички не доводи до умножавања начела, па када је суштина бића природа, она није тек недовршена прича, него стваралачки моменат света као космичког јединственог живог бића /О небу, 285a:29/. Може се рећи да је то 'сложена прича' или систематизација знања која подразумева сложеност суштине која је у себи и по себи покретна.<sup>1</sup>

Увиди не могу да се своде на начела без остатка, тако да начела као начела нечега или неког мноштва смерају на суспензију редукције као на апстракцију (на несместиве идеје), уводећи поређења са тварном подлогом и лишеношћу у јединству аналогије, где чланови тог јединства могу да се мењају а да она остаје иста. Функционална константност посматраних структура као апредентација њиховог властитог места у целовитости ствари којом су одређена поимања, даје ону сразмерност која је из хомонимије језика установљавана као аналогија бића која универзализује важење начела и узрок ствари (ono што није могуће дефинисати /делотворност/ сагледава се из аналогије као нека јава, будност /Мет., 1048<sup>a</sup>: 34–35). Сложена суштина, у том смислу, није по неопходности различита од елементарности и њиховог збира, па ни елементарности не могу да буду истоветне, него зависе од целине у коју улазе, што се илуструје силабички, односно спојевима слова у слоговима речи, где је сам слог нешто више и другачије од тога са чиме је сложен, и репрезентује онај вишак значења који карактерише суштину /Мет., 1070b: 5–10/. Он креће

<sup>1</sup> Он у спису О небу каже: „Ван небеске сфере нема ни простора, ни празног, ни времена. Она страна бића зато се ни не растављају у простору нити старе у времену. Ни на који начин ниједно биће не трпи промене иза крајњег сферичког кретања, већ оно непромењиво и без икаквог трпљења ужива најбољи и најсамосталнији живот читавог века. Наши стари деху заиста надахнути када су ову реч еон сковали. Пуно време које обухвата сваки живот и које никако не може да прекорачи по природи, они су назвали еоном сваког бића. По тој аналогији и потпуност читавог неба и целокупност што обухвата све време до у бесконачност, јесте еон, а то долази од вазда бити, што вековно јесте, јер је еон бесмртан и божански. У зависности од њега сва друга бића имају своје бивствовање и живот, нека непосредније и снажније, друга удаљеније и слабије. У нашим више народним философским списима, када је реч о божанству, често се образлаже да је божанство, као прво и највише нужно непромењиво; што се потврђује и овде казаним. Јер ништа друго, боле не постоји што би могло да га креће - такво нешто морало би да буде још божанскије - а оно ни не трпи од неког недостатка, нити му било какво добро недостаје. И правилно је да се каже како се оно креће непрекидно, јер са кретањем бића постају једно, кад стигну на своје природно место, али исто је место и за тело које се креће у круг, где кретање почине и завршава.” /Aristoteles, *De caelo*, 279a17–279b3/

од тога да је опажајна суштина подложна промени и да промена иде од супротности или из оног што је између, где је онда неизбежно да нешто буде у основи, тј. нешто подбићевно што износи ствари у супротно /Мет. 1069<sup>b</sup>3-5/. То претрајава у 'нечем трећем', испод супротности која не може да траје, а то је твар која усмерава промене према појединим супротностима («Ако има три врсте промене по штаству, по каквоћи, по количини или по томе где, те ако је промена с обзиром на ово чисто постајање или пропадање, промена по количини рад или смањивање, промена по својству подругојачивање, а промена места премештање, промене би биле усмерене ка појединим супротностима»). То има за последицу нужну измену твари која може да буде обе супротности, па се у двозначности бића све мења из могућег у деловски, тако да би све постајало из небића тек по случају, преко бића која су то по могућности, и где би деловски заправо било небиће.

Емпедокло, Анаксагора и Демокрит су на тај начин докучили твар, па све што се мења има различите твари, као и све оно што није настало међу вечним бићима и покретно је у смислу премештања, па «Ако дакле нешто постоји по могућности, оно ипак није могућност било чега, него различито постаје из различитог» /Мет. 1069<sup>b</sup>28-30/, из двострукости супротности од којих је једно одређење и облик, друго лишеност, а треће твар. И твар и облик одређени су једно спрам другог, па различит облик има различиту твар /Физ. 195<sup>b</sup>9/, па припадна твар саздаје трпну структуру сложености суштине. Ова структура не може да буде безодлична јер неодвојиво подразумева оно што је у трпном саставу обликовано, па би прва твар била упоредни моменат чистом обличју и његовој обликованости, а последњи облик је недељив као прва суштина /Сократ: А1, 675.6/, па свака сложена суштина подразумева настанак његовог последњег облика и твари. Оно услед чега се све мења јесте то 'прво покретачко' које се мења у твари, а то у шта се мења јесте облик, према коме је могуће праћење промена сложених суштина. Свака суштина постаје из оног саименитељног, па синонимија не обухвата само природне суштине, него и оне друге, тако да настанак ствари одређује умеће /знање/, природа и спонтанитет случаја /Мет. 1070<sup>a</sup>5-10/. Овде је очигледно да Аристотел опажање узима за константу у смислу исправности критеријума датости, па процена стања и држања нечега, што би било радно својство одредбеног разлога виђења тако сложене суштине, тј. карактеризација датости тинолошке структуре или динамизма штаства ствари, неизбежно би имала да зависи од здравља чулности: «А једнако ценити мњења и представе оних који се међусобно препиру, то је лудо. Очигледно је да једни од тих морају да буду у заблуди. То је јасно по оном што се код опажања догађа: никада се исто не чини једним слатко а другима супротно, уколико једнима од њих није упропашћено или оштећено чуло или оно чиме се наведени утисци просуђују... јер онима који не утичу на свој вид једна (појава) се показује као једна» /Мет. 1062<sup>b</sup>: 32–1063a11/.

Како у оном што се опажа никаква природа нема чврстоћу трајања, 'већ се све увек креће и тече' истину ваља тражити онде где се не подлеже променама и подругојачивањима, те где се естематике као изгледи опажајних ствари у изобличавању и изменама, будући да супротностима припада лишеност, не здивају. У том смислу изворна усиологија бива усмерена ка одвојеном и непокренутљивом као прва по достојанству посматрачка наука: «Јер, она се дави и најчаснијим међу бићима, а свака наука се назива бољом или лошијом по свом особеном предмету.» /Мет. 1056<sup>b</sup>5-7/ Суштина бића у том смислу не може да се задобије ни из захватања у физичке елементе у смислу основа опште предикације, па су кости и крв, ватра и вода и земља и ваздух тек трпни делови који учествују на конституцији целине, тако да је добијена сложена суштина неизбежно различита како од њих самих, тако и од њиховог збира. Елементи не могу да буду суштински истоветни, него су дати у зависности од целине у коју улазе, па из њих као независних опажајних суштина ништа не може самостално да настане. Незавршена делотворност могућег (у твари, стихијама) здива се као кретање, чијом се анализом затвара отвореност пројекције истинствања као нађено суштинско јединство начела у појму Бога као даваоца начела и узрока сваког кретања. Синологија усиолошкоих датости стога подразумева средишњу тачку функционисања хилеморфних склопова, где сложена суштина повезује појам Бога и првог непокретног покретача, али не на почетку времена, него у његовој нултој тачки сваког тренутка 'сада', да би се објединиле онтологија и теологија, па саму Η Δ ΟΥΣΙΑ ΑΙΣΘΗΤΗ виде као јединственост склопа.

Парадигматички карактер узрока кретања очитује се у самом појму као непрекидности или континуираној трајности (пре свега кружно кретање), па се уз праволинијско кретање које се прекида с обзиром на почетну тачку, средиште или завршетак, види као сложеност са прекидима и променом праваца, сачињавајући онтологашку константу. Ако је кретање које је сасвим у својој сврси кружно, онда је то оно без почетка и краја, те садржи коначно време кружећег круга који нема супротности, те је суштински гледано непокретно. Непокретност се узима с обзиром на место боравка и крајњу сврху, без опадања и прираста, без увећавања и пропадљивости, трајног је тока, без сваке промене, у бескрајно затвореном времену. Изван њега као сфере «задњег неба», пребива првобитни непокренути покретач, чије присуство тера настала бића на бивање. Његово постојање чисто је логичка потреба утемељивања иницијалног момента који прекида дихотомију покренутости и покретаног на нечем што је претпостављено прво, са стварном надлежношћу и задужењем за први покрет, иначе би узрок покретања могао да буде тражен у /лошу/ бесконачност. Питање, како то да он не потпада под начело кружног кретања свемира, заправо се односи на оне гранично-додирне тачке са свемиром твари (аспектом лишености), где се показује успешност његовог деловања. Нетелесно биће ваљало би ту

да има минималан, ако не и никакав удео у кретању, будући да су бестелесна бића као што су суштество /οὐσία/ и врсни лик /εἶδος/ заправо енергије / стварности као неусловљене реалности постојања.<sup>2</sup> То значи да суштину испуњава и изворнија присутност као и врсни лик, када је оно које себе има на делу у довршењу, или када за собом оставља могућности које спречавају остваривање, доводећи до испуњења у довршеном изгледању и са прекораченим садржајима. Њихова је усавршеност видљива по томе што су постављени у своју сврху, што онда само казује о природи пуномоћи деловања којом располажу, а припада им деловање које се односи на ствараљачки ум, како је то већ разјашњавано у спису О души. С тиме се на један Аристотелу сходан начин поновила Питагорина изрека да је сав живот један, те да и Бог мора да буде један,<sup>3</sup> онај који енергетски напаја бића у бивању, омогућавајући им својим држањем очувавање од распадања у постојању. Она с једне стране разрешава темељно питање појма кретања, а с друге и појам сврхе као еротичан покрет ствари према првом, које услеђује сасвим нарочито и по сувисло објашњивој потреби, сачињавајући саму онтолошку квалификацију бивствовања.<sup>4</sup> Тако је појам начела разумљен као почетак – «оно одакле би нешто једне ствари кренуло као прво»<sup>5</sup>; као повод – «оно одакле би свака поједина ствар најлепше настала»; као основа или темељ – «оно одакле нешто прво настаје од припадног»; као порекло – «оно одакле је прирођено да прво започну кретање и промена»; као начело – «оно према чијем се избору (намери) креће све што се креће и мења све што се мења»; те полазиште – «оно одакле је нека ствар прво сазнатљива.»<sup>6</sup>

Разликујући начела од којих се полази и начела суштина, он је могао да се ослони и на Платона за кога је начело оно нерођено (ненастајуће) и непропадљиво /Plato, *Phaidros*, 245<sup>d</sup>1-6/, те да из саме природе начела следи да настаје све што је настало, Аристотел је до њега преношено историју усиолошког мишљења тумачио конкретизујућим елементом тварног начела и емпиријском синтезом датости ствари и мишљења, са чиме је уз извесна изостављања и пренебрегавања доспео до јаснијег постављања питања о сврси метафизичке науке као прве философије, држећи да тиме придавља прави пут, утемељену оријентацију (добрар пут, εὐπορία). Ова слика почетака историје делатних појмова, утемељује склоп начела што показују први темељ, код Аристотела је одређена методолошком обухватношћу широких аналогија

<sup>2</sup> Aristoteles, *Metaphysica*, 1050b2

<sup>3</sup> Sekstus Empiricus, *Prot. Mat.* IX, 127

<sup>4</sup> „Јер сва бића ка Њему теже, те ради Њега чине оно што чине у складу с природом. Али, то ради чега је двозначно: то је то /због/ чега и то /због/ кога. Пошто она не могу непрекидно бити у заједништву са тим Вечним и Божанским, зато што ништа пропадљиво не може да траје као истоветно и једно по броју, онда је свако од тога у заједништву с Тим /Њиме/онако како може да учествује, једно више а друго мање, те не траје исто, већ је као исто; бројем као нешто што није једно, али по виду /врсти је/ једно.” (Ар., О души, 415b1-8).

<sup>5</sup> Ar., *Metaphysica*, 1013b34

<sup>6</sup> искло, 1013a1-14

датих еупоретичким становиштем мишљења, кроз многоврсност казивања о бивствовању. Та нота је и епистемолошки основ историјској вери као пандану представљања бића, те могућности разоткривања оног на чemu почива.

Узрок кретања је у том смислу ван самог кретања, па се заснива на лишености као крајњој могућој ускраћености присуства тварног по аналогији сложеног одређења човека, 'а Сократ је један', са чиме се умно и дожанско лебдење света показује као нерапсодично и неромантичарски утемељиво.<sup>7</sup> У том смислу је предмет мишљења размишљање о лепом као најдожанскијем и најчаснијем, о непромењљиво узвишеном, које не иде ка лошијем уводећи неко кретање. Свеукупност као опажајна целина света, тј. свет као свеопште опажајно тело (естетичка соматика), поставља питање о суштини као питање о проузроковању његовог бића преко суштине обличја као његовог узрока.<sup>8</sup> У умним додирима лепо се многостуко показује у мисаоним карактеризацијама, тако да му припадају тумачења и оцене са њима повезане. Исказивање уобличених представа у поимајућим формама, кроз подобне и неподобне ликове виђења стварности, јесте у извornом смислу речи наука у својим срећеним и образложеним ликовима. Све припадности раслојеним видовима бивствовања своје целовито испуњавање заклапају преко јединке која није анестезирана и затворена за све што јесте и бива, за монопулуралитет јединства стварности као артикулисаног вида оног што сам живот јесте, а то за Аристотела значи, по својим узроцима и начелима. Како је то истицао и Платон са чувеним „знањем о незнануј“ као ахрематистичкој подлози мишљењу и „велико добро“ зналачког живљења, допуштало је да се закључи како „лакше учи и да му је све јасније, пошто уз све што учи гледа то знање“, тако да се то „самоодносеће се знање“<sup>9</sup> то отуд може да се покаже и као субјективност у самој метропатичности дијалектичког поступка, јер му је оно било унутрашње исходиште у коме се ствари налазе.<sup>10</sup> Пут који избија на чистину између укорењености у оностраном и

<sup>7</sup> «А прво суштество нема твар јер оно је усврхованост. Дакле, то је прво покретачко, пошто је непокретно, једно је и по одређењу и по броју, али такво је и то што је покретано увек и непрекидно» /Мет. 1074a36–39/.

<sup>8</sup> „Јер појавно лепо је оно за чиме се жуди, а жели се оно биће лепоте, отуд што мислимо пре него што мислимо стога што га желимо, јер мишљење је начело“ /Мет. 1072a28–30/

<sup>9</sup> Ту је и аргумент за достизање извесности у погледу овладавањем структурама знања: „Значи, раздорит човек ће једини познавати самог себе и бити способан да просуди шта зна а шта не зна, и исто тако ће моћи да види шта остали знају, мисле да знају и знају заиста, или шта мисле да знају, а не знају.“ (Платон, Хармид, 167a–б)

<sup>10</sup> То описује и Прокло: „Јер нисмо само ум, него и размишљање и слутња, и пажња и слободан избор, те унапред тим силама једно и много суштство, дељиво и неподељено ... Једно је оно ка коме заједнички хрле целокупне душевне снаге, а једино оне могу поуздано да нас доведу до оностраног свих бића, и саме су оно што саздаје јединство свега у нама. Ма клико да смо се укоренили у суштство тамошњег /оностраног/, и ма колико укорењени да бисмо проистекли / отуда произашли/, не треба да одступимо од узрока себе самих“ /Proklo, *Filosofija Haldjeaca / Eclogae e Proclo de philosophia chaldaica...*, Albertus Iahnius; Halis Saxonum, 1891., с. 4-5/; види и мој превод – „Источник“ бр. 1, Бгд., 1992., стр. 103/.

држања за карактеристична саморазумевања као властита својства, гради оно треће као средину и средиште у коме се сабири.

Граница, неограничено и помешано, промишљани су према питагорејском наслеђу, у спајању границе и безграницног, попут самостално приказаног круга и круга који је приказан с обзиром на неку другу геометријску фигуру, у истој равни, или у окружењу.<sup>11</sup> Безграницно тако носи собом превазиђене границе које нису фиксиране, већ добијене у идентификацији свеопштег, а помешано које се одатле нуди јесте конкретизација јединства какво оно и јесте.<sup>12</sup> Сазнавања која легитимно иду преко естетичке суштине и валоризују карактер опажајне суштине као тинолошке структуре које, додуше, више немају Аристотелову критичност простиношког карактера или у истицању монадошких склопова занемарују онтологију личности, али показују и формални сјај недостајања прве суштине. Исправан логос сачињава утемељујући хоризонт односности личности, и он ће да иступи на прву линију тек са рефлексивним напорима хришћанских мислилаца који су обезбедили карактер виђења из тинолошких суштина као естетичку суштину тек у успону до виших сфера духа, враћајући изворнију разложност у философски дискурс. Разложност се наиме тиче оних садржаја који припајају рефлексије у себе као израза сопства, на историјско бивствовање епохе у којој се живи, показујући разборитост духа свог времена, према аналогији „технике природе”, коју је узорно разрадио Кант у свом познијем сагледавању односа мисаоности и чулности у уметности.<sup>13</sup>

Упркос митогеној интенционалности, новоплатоновци ипак пружили сав материјал разрађених формализација за естетичке увиде и њихову апрахензију, а да на таквом трагу они могу и може да се сачине, показао је велики Дионисије /псеудо/Ареопагит. У спису Божанска имена (4,7) јасно је истакао сам појам лепоте.<sup>14</sup> Лепота је увек лепа као стваралачки узорак који

<sup>11</sup> Види и поглавље о Платону у књ. - Петровић, Александар М.: (2016): Античка философија: монографска студија из прегледа историје грчке и римске философије, Нови Сад: Завод за културу Војводине, стр. 179–376.

<sup>12</sup> Прави 'продуктивни акт' је тек 'негација негације' што се упућује ка самом једном, као довољна „афирмативна негација“ која је и продуктивна и остварујућа, те омогућава проходност активној негацији до у сам почетак. То је рефлексивни правац пролаза у самопосредовању сопства као субјекта, које ће да установи властито мишљење и учини га основаним. Као дијалектично догађање у самом бивствујућем, а не тек оспособљена накнадна рефлексија, оно омогућава враћање у јединство или употпуњење, с обзиром на тријаду граница-неодређено-помешано /Werner Beierwaltes. 1979. *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Frankf. am Main/, а што је констатовао и Хегел: „Mystagogie ist eben diese spekulativen Philosophie, dieses Sein im Denken, Selbstgenaus, Anschauung“ (Мистагогија је баш та спекулативна философија, то бивствовање у мишљењу, самоизрпност, зрење)/ *Geschich. der Phil.*, XIX, 5. 91/

<sup>13</sup> Дамњановић, Милан, *Поговор* (уз књ. Имануел Кант, *Критика моћи суђења*, Друго, редиговано издање, Београд, 1991.), стр. 371–389., а дубље разраде тог проблема сам обавио у књ. – Петровић, Александар М. (2016): ФҮΣΙΣ и КОΣМОΣ: природа и свет код античких мислилаца са оптиком Кантове техноке природе, Нови Сад: Завод за културу Војводине, стр. 545–582; 626–650.

<sup>14</sup> „То Добро /Божанствено/ се код свештених богословова опева и као Предивно и као Лепота и као Љубав, и као Љубљено, те другим, колико их само има, благолепим на Бога примењеним

доводи до савршенства појављивања, све до оног узорног, па је постојеће дато као интенционалност такве лепоте која је сама по себи добра, како је за њен појам и схолијаст истакао, да се лепим се назива и сам Бог и у 'Песми над песмама' /1,16/, наводећи стих из Давидових псалама /Пс. 44,3/: „Красан си лепотом већма од синова људи“. Лепим се казује и оно што учествује на лепом, означавајући присутност у постојећем и онима који постоје, па за њега важи тумачење како је лепо неподељиво на нестворено и створено, како оно напросто превазилази те препраде, мада остаје ипервачност граничних ситуација која карактерише стања бића у јединству стварности.<sup>15</sup> То може да се сквати и као помешано мноштво и чудна заједница из које зјапи спојена неодређена многоврсност /могуће стоичка материјална хиперфизична панкратија/, са чиме он очигледно није сагласан. Његов увид иде даље од тога, па додаје да небића има у многој лепоти, а надсуштинског у божанској, да небиће проналази лепо и добро, те да о Богу казује.<sup>16</sup> Овде имамо и естетички дато утемељено свејединство Оног Који Јесте и свега што уопште јесте и бива.<sup>17</sup> Суштинске припадности су по себи самима присут-

---

именовањима које саопштава лепоту благодатне зрелости. Предивно и Лепота не морају да се разликују у њиховом све у једно сабиројем узроку. Јер делећи их применљиво на све постојеће, на учествовање и учествујуће, предивним називамо оно, што учествује на лепоти, а лепотом учешће на узроку који чини лепим сваку лепоту. Пресуштаствено пак прекрасно назива се Лепотом зато, што се од њега приопштава оно властито за свако очарање свега постојећег; и зато што је оно узрок благоустројености и преобиља свега и слично светlostи излучује за све лепим делатне преносе истичућег сијања; па отуд што оно све себи привлачи, откуд се и назива лепотом, и зато што оно у свему наводи на истовременост. Прекрасно је оно као прелепота и вечно постојеће на један и исти начин и вазда лепо; 'не настајуће и непропадиво, неузрастајуће, непрестајуће, не у нечем прелепо, а у другом безлично, ни у једном времену такво, а у другом времену другачије, ни по односу према једном прелепо, а у односу на друго безлично, ни овде једно, а тамо друго, ни неком прелепо, а неком није прелепо' (Платон, Гозда 211c.), али како је само то себи и само са собом једновидно, вечно йребивајући йрекрасним, и као преизобилно и ограниђе у себи имајући ог њеја истиничуће очарање свеја йрелейој. Тако у простој натчулној лепоти свака лепота и свако очарање и све предивно једновидно предпостоје као у узроку. Из тог предивног за све постојеће, дато је да буде лепо у одговарању са властитим појмом, те захваљујући предивном происходи скватање, љубав и општење свих, и све се у прелепом обједињава, а предивно је начело свега као стваралачки узрок, коју и покреће све гранично уопште сједињавајући љубављу према властитој очараности; оно је и одређење свега и љубљено, као узрок који доводи до савршенства, јер се ради прелепог све појављује, и узор, јер се у сагласности с њим све разграничује. Зато је Предивно истовремено са Добрим, што сваким поводом све стреми Прекрасном и Добрју, и нема ничег у постојећем, што не би учествовало на Лепом и Добрју<sup>18</sup> /Дионисије Ареопагит (2015), О божанским именима: у преводу Александра М. Петровића са старогрчког језика, Ниш: Међународни центар за православне студије, стр. 42–43./

<sup>15</sup> „И ради тога се казује лепота, да се задржи у себи, унапред извору творевина, и као начело, и прави узрок лепог, као оно што и надвишавајући има 'оно лепо'. Јер и кад је много лепог, већ и из тога ће да буду лепоте, и не само лепо по себи, одакле је непроузрокована лепота; а сама је узрокована и по учествовању, јер је једновидна лепота Божија, премда су и из Њега и након њега лепоте, те као /да је/ лепо створено у каквоћи.“ /Дионисије Ареопагит (2015), О божанским именима: у преводу Александра М. Петровића са старогрчког језика, Ниш: Међународни центар за православне студије, стр. 42 (фуснота 213)./

<sup>16</sup> Исто, стр. 43, фуснота 215.

<sup>17</sup> „Из Њега су сва суштественолика постојања, сједињавања и раздеобе, једновремености и раз-

није више од бивајућег карактера бића, а јединства се не казују како би се неко једно као саположено довршило, него како би приспела осветљења и постављања по уконачивању свеукупности бића, бивствовала према разликовању у појављивању. Ова извorno феноменолошка идентификација види положаје бића у узвођењима и сједињавањима према Божијим мисаоним силама, те је ситуисана у потврђивањима и крајњим напредовањима Божије воље у видљивим лутањима. Заједнице супротности јесу спојеви елемената (јер се од четири елемента састоје сва тела, означавајући несличности), тако да је према схолијасту уопштено заједничко оно што суштинским говором све обједињава, а својства су дата по појединачности коју имамо непомешано. Сличност у повезаности светова сачињава његово јединство кроз повезивања суштинских услова постојања, а она на све заједно указује као на Безусловно прво (на Оног Који је Сушти), оглашено логосом као пралогиком у којој се не мешају садржаји и слојеви. Појам кретања у том смислу је меродаван за разликовање односа у свету и прецизније захватање непомешаних разликовања.<sup>18</sup> Иперватичност је с тиме постала мера обраћања телесности лепог, његовог катоптричког назначења и естетичке висине присутности, будући да је суштина чулности неодвојива од појма Бога, како је то касније обимно развијано и у исихаистичкој литератури са тематизацијом „умне чулности“.<sup>19</sup>

У том смислу првобитна суштина која се да опажати (Лепо по себи), прожима на себи својствен начин читав јединствени (видљиви и невидљиви) свет, утемељујући протофилософско становиште естетике као науке, али и све калистике које се с обзиром на карактеристике уметности самеравају према њој. Опажајна суштина која је несазнатљива у својим најдуђљим слојевима, у преданом истраживању њених манифестација, може да поприми и препознатљивост оптички и аудитивно захватљивих идејних видокруга, те да се нађе у сferи појетичког ума кроз своја многострука испољавања. Суштина чулног на тај начин обавезује ширину и дубину научних категорија у њеном истраживању, на њој својствену целовитост, а сфера појетичке умности је чини

---

лике, сличности и несличности, општења противречности, непомешаност обједињеног, промисао виших, узајамна повезаност једнаких, обраћања нижеих, у свему их штитећа и непокрећућа обитељ и пређивања, те какоће све у свему са сваким посебно саопштење, приклучивање и непомућено дружење, те сагласност целине; раствореност у целини и неразрешиви савез постојећег, неодбijaјуће примање поничућег, сва стања умирености и кретања, својствена умовима, душама и телима. Јер се као умиреност свега и кретање појављује то, што превазилази сваку умиреност и свако кретање, што сваког поставља у његов сопствени појам и креће сагласно са сопственим кретањем.” /Исто, стр. 43–44., види и фусноту 217./

<sup>18</sup> „И кретања умова и душа биће круголико и кружеће, како каже Језекијел, премда проистичу из самих себе, те у саме себе увиру не прекидајући се. И то је код нетелесних, а стајање и кретање код телесних би се мисило учествовањем твари у подлози /субјекту/, крећући се према оном што је постало из властитих начина и мењања одушевљених и неодушевљених тела.” /Исто, стр. 44, фуснота 218./

<sup>19</sup> О томе сам опширије расправљао у студији - Петровић, Александар М.: (2016): Античка философија: монографска студија из прегледа историје грчке и римске философије, Нови Сад: Завод за културу Војводине, стр. 610–651.

претпоставком приближавања божанском Богу, како је то /псеудо/Дионизије величанствено показао, те за сву светско-историјску димензију и савремених естетичких трагања, испоставио као узоран духовни лик који се тиче истине световања света на један обавезујући начин. Субјекат те истине световања света је реално људско биће, које захватајући из своје умне или суштинске чулности, живи ту и овде за сам смисао световања тог света. Епистемолошке претпоставке с тиме остају да важе спрам естетике модерног света као чулна суштина која манифестије сјај истине и омогућава метропатију појма лепоте.

## Литература

- Aristotelis Metaphysica*, 1978. recognovit breviique adnotatione critica instruxit W. Jaeger, Oxonii / prevod B. Gavela, Bgd., 1975; T. Ladan, Zgb., 1987/.
- Aristotle, 1975. *On The Soul, Parva naturalia, On breath*, tr. by W. S. Hett, Cambridge, Massachusetts, London /prev. M. Sironjić, Zgb., 1989/.
- Aristotelis Categoriae et Liber de interpretatione*, 1978. rec. L. Minio-Pauello, Oxonii, /prev. u *Organon*, K. Anastasijević, Bgd., 1965/.
- Дамњановић, Милан. 1991. *Појовор уз књ. Имануел Кант. Критика моћи суђења*, Друго, редиговано издање, Београд: Бигз.
- Werner Beierwaltes. 1979. *Proklos. Grundzüge seiner Metaphysik*, Frankf. am Main.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. 1970-1079. *Werke in 20 Bänden*, (Frankfurt am Main), 1970-1979. /*Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie I-III; Bd. 3: Phänomenologie der Geistes/*: (наши преводи -Историја филозофије I-III, 1982-1983, (Београд: БИГЗ) /prev. Н. Поповић/; Феноменологија духа, 1979., (Београд: БИГЗ) /prev. Н. Поповић/); Hegel, G.V.F.: *Estetika III*, Beograd 1970; Георг Вилхелм Фридрих Хегел, Естетика I, прев. Н. Поповић, Београд: Бигз, 1975.; G. W. F. Hegel. 1965<sup>4</sup>. *Vorlesungen über die Philosophie der Religion*, Zweiter Band, Stuttgart-Bad Cannstatt.
- Петровић, Александар М. 2016. ФУΣΙΣ и КОΣМОΣ: природа и свет код античких мислилаца са оптиком Кантове техноке природе. Нови Сад: Завод за културу Војводине.
- Петровић, Александар М. 2016. Античка философија: монографска студија из прегледа историје грчке и римске философије. Нови Сад: Завод за културу Војводине.
- Platonis Opera*. 1976-1978. recognovit breviisque adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, Oxonii:  
- T. 2.: *Parmenides /Parmenid/, Philebus /Fileb/, Symposium /Gozba/, Phaedrus /Fedar/.*  
- T. 4.: *Respublica /Država/; Timaeus /Timej, (Timaj)/.*
- Plato in twelve volumes*, 1975. Vol. IX - *Timaeus ...Epistles*; with an english translation by R. G. Bury, Cambridge; Masschusetts.
- Procli Philosophi Platonici opera inedita*. 1962. Frankofurtus am Moenum /prema izdanju -V. Cousin, Parisiis, 1864/
- Химне боговима. 1995. живот и философија Прокла Дијадоха /превод, коментари, предговор и поговор Александра М. Петровића/, Нови Сад; Подгорица: Невкош ; Источник; Октоих.
- Дионисије Ареопагит. 2015. О божанским именима: у преводу Александра М. Петровића са старогрчког језика, Ниш: Међународни центар за православне студије.

Aleksandar M. Petrović

## TRADITIONAL AND CONTEMPORARY IN THE EPISTEMOLOGICAL CHARACTERISTICS OF THE SUBSTANCE OF SENCES

### Summary

Differentiation of a way to shoving a substances, logically not income to the multiplication of a principles, and when the substance of a being is a nature, she is not just a unfinal story, sed a creative moment of the world as a cosmic unique living being. It may be say that it is 'complexe story' or a sistematisation of a knowledge who have understanding multiplexion of a substances, who is in within and by herself motionly. Sense substance is able to the changes, and change coming from the contrary or that between them, where is necessary to be sometnng in the ground, hypobeingly, and what taking the things on a contrary. For the consequence it have a necessary changing of matter, who may be both of opposityes, and in the double meaning of being all is changing from the possible to the actual, all stay by the possiblity, only by case, by the modal beings and wit staying actual a notbeing. Actual on the illusionistic it will be a beauty, as that grounding substvance, who always adorn artistic approach to the things.

**Key words:** Sence differences, Substance, Cosmic living, Art, Beauty.



УДК 781.5:78.086.1 Р.Вагнер

# МУЗИЧКА СИНТАКСА У УВЕРТИРАМА РИХАРДА ВАГНЕРА – КОНСТРУКЦИЈЕ МУЗИЧКИХ РЕЧЕНИЦА ПО ПРИНЦИПУ КЕПЛИНОВЕ ТЕОРИЈЕ ФОРМАЛНИХ ФУНКЦИЈА

Мирко Р. Јеремић

Основна музичка школа „Невена Поповић”, Гроцка

mirkojer@gmail.com

## Сажетак

У раду ћемо се бавити анализирањем музичке синтаксе у увертирама Рихарда Вагнера из перспективе теорије формалних функција Вилијама Кеплина. Ова теорија, креирана на аналитичком узорку Бечких класичара 18. века, допринела је посебном начину сагледавања музичког тока кроз призму формалних функција и синтаксичких јединица. Она имплицира да свака формална јединица дела има одређену улогу у формалној организацији дела. Пошто је узорак Вагнерових увертира стилски далек у односу на 18. век, интересантно је сагледати како се ова теорија може применити на оваквим примерима музичких реченица, као и то до којих граница она може да послужи. Оно што напослетку произилази јесу специфичности којима Вагнер конструише реченице.

**Кључне речи:** музичка синтакса, теорија формалних функција, увертире, Рихард Вагнер, Вилијам Кеплин.

## 1. ОСНОВНИ ПРЕГЛЕД ТЕОРИЈЕ ФОРМАЛНИХ ФУНКЦИЈА ВИЛИЈАМА КЕПЛИНА

Теорија формалних функција Вилијама Кеплина (William Caplin) долази као интенција да се поново оживи *Formenlehre* традиција успостављањем на сигурније и софистицираније темеље (Caplin, 1998: 3). Напуштањем ове традиције, према мишљењу Кеплина, изгубила се прегледност и систематичност у анализи форме дела. Непосредан извор за развијање теорије, Кеплин налази у изворним принципима које је у 20. веку поставио Арнолд Шенберг (Arnold Schoenberg) у књизи *Fundamentals of Musical Composition* (Schoenberg, 1973), а затим даље надградио Шенбергов студент Ервин Рац (Erwin Ratz) у књизи *Einführung in die musikalische Formenlehre* (Ratz, 1973).

Оно што је од њих Кеплин преuzeо као постулат јесте мишљење да

„формалне јединице дела играју специфичну улогу у артикулацији целокупне структуре” Ibid.

Управо из ове перспективе, сагледавањем јединице дела и њене улоге у одређеном ставу, Кеплин је успео да хијерархијски постави функције од локалних па до глобалних делова форме. Важно је рећи, а то и сам аутор истиче, да је теорија формалних функција ограничена на инструментална дела Хајдна (F. J. Haydn), Моцарта (W. A. Mozart) и Бетовена (L. van Beethoven).

Теорија формалних функција Вилијама Кеплина дефинише улогу коју одређена група игра у формалној организацији дела (Op. cit.: 9). Термин група, у ужем смислу, општи је термин за сваки самостални „комад” (*chunk*) музике који у себи садржи мелодијску, хармонску, ритмичку и текстуралну особеношт (op. cit.: 255). Уколико музичко дело дефинишимо као хијерархијски организовано, онда у зависности од тога када се и у ком контексту свака група или „комад” музике појави, она може имати различита формална значења. Остајући у окружењу традиције којој се приклања, Кеплин најпре креће од дефинисања малих музичких група да би, постављајући их хијерархијски, на kraју дошао до читавих ставова.<sup>1</sup>

Музичка синтакса припада темама чврсте конструкције.<sup>2</sup> Њена карактеристика је хармонско-тонална стабилност, симетрично груписане структуре и јединство мелодијско-мотивског материјала. Реченична структура изражава три формалне функције: излагање (*presentation*), развој (*continuation*) и каденцу (*cadential*). Прва од ове три функције представља почетну фразу која се још назива фраза излагања (*presentation phrase*), док друга фраза, односно фраза развоја (*continuation phrase*) укључује преостале две које наступају као једна целина.

Фраза излагања започиње основном идејом (*basic idea*) која доноси експонирање тоничне функције, односно профилисање тоналитета. Основна идеја је по Кеплиновом мишљењу

„Довољно мала да се групише са осталим идејама у фразе и теме, али иовољно велика да би била фрагментирана у циљу њеног развијања“ (op. cit.: 256).

У том смислу особина основне идеје је да буде карактеристична, да донесе фундаменталан мелодијски материјал и истакне тоничну хармонију.

Након излагања основне идеје следи њено понављање које може бити учињено дословно (*exact*), као питање–одговор (*statement-response*) или секвентно (*sequential*). Са друге стране, фраза развоја и каденцирајућа функција са собом доносе дестабилизацију претходне структуре у хармонском и

<sup>1</sup> У том смислу он најпре говори о темама чврсте конструкције (*tight-knit themes*) под које потпадају реченица, период, хидријд, мала троделна и мала дводелна песма. Након тога, окреће се сагледавању лабавих формалних регија (*looser formal regions*) међу које убраја споредну тему (*subordinate theme*), прелаз (*transition*), развој (*development*), рекапитулацију или репризу (*recapitulation*) и коду (*coda*). Као целоставачне форме (*full-movement forms*) сагледава сонатну форму, форму умереног става, менует/трио форму, форму ронда и форму концерта.

<sup>2</sup> Треба напоменути да термин "тема" Кеплин дефинише као „јединицу састављену из почетка, средишта и краја, односно, конвенционалног комплета унутартематске функције. Мора се завршити каденцом“. (op. cit.: 257).

ритмичком контексту развијајући изложени тематски материјал поступком фрагментације, ликвидације, убрзањем хармонског ритма, односно слабљењем хармонске функције, применом секвенце и др. Каденцирајућа функција преузима улогу заокружења, односно потврду тоналитета каденцом.

Пример 1. Моцарт, Соната за клавир у Це-дуру, К. 330/300х, први став, т. 1–8.<sup>3</sup>

На наредним примерима реченица из Вагнерових увертира покушаћемо да применимо овакво сагледавање и то на оним музичким реченицима које су по конструкцији најближе Кеплиновом типу реченица.

## 2. ВАГНЕРОВЕ РЕЧЕНИЦЕ НАЈБЛИЖЕ КЕПЛИНОВОЈ КОНСТРУКЦИЈИ

Реченица из примера 2 представља типичан, чак крајње школски приказ конструкције музичке реченице. Састоји се из шеснаест тактова. Започиње четвротактном основном идејом коју прати њено готово дословно понављање, све до краја 7. и 8. такта када долази до промене у хармонизацији мелодије.

Пример 2 *Rienzi*, т. 19–34.

Најпре треба приметити да се хармонске функције често смењују: на половини такта.<sup>4</sup> Оваква смена може имати своје оправдање у темпу увода који

<sup>3</sup> Преузето из Op. cit.: 38, пример 3.5.

<sup>4</sup> Кажемо да се доста често смењују хармонске функције јер Кеплин наводи да „као опште правило, иницијална изјава основне идеје истиче тоничну хармонију, обично у основном облику [...]”

је доста спор, па се и трајање на неки начин аугментира. У основи, основна идеја садржи след функција Т–С–Д (Де-дур) између којих се, сходно покрету линије баса образују и други акордски сазвуци. Њено, дар са мелодијске стране идентично понављање, праћено је изменама хармоније, како нам се чини, у сврху припреме тоналитета у ком ће започети развој реченице.

Развој тематског материјала односи се на фрагментирање основне идеје. Понављање, иако за терцу више, задржава исти хармонски след акорада у основном тоналитету, али у молској варијанти. Врхунац другог дела реченице лежи у последња два такта. Прво, јер слушалац очекује разрешење, а друго јер се изненада појављује наполитански секстакорд који је својом бојом и звучношћу на тренутак обогатио музички ток.

У наредном примеру (3) из увертире за *Танхојзера* можемо видети сличан поступак. Четвротактна основна идеја се секвентно, са одређеним изменама, понавља у наредна четири такта. Ако сагледамо хармонску подлогу основне идеје, приметићемо да углавном гравитира око тоничне функције и њеног заменика, шестог ступња. Са друге стране, понављање основне идеје је засновано углавном на доминантној функцији.

Фраза развоја доноси мало узбудљивији хармонски ток, надокнађујући тим начином статичност из претходне фазе. Са мотивске стране, присутна је фрагментација по двотактима, а поново је приметно то да у прва четири такта композитор понавља мелодију почетног двотакта, с тим што хармонску пратњу поново варира. Функција последња четири такта је да музички ток реченице полако усмери ка савршеној аутентичној каденци која ће наступити након модулације у доминантни тоналитет: Ха-дур.

Пример 3, *Танхојзер*, т. 1–16.

Следећа изјава основне идеје може бити подржана различитим хармонијама" (Caplin, 1998: 37).

Пример епизодне теме из увертире за *Холанђанина луѓалицу* показује конструкцију близку Кеплиновој конструкцији реченице. Епизодна тема (пример бр. 4) је једина цела у Еф-дуру, паралелном тоналитету у односу на основни де-мол.

Пример 4, *Холанђанин луѓалица*, т. 203–216.

The musical score analysis highlights the following structural elements:

- излагање 4 = 2+2**: The first section consists of two parts: **основна идеја (2)** and **пон. осн. идеје (2)**.
- развој 4**: The second section, labeled **фрагментација**, shows the theme being fragmented. It includes measures with labels: **(1)**, **(1)**, **кад. функција (2)**, **спољашње проширење**, and **спољашње**.
- Harmonic Progression**: The progression follows a sequence of chords: F: T → D7 → T → Ds2 → VI7 → s II → D → T → D7 → T8; followed by T → Ds2 → VI7 → s II → D → T → K<sup>6</sup><sub>4</sub> → D7 → T → D7 → T.

Након фазе излагања која доноси основну идеју и њено секвентно понављање и то као питање–одговор (T-D), следи њен развој у виду кратке фрагментације и каденцирајуће функције која потврђује тоналитет Еф-дур. Спољашње проширење доноси још једном развој материјала и понавља каденцу.

Још један сличан пример претходним јесте из увертире за Тристана и Изолду. Иако је ова увертира чувена по доследно спроведеној Вагнеровој бескрајној мелодији, са много хроматике, неразрешених дисонантних акорада и, како одређени теоретичари тврде, слободној конструкцији форме,<sup>5</sup> у њој проналазимо чак три примера реченица које су организоване као квадратне структуре и које садрже готово све особине реченице које Кеплин дефинише.

Пример 5, *Тристан и Изолда*, т. 1–17.

The musical score analysis highlights the following structural elements:

- излагање 8=4+4**: The first section consists of two parts: **основна идеја (4)** and **пон. осн. идеје (4)**.
- Мотив жудње бола**: A specific melodic motif is identified in the piano part.
- Harmonic Progression**: The progression follows a sequence of chords: a: (t s) → -D<sup>4</sup><sub>3</sub> → D7 → C: VII → -D<sup>4</sup><sub>3</sub> → D7.

<sup>5</sup> Анализа увертире за Тристана и Изолду Сковрана и Перичића потенцира термин слободни облик. У (Peričić, Skovran, 1991: 490-491). Са друге стране Берислав Поповић је карактерише као „дуготрајан след музичких фрагмената неприродно стопљених у специфичну легуру“ (Popović, 1998: 144-146).

Наиме, реченица почиње четвротактном основном идејом која је, сходно лајтмотивима који су у њој садржани, подложна издавању два мотива: мотива бола и мотива жудње (видети пример 5). Њено секвентно понављање пропраћено је тоналним скоком у паралелни Це-дур у односу на основни а-мол. Развојна фраза доноси са собом најпре фрагментацију тематског материјала и његову ликвидацију<sup>6</sup> на мањи број тактова. Примећујемо издавање мотива жудње, а потом се из тог мотива преузима само секундна задржица од једног такта која се понавља за октаву више, да би затим водила у каденцирајући процес. У читавом процесу развојне фразе примећујемо редукцију материјала, односно ликвидацију на што мањи мелодијски узорак, чиме се у односу на претходне анализиране реченице доследно остварује улога развојне фразе: она заиста развија основни тематски материјал од његовог првог експонирања па до крајњих граница.

Али, поставља се оправдано питање: који је чинилац повезивања овог музичког сегмента? Одговор, чини се, можемо пронаћи на тематском плану и хармонској компоненти. Хармонија (ове увертире) која је сва испредена од непрекидног општег тока музике (Despić, 1970: 251) и која избегава каденцирање – као фактора дељивости и застоја, (op. cit.: 251) условљава појаву тзв. бескрајне мелодије. Није ли Вагнер управо овим поступком показао да је његово дело најрепрезентативнији приказ форме као крајње повезане и недељиве целине? И сам Деспић када говори о овој увертири тонални план описује као веома густ, сложен, модулационо високофрејментан (Despić, 1989: 59), али истовремено каже да је

„упркос оваквој тоналној лабилности 'унутрашњи' облик предигре, органска повезаност њене целине управо савршена“ (op. cit.: 59).

Оно што не смемо заборавити, то је да поменемо каденцирајући процес на крају ове реченице који се остварује варљивим обртом D–VI. Контекстуално гледано, услед непостојања „праве“ каденце са тоничном функцијом у читавој предигри *Тристана и Изолде*, тонално упориште постаје VI ступањ.

<sup>6</sup> Разлику између фрагментације и ликвидације Вилијам Кеплин објашњава на следећи начин: „Фрагментација подразумева дужину јединице, а ликвидација подразумева мелодијско-мотивски садржај јединице.“ (Caplin, 1998: 11).

Међутим и појава наредног мотива, промена фактуре, па можемо рећи и тоналитета у ком започиње наредни музички сегмент; дакле, сви музички фактори помажу стварању утиска завршетка ове седамнаестотактне реченице.<sup>7</sup> Овај случај представља најозбиљнију разлику у односу на Кеплина када је у питању каденцирање, јер су сви музички чиниоци осим хармонске компоненте помогли затварању ове реченице.<sup>8</sup> У исто време, функција ове каденце у музичком току се никако не поклапа са оном коју заступа Кеплин. Овим поступком примећујемо да је хармонија истовремено и везујући чинилац, али и чинилац који не допушта да реченица добије своју тачку. Због тог непрекидног музичког тока који настаје неостварењем праве аутентичне каденце, ми смо истовремено са једне стране ускраћени за крај, који бива препуштен свим осталим компонентама да га формирају, а са друге стране музички ток је потпомогнут да реченица постане једна легура. Погледајмо још карактеристике наредне две реченице из исте предигре.

Реченица из примера бр. 6 сличне је структуре. Мотив који представља основну идеју је мотив љубавног напитка, који је заснован на споју мотива погледа (први такт) и мотива жудње (синкопа из другог такта). Тај двотактни мотив се секвентно за секунду ниže понавља у наредна два такта. Примећујемо да је хармонска основа основне идеје и њеног понављања доста нестабилна (основна идеја започиње чак седмим ступњем!). Развојна фраза обухвата, као и у претходној реченици фрагментацију и ликвидацију тематског материјала. Из првог двотакта фразе развоја преузима се само први такт који се у прва два вида понавља са мањим мелодијским изменама, док у последња два такта бива транспонован по секундама навише. Овај поступак готово идентичног понављања, па потом постепеног подизања за секунду више, додатно је подржан динамичким растом, као и гломазнијим оркестарским звуком. Нама је интересантна каденцирајућа функција на крају ове десетотактне реченице.

Пример 6, *Трисијан и Изолда*, т. 45–54.

<sup>7</sup> Веома интересантну и детаљну (психолошку и теоријску) анализу овог музичког сегмента дао је Милоје Николић у раду „Речитатив, интродукција и три фрагмента фантазије на маргинама истраживања проблема музичке синтаксе у увертири за оперу *Трисијан и Изолда* Рихарда Вагнера” у Милојевић, 2006: 59–69.

<sup>8</sup> Кеплин реченице које се завешавају варљивом каденцом позиционира у лабаве формалне регије (*looser formal regions*) као супротност темама чврсте конструкције (Caplin, 1998: 97 и даље).

Након овог узбудљивијег развојног процеса са отвореном хроматиком у најнижем гласу (дис-е-еис-фис-г-гис-а), и фреквентним модулационим процесом, на самом крају се конституише каденца VII–t6 која, ипак, остаје мање уочљива јер се након целокупног појачавања тензије од почетка до краја реченице у потпуности одједном мења фактура (оркестар који је укључивао готово читав корпус инструмената и гудаче и све дуваче), одједном се повлачи само на гудачки парт. Самим тим, мења се и атмосфера, долази нови сегмент музичког тока истовремено назначавајући тоничну функцију из каденце у други ступањ следећег тоналитета: Е-дур. Пресек, односно тачку овој реченици и поред постојања некакве тонике (сетимо се да у претходној реченици тоника није била ни у најави) чине сви други музички елементи. Мотивски и хармонски развој добио је своје место, баш као и у претходној реченици.

Последња реченица из низа увертире *Тристан и Изолде* је реченица из дела б која наступа сукцесивно након прве реченице са „Тристановим акордом” о којој смо већ говорили (пример 6). Конструкција ове реченице такође почива на Кеплиновом принципу (пример 7).

Пример 7, *Тристан и Изолда*, т. 17–23.

Двотактна основна идеја представља мотив погледа љубавника Тристана и Изолде. Примећујемо да је и он пропраћен нестабилном хармонском функцијом: судоминатном. Секвентно понављање основне идеје је за терцу више, а хармонска пратња се даље развија независно од функције коју

тематски материјал има у том тренутку. Развој материјала готово да не може да се издели имајући у виду полифонију гласова која то вешто прикрива. Међутим, примећује се да је преузета „глава“ основне идеје, односно мотив тиране и да се он надаље вишеструким понављањем и фрагментацијом развија. Сама фраза развоја је фреквентнија и у хармонском погледу: захвата две модулације и то редом секундним покретом навише: Це-дур, де-мол, е-мол.

Када бисмо извели мали закључак након ових анализа реченица за *Трисијана и Изолду*, могли бисмо рећи да је у суштини главни „кривац“ за утисак нестабилног хармонског тока управо хармонија која као да не жели да прати догађаје у мотивском раду.<sup>9</sup> Основна идеја почиње нестабилним функцијама, понављање основне идеје углавном дива праћено променама и у хармонији и разним варирањима. Међутим, кохезивни чинилац јесте и сама хармонија, али и мотивика и та бескрајна мелодија о којој и Деспин говори, а што смо цитирали у претходним редовима. Карл Далхаус такође, поредећи композиторски стил Бетовена и Вагнера каже да основна идеја код класичара представља мотив који је у односу са целином, односно „последица целине“ (Dahlhaus, 1978: 43). Наводи пример да четворотактни мотив са почетка Бетовенове *Лејте симфоније* није настао као иницијална идеја, већ је он резултат читавог става. Са друге стране, код Вагнера се

„музичка форма примарно исказује као последица проистекла из тематских идеја, не као систем формалних односа“ (Op. cit.: 41-42).

Ово нам, са једне стране, доста помаже у разјашњавању конструкције реченица у овој увертири, али исто тако отвара пут и за још неке увертире о којима ће тек бити речи у наредним редовима. Али, са друге стране, овим особинама удаљавамо се у односу на Кеплина када су у питању границе реченица. Од три синтаксичке функције, две, фразе излагања и развоја остварују своју функцију, док трећа, каденцирајућа функција, остаје без свог профилисања услед већ наведених утицаја.

На месту увода *Зийфридове идиле* налази се реченична структура и то крајње правилне структуре из визуре Кеплина. То представља веома интересантну појаву будући да углавном на местима увода, па и коде као делова који нису обавезни, очекујемо мање стабилну структуру, како сматра и Кеплин. Сагледајмо сада како изгледа ова реченица (пример 8).

---

<sup>9</sup> Када говоре о Вагнеровим каденцима и хармонији, Џон Детриџ и Карл Далхаус кажу да се „каденце заиста избегавају или су маскиране бескрајном мелодијом, не толико због тога што оне представљају цезуре, колико представљају формуле.“ Занимљиво је њихово гледиште у ком предочавају да је Вагнер желео да избегне сваку врсту математизације музичког тока (Deathridge, Dahlhaus, 1984: 115).

## Пример 8, Зијфридова идила, т. 1–28.

Реченица је дужине двадесет и осам тактова. Седмотактна основна идеја износи се у основном тоналитету Е-дуру, без икаквих модулација са доминирајућом тоничном функцијом, а потом и функцијом доминанте. Понављање основне идеје започиње у основном тоналитету или на другој висини: за кварту више у односу на почетак. Већ приликом првих тактова понављања идеје примећујемо да се хармонска пратња мења, али да мелодија остаје доследна. Истовремено се модулира у паралелни тоналитет који се брзо, након једног такта напушта, враћајући се поново у основни. Некако нам се чини да би ова два седмотакта због своје специфичности: иницијалног материјала (прва четири такта), па потом новог (преостала три такта) са другим застојем на својим крајевима (првих седам тактова на тоничној, а других седам на доминантној функцији), са релативно развијеном хармонском прогресијом могла да буду тумачена и као две засебне реченице. Међутим, даљи музички ток то пориче. Он стриктно узима други део седмотактне основне идеје који фрагментирањем остварује функцију развоја. На тај начин не дозвољава да се првих четрнаест тактова посматрају као самостални.

Фаза развоја доноси обиман рад са материјалом ситним, скоро прикривеним, али ипак приметним мелодијским варирањем и полифоним преплитањем гласова. Хармонски ток садржи доста фреквентнију смену тоналитета, али само између два тоналитета и то веома блиска Е-дуру и фис-молу (прво квинтно сродство). Оно што нама још скреће пажњу јесте последњих осам тактова који као да образују нов мотивски сегмент. Али и он се на неки начин распада управо ликвидацијом мотивског материјала а пропраћен је вишеструким потврђивањем доминанте функције којом се и завршава ова реченица.

Већ смо говорили о једној реченици из увертире за *Танхојзера*, међутим наилазимо и на још једну реченицу/реченице у зависности како је/их

посматрамо. Наиме, реч је о музичком сегменту (пример 9) који може да има двоструко тумачење: једне „велике” реченице или две „мање”.<sup>10</sup> Уколико бисмо сагледали овај музички сегмент као једну реченицу од двадесет и једног такта (други ниво линија у примеру), онда би она садржавала однос излагања од шеснаест тактова и развоја од пет тактова. Осмотактна основна идеја и њено понављање је идентично, само што прелази у виши регистар (приликом првог извођења главну мелодију воде виолончела, док у понављању то раде виолине). Идентична је такође и овако богата и развијена хармонска пратња. Пет тактова развоја усмерени су ка следећем музичком сегменту композиције. Овај развојни део је драстично смањен, уколико га упоредимо са фразом излагања јер превасходно има функцију припреме онога што тек следи, него што има улогу развоја.

Друга могућност сагледавања овог музичког сегмента јесте као две реченице од по осам тактова (други ниво линија у примеру). Сadrже све елементе реченице које Кеплин дефинише. Оно што је свакако карактеристично за њих јесу модулације које су присутне као последица секвенцирања првог двотакта. Међутим, када сагледамо ове осмотактне целине примећујемо да су оне тонално заокружене: започињу у е-молу, након тога модулирају у ге-мол и бе-мол, а потом се враћају у почетни тонални центар, односно његову дурску варијанту: Е-дур. Чак се конституише и полукаденца следом функција Т–С–Д. Дакле, оне садрже све релевантне елементе који дефинишу једну реченицу. Али исто тако су довољно и несамосталне да могу да се интегришу и у једну заједничку реченицу јер им то дозвољавају сви елементи, а посебно мотивски садржај.

Независно од Кеплинове теорије, на нашим просторима и у аналитичкој пракси постоје тзв. сложене и потенцијалне реченице које у тумачењу овог узорка могу помоћи. Из ове перспективе, свака од ових осмотактних целина добија значење реченице по питању самосталности коју има, али због недовољне активности музичких компоненти ипак садрже одређену дозу несамосталности.<sup>11</sup> Овај случај је још аналитички занимљив јер о њему можемо говорити као о фрагментарности вишег реда. Овај вид фрагментарности јесте резервисан за средишње делове, или разрадне делове и карактеристичан је по томе што у његов састав убрајамо више реченица које, као у овом случају, нису у потпуности самосталне да бисмо их прогласили реченицом чврсте конструкције. У том случају, фрагмент није један такт или двотакт, већ читава, а у овом смислу, потенцијална реченица.

<sup>10</sup> Када кажемо велике и мале реченице не мислимо у оном смислу у ком ове приdevе користе Перичић и Сковран како би описали четвротактну или осмотактну целину. Њих смо употребили само због пропорција које она добија упоређујући бројеве тактова.

<sup>11</sup> Више у Zatkalik, Stambolić, 2005: 100 и даље.

Пример 9, *Танхојзер*, т. 17–37.

излагање 16 = 8 + 8

осн. идеја 8 = 2 + 2 + 4

осн. идеја 2 | пон. осн. идеје 2 | фрагментација + каденца 4

е: t vii II D 7 t vii II b:VII D 7 t vii II E:VII D T s D

пон. осн. идеје 8 = 2 + 2 + 4

основна идеја 2 | пон. осн. идеје 2 | фрагментација + каденца 4

t vii g VII D 7 t vii II b:VII D 7 t vii II E:VII D T S D

развој 5

фрагментација 2 | 3 | 4

cresc. | | |

T D III Dd D7

Последње две у низу реченица о којима ћемо говорити у овом делу рада су из увертире за оперу *Риенци*. Реч је о групи прве теме која се може поделити на A1 и A2, сходно тематским материјалима, а са друге стране тонална обједињеност их држи на окупу.

Реченица из A1 (пример 10) са собом доноси излагање основне идеје, њено понављање и прелаз на каденцирајућу функцију, без праве фразе развоја. Међутим, због двоструког понављања основне идеје у различитим (хармонским) видовима као да се тим поступком надомештава непостојање праве развојне фразе. Основна идеја је у потпуности пропраћена тоничном функцијом, а читава реченица је крајње једноставно хармонски профилисана, али опет са довољним хармонским развојем да можемо да је дефинишемо реченицом.

Ако бисмо анализирали детаљније ову реченицу приметили бисмо да она и нема елемената који би могли бити употребљени за развој. Основну идеју представља само вишеструко понављање акорда тоничне функције, без јасно профилисане мелодије. Ту не постоје елементи који би могли бити подложни развоју, осим да се ово неколико пута понови, што је и урађено у фрази излагања. Дакле, овде као изузетак примећујемо непостојање праве фразе развоја.

Пример 10, *Риенци*, А1 из прве теме, т. 74–81.

Као супротност долази А2 (пример 11) прве теме која доноси много бојатији и динамичнији ток. Основна идеја (која је попут претходне реченице такође не претерано убедљива) од два такта бива још два пута секвентно поновљена. Развојна фраза употребљава само ритам осмина из основне идеје, док као нови ритмички покрет додаје сектолу којом покушава да надокнади непостојећу мелодијску линију. Каденцирајућа функција се такође профилише. Тонални план је, као што смо рекли, дosta фреквентнији: доноси неколико модулација и то хроматским путем у веома удаљене тоналитете: Фис-дур који је у односу на Де-дур четврто квинтно сродство чиме се постиже већа контрастна звучност.

Пример 11, *Риенци*, А2 из прве теме, т. 82–96.

## ЗАКЉУЧАК

У овом прегледу имали смо прилику да видимо примере музичких реченица у којима је профилисана чврста структурна грађа. Оне су заокружене, било каденцирајућим процесима, било другим музичким елементима који учествују у означавању њиховог краја. Поред тога имају јасну конструкцију и уклапају се у Кеплинове моделе организације синтаксичке структуре. Међутим, не смемо заборавити да истакнемо да се оне својим хармонским богатством, па чак и специфичним радом са материјалом веома удаљују у односу на узорак на основу ког је Вилијам Кеплин дефинисао своју теорију.

Оне, иако смо ми успели да их анализирамо овом теоријом, ипак теже да неким својим факторима „растргну” калуп у који смо их ставили. Тако смо видели да реченице из предигре за *Тристана и Изолду* хармонијом теже да негирају сваку врсту стабилне конструкције, али ту је мотивски материјал који их обједињује. Са друге стране, реченице из *Зидридове идиле* и *Танхојзера* такође својим особеним поступцима профилишу специфичности Вагнеровог музичког тока. Међутим, ту су такође и они примери који могу бити прави школски прикази попут реченице из увертире за опере *Риенци* и *Холанђанина лујдалију* или осмотактна реченица из *Танхојзера*.

## Литература

- Dahlhaus, Carl. 1978. *Between Romanticism and Modernism*. Berkeley: University of California Press.
- Despić, Dejan. 1970. *Harmonika analiza*. Beograd: Umetnička akademija u Beogradu.
- Despić, Dejan. 1989. *Kontrast tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Despić, Dejan. 2014. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Deathridge, J. i C. Dahlhaus. 1984. *Wagner*. London: McMillan Publishers.
- Caplin, William E. 1998. *Classical Form*. New York: Oxford University Press.
- Morgan, Robert P. 2000. Circular form in the 'Tristan' Prelude, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 53, No. 1, California: University of California Press.
- Николић, М. 2006. Речитатив, интродукција и три фрагмента фантазије на маргинама истраживања проблема музичке синтаксе у увертири за оперу Тристан и Изолда Рихарда Вагнера. У др Соња Маринковић и ур. одбор (ур.) *Вагнеров сијес ојера и драма Зборник радова са научној скупштини одржаној у Мајици српској 4. и 5. децембра 2004. године*. Нови Сад: Матица српска, 59–69.
- Ratz, Erwin. 1973. *Einführung in die musikalische Formenlehre*. Vienna: Universal.
- Schoenberg, Arnold. 1973. *Fundamentals of Musical Composition*. London: Faber and Faber.
- Заткалић, Милош. 2009. О неким магичним формулама, енергији и Брамсу, онако узгред. *Нови звук*, бр. 14, 51–60.
- Zatkalik, M. i O. Stambolić. 2005. *Rečenica u tonalnoj instrumentalnoj muzici*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Perićić, V. i D. Skovran. 1991. *Nauka o muzičkim oblicima*. Beograd : Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Popović, Berislav. 1998. *Muzička forma ili smisao u muzici*. Beograd: Clio.

Mirko Jeremić

## THE MUSICAL SYNTAX IN RICHARD WAGNER'S OVERTURES – THE CONSTRUCTION OF MUSICAL SENTENCE ACCORDING TO THE PRINCIPLE OF CAPLIN'S THEORY OF FORMAL FUNCTION

### Summary

In this paper we will deal with the analysis of musical syntax in Richard Wagner's overtures from the perspective of William Caplin's Theory of Formal Functions. This theory, created on an analytical sample of Vienna's 18th-century classics, contributed to a special way of viewing the musical stream through the prism of formal functions and syntactic units. It implies that each formal unit of a composition has a specific role in the formal organization of the composition. Since the sample of Wagner's overtures is stylistically distant from the music of the 18<sup>th</sup> century, it is interesting to see how this theory can be applied to such examples of musical sentences, as well as what are the limits of its application. What ultimately results from this analysis are the specifics of the way Wagner constructs sentences.

**Key words:** Musical syntax, Theory of formal function, ouvertures, Richard Wagner, William Caplin.



УДК 781.4/.5.083.5 F.Šopen

## ПРОЖИМАЊЕ ФОРМАЛНИХ ОБРАЗАЦА У БАЛАДИ БР. 3 ОП. 47 ФРЕДЕРИКА ШОПЕНА

**Вања Богдановић**

Универзитет у Нишу

Факултет уметности у Нишу

vanjabogdanovic93@gmail.com

### Сажетак

Од свих композитора раног романтизма Фредерик Шопен (Frederic Chopin) користи хармонски језик који је најсложенији, а дијапазон употребљених формалних образаца најбогатији. Његова Балада бр. 3 оп. 47 истиче се по својој иновативности у погледу комбиновања стандардних музичких облика. Приликом покушаја да се форма ове баладе оквире карактерише у оквиру само једног формалног обрасца, наилази се на проблем, јер се не може у потпуности „уклопити“ ни у један од њих. Уколико се у оквиру аналитичког поступка првенство да посматрају коришћеног тематског материјала, могући генерални формални образац ове баладе био би у оквирима сложене троделне песме. У случају да се предност да хармонским средствима, може се уочити сонатни облик. Потребно је сагледати могућност постојања других, алтернативних тумачења музичког облика.

**Кључне речи:** балада, сонатни облик, сложена троделна песма, прожимање формалних образаца, алтернативна тумачења музичког облика.

У романтизму композитори су инспирацију за своја дела пронашли, између остalog, и у фолклорној музики. Националне школе заузимале су значајно место у музичком стваралаштву 19. века. Док је у западноевропским земљама, које су имале дугу музичку традицију и професионализам, сусрет фолклора и индивидуалног стваралаштва схваћен врло обично, за остале земље он је имао огроман значај. Композитори су често користили фолклор других народа и сматрали га необичнијим и занимљивијим, као и тематику из других географских простора. Понекад су тај фолклор обрађивали на свој начин или настојали да га дочарају као локални колорит (Деспић, 2002: 261-262).

У раном романтизму интересовање за модеран клавир све је веће. Он постаје омиљени инструмент како музичких аматера тако и композитора и виртуоза, као што је Фредерик Шопен (Маринковић, 2003: 9). Шопен, рани романтичар, пољски је композитор који је готово целокупан стваралачки опус посветио клавиру. Међутим, он се и даље ослања на класичну тради-

цију, те се може рећи да је у формалне обрасце класике улио садржаје и емоције новог, романтичарског духа (Деспић, 2002: 175). Међу свим раним романтичарима његов хармонски језик је најбогатији, а формална решења су најсложенија. У великом броју Шопенових дела примећује се фолклорни утицај. Написао је преко 230 различитих дела за клавир, али посебно богатство представљају његове четири баладе. Компоновао их је између 1835. и 1842. године. Јединствене су по својој карактеристичној форми. Неке од њих су најпознатија и најизазовнија дела у целокупном клавирском стваралаштву. Тиха и елегантна мелодијска линија којом почиње Балада бр. 3 оп. 47 може се истог тренутка препознати. Ова балада настала је у лето 1841. године и била је посвећена Мадмоазел Полин д Ноје (*Mademoiselle Pauline de Noailles*). Сматра се да је инспирација за ово дело била литванска балада пољског песника Адама Мицкјевича (*Adam Mickiewicz*) (Zachary, 2012: 3-4).

Како би се форма Шопенове Баладе бр. 3 оп. 47 могла што прецизније одредити, неопходно је прво сагледати све њене сегменте. Балада почиње темом у Ас-дурру и чине је две недељиве реченице, које се могу означити као део а. Мотив а почиње мелодијском линијом у сопрану коју потом преузима бас.

Пример 1. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, експозиција, 1–4 такт

**Allegretto.**

As:

MOTIV a

T<sub>4</sub><sup>6</sup>

Друга реченица такође садржи мотив а, с тим што мелодијска линија овога пута почиње у басу, а затим је преузима сопран.

Пример 2. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, експозиција, 5–8 такт

As:

T<sub>8</sub>

Четири нове реченице засноване су на новом мотиву *b*. У првој реченици овај мотив се јавља у свом основном облику, а потом се проширује постепеним додавањем мелодијске линије удвојене у октавама у сопрану.

Пример 3. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, експозиција, 8–26 такт

Мотив *b* се у даљем току јавља вариран образујући фрагмент који траје дванаест тактова са модулацијом у Це-дур и припремајући репризу реченице означене као део а. У следећој реченици, која траје четири такта, извршена је модулација у првобитни Ас-дур. Последње две реченице (део а) су вариране, након чега следи фрагмент од три такта.

На овом месту уочава се крај једне веће целине. У оквиру ње издвајају се два различита мотивска материјала, са репризом првог (a b a). Долази се до закључка да је у питању троделна песма. С друге стране, овај одсек се може посматрати и као група прве теме сонатног облика, тј.

...тематски комплекс од више одсека разне садржине са разрадом мотивског материјала, па тиме може настати градација која води у излагање почетног одсека теме, тако да читав комплекс добија контуре троделне песме, премда нема њену уравнотежаност и заокруженост (Перичић, Сковран, 1966: 146).

Јасно се уочава мотив *b* који постепено напредује и проширује се водећи до фрагмената и поновног јављања реченице означене као део а. Може се

закључити да овај одсек може бити део А сложене троделне песме или прва тема сонатног облика.

Следећи одсек уланчан је са последњом реченицом. Почиње новом реченицом означеном као део с од шест тактова у Це-дуру. Овде се уједно јавља и нови мотив с, који је првобитно сачињен од осминског покрета у размаку октаве, а касније прераста у комплекснији мотив.

Пример 4. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, експозиција, 52–57 такт

As:                    C:                    T8

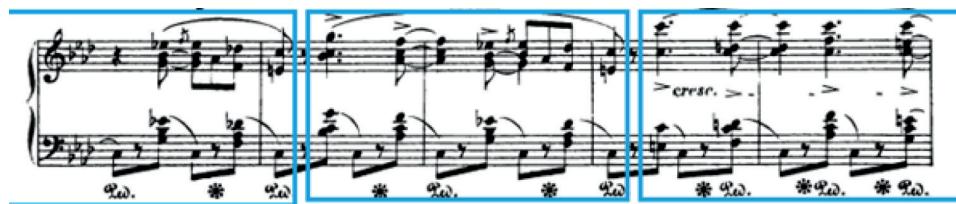
MOTIV C

Следећа реченица наставља са разрадом мотива с и траје осам тактова, са модулацијом у Еф-дур. Нова реченица означена као део d уланчана је са претходном реченицом. За њом следе још три уланчане реченице. Овде се јавља и нови мотив *d*.

Пример 5. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, експозиција, 64–88 такт

F:                    MOTIV d                    D<sub>1</sub>:                    D<sub>2</sub>:                    D<sub>3</sub>

D<sub>4</sub>:                    ten.                    D<sub>5</sub>:                    \*



Пред поновну појаву реченице означене као део с наступа фрагмент са модулацијом у Це-дур, у коме је вариран мотив *d*. Следећа реченица траје шест тактова, која се потом дословно понавља уз спољашње проширење од три такта. На крају још једног већег одсека примећује се сличност са претходним. Поново се уочава дуализам у мотивском погледу, који би код сонатног облика чинили одсек В1 и В2. С обзиром на то да се јавља реприза реченице означене као део с, може се рећи да је у питању троделна песма (с д с). Овај одсек може бити друга тема сонатног облика, али може бити и део *B* сложене троделне песме.

Следећи, кулминацијони, одсек почиње фрагментом у Ас-дуру, у коме се примећује да је употребљен варирани мотив *b*.

Пример 6. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, развојни део, 116–123 такт

The image shows a musical score for piano, featuring two staves. The top staff is labeled 'As:' and contains a blue box highlighting the beginning of the section. Inside the box, the text 'мотив b' (Motif b) is written in blue. The score consists of several measures of music with various dynamics and note patterns. The bottom staff continues the musical line. The score concludes with a double bar line and the key signature changing to D major, indicated by 'D 6/4'.

Потом следе две реченице, прва од четири такта, а друга од осам тактова са модулацијом у Ес-дур, у коме мотив *b* прелази у пасаж у сопрану.

Пример 7. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, развојни део, 124–135 такт

As:

T3

dim.

cresc.

d7

Последња реченица траје осам тактова и садржи модулацију у Ас-дур.

Пример 8. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, развојни део, 136–143 такт

sustenato

Es:

cresc.

As:

T8

Јасно се могу издвојити три различита одсека, први, жустрни фрагмент, други, означен као *leggiero*, и трећи одсек са ознаком *sostenuto*. У овом случају може се рећи да подела на три поменута одсека одговара подели на одсеке развојног дела сонатног облика: уводни, централни и завршни одсек.

Поново следи други одсек са две реченице означене као део с у Ас-дуром (144–156 такт). Реченица означена као део d јавља се у цис-молу и траје осам тактова, као и реченица након ње (156–171 такт). Наредна реченица доноси модулацију у Ха-дур, а за њом наставља фрагмент (172–188 такт). Следећи одсек садржи четири реченице, а потом фрагмент (188–229 такт) у којима се преплићу мотив а и мотив с. Одсек почиње у Ха-дуром, потом модулира у Ц-дур, ге-мол и на крају се враћа у Ас-дур.

Пример 9. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, реприза, 188–195 такт

Композиција завршава кодом у виду фрагмента која садржи реминисценцију на средишњи одсек.

Пример 10. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, кода, 230–240 такт

Посматрајући композицију у целини, на почетку, у првом одсеку, издава се троделна песма у Ас-дуру, па у другом троделна песма у терцно сродном Це-дуру, а затим у трећем три одсека по принципу развојног дела сонатног облика у Ас-дуру. У репризи се прво јавља други одсек, па потом први, и на самом крају кода.

Уколико се композиција посматра као сонатни облик, онда би као изузетак било одсуство моста и завршне групе, док би прва и друга тема имале облик песме. Развојни део оправдава своју улогу у оквиру сонатног облика уколико се посматрају само његови делови и рад са претходно изложеним тематским материјалом. Када су у питању тоналитети, развојни део би требало да буде врхунац тоналне нестабилности у сонатном облику, док је у овом случају он у основном тоналитету са кратким одступањем у доминантну сферу. На крају, јавља се обрнута реприза, где прво наступа друга тема која почиње у основном тоналитету, али садржи модулације које доводе до Ха-дура. Овим тоналитетом једно почиње и прва тема која такође садржи мноштво модулација. Кода се јавља у основном тоналитету и садржи подсећање на развојни део.

Уколико се форма посматра као сложена троделна песма, први и други одсек одговарају оваквој анализи. Онда се јавља трећи одсек који би у сложеној троделној песми представљао изузетак и одсек епизодног карактера. Понављање ових песама је најчешће дословно, али овде то није случај. Прво се јавља други, па потом први одсек, који су у облику песме и при том су варирани.

Примарни проблем при анализирању Шопеноих балада не јавља се приликом саме анализе и одређивања музичких целина. Проблем настаје у моменту када тако подељене целине треба именовати и одредити њихову функцију у целокупном делу.

Музичко дело састављено је од сегмената (како од оних најситнијих, тако и од оних најкрупнијих) између којих постоји мања или већа снага која их повезује на основу њихове сличности или истоветности. Ниједан сегмент није независтан и изолован, већ увек постоји међусобна интеракција (Поповић, 1998: 21).

Оваквим аналитичким мишљењем може се доћи до најбољег решења и објашњења облика Шопенове баладе.

Како би се боље објаснила анализа Баладе бр. 3 оп. 47, неопходно је осврнути се на мишљења неких од теоретичара. Захари Џејмс (*Zachary James*) сматра да ово дело садржи четири различите теме, као и неколико делова који представљају чист прелазни материјал (James, 2012: 6-7). Слика 1 (Исто: 7) представља табелу са анализом З. Џејмса подељеном на назив сегмената, њихово трајање, као и тоналитете који се у оквиру њих јављају.

<b>Theme 1</b>	mm. 1-20	A-flat major
<b>Transitional</b>	mm. 21-36	A-flat major (modulating to C major)
<b>Theme 1</b>	mm. 37-51	A-flat major
<b>Theme 2</b>	mm. 52-64	C major
<b>Theme 3</b>	mm. 65-81	F minor
<b>Theme 3</b>	mm. 82-88	F minor
<b>Transitional</b>	mm. 89-102	Modulating to C major
<b>Theme 2</b>	mm. 103-115	C major
<b>Theme 4</b>	mm. 116-143	A-flat major
<b>Theme 2</b>	mm. 144-156	A-flat major
<b>Theme 3</b>	mm. 157-179	C-sharp minor
<b>Transitional</b>	mm. 179-188	Modulating to B major
<b>Theme 2</b>	mm. 189-208	B major to C major to D major to E-flat major
<b>Transitional</b>	mm. 209-212	Modulating to A-flat major
<b>Theme 1</b>	mm. 213-222	A-flat major
<b>Transitional</b>	mm. 223-230	A-flat major
<b>Theme 4</b>	mm. 231-241	A-flat major

Слика 1. Анализа Захарија Џејмса

Првих двадесет тактова гради прву тему у Ас-дур. Од 21. до 36. такта почиње прелаз који модулира у Це-дур. Прва тема се поново јавља у 37. такту и траје до 51. такта у Ас-дур, а потом модулира у Це-дур, и тиме припрема наступ друге теме. Већ на самом почетку долази до сукоба мишљења. И

у овом је случају уочена троделност и понављање, али подела одсека није иста. У анализи З. Цејмса уочени су само стабилни и лабилни делови који су названи темом и прелазним одсецима, док се мотивској анализи није придавала важност.

Друга тема, по мишљењу З. Цејмса, траје од 52. до 64. такта, модулирајући из Це-дура у Еф-дур. Трећа тема се јавља без икакве паузе, у Еф-дур, од 65. до 81. такта, и понавља се поново од 82. до 88. такта, модулирајући у Ас-дур. Од 103. до 115. такта јавља се поново друга тема. И у овом случају мишљења су се поклопила, те су уочена два различита мотивска материјала. Разлика је у именовању ових одсека, овде су у питању теме, док су у анализи овог рада у питању делови троделне песме.

Четврта тема почиње у 116. такту и траје до 143. такта, све до друге теме која се поново појављује овога пута у Ас-дур. Овде се не налази на поделу на мање сегменте у оквиру теме, али се њен оквир поклапа са границама развојног дела анализе у овом раду.

Поновљена друга тема траје од 144. до 156. такта, до појаве треће теме у цис-молу, а потом са модулацијом у Ха-дур долази до продужене верзије друге теме од 189. до 208. такта. Границе прве и друге теме се поклапају са границама нашег другог одсека. Сукоб мишљења долази код 189. такта у коме се наводи да је ту почетак друге теме (односно дела с у нашем случају). Та тема такође садржи мотив прве теме који је доминантан, па је дискутабилно да ли ће се ова тема назвати првом или другом.

Од 209. до 212. такта налази се прелазни одсек који припрема варијације прве теме која траје од 213. до 230. такта. У анализи овог рада прелазни одсек представљен је фрагментом у оквиру поновљене прве теме. Издавојене варијације прве теме су одвојене као засебна тема, иако су лабилне, фрагментарне структуре. Од 223. до 230. такта јавља се прелаз који води до четврте теме која траје од 231. до 241. такта. Четврта тема је у овом раду кода у виду фрагмента.

Разлика која се примећује поредећи ове две анализе јесте да се овде више обраћала пажња на промену фактуре и формирање граница сегмената у односу на ту исту фактуру. Анализа више тежи објашњавању дела кроз облик ронда, него сонатног облика или сложене троделне песме. Уколико би се анализа овог рада посматрала кроз теме, у том случају би постојала једна тема више и то у првом одсеку (део b у првој теми).

Анализа Алфреда Крипса (*Alfred Redgrave Cripps*) (Исто: 8) доноси другачију интерпретацију форме. Он дели композицију на одсек A (1–51), B (52–115), C (116–135), B (143–211), A (212–229) и на крају C (230–240). На овај начин изведена је форма А В С В А С. Оваква анализа је сличнија мишљењу представљеном у овом раду. Једина разлика јесте у репризи, и одсеку A. У нашем случају одсек A (прва тема) почиње још у 189. такту где се преплићу мотиви прве и друге теме. Код ове анализе тема A почиње на

истом месту где је почињала прва тема код анализе Захарија Џејмса – на месту варирања прве теме.

А. Крипс је такође уочио четири велика одсека: експозицију (1–51), развојни део (52–115), репризу (143–182) и завршни одсек (183–240). Иако је покушао да форму ове композиције објасни као сонатни облик, он говори да би било ко са мало досетљивости могао да нађе сличност и са другим музичким формама.

Слика 2 (Исто, 8) презентује формалну анализу Баладе бр. 3 оп. 47 Џима Самсона (*Jim Samson*) (Mitchell, 2012: 137–138). Прво на шта она указује јесте да дело садржи три теме као и њихову репризу (прва, друга и трећа тема). Табела показује да се понављање ових тема не одвија дословно, те је сегмент од 183. до 212. такта означио као модулациони. Ту се још примећује да су наведене друга и прва тема заједно, што се поклапа са мишљењем анализе у овом раду, сем што његов одсек почиње неколико тактова раније, још од нашег завршног одсека развојног дела. Такође, појаву вариране друге теме тумачи као спојену са трећом темом (кодом).

Theme	Bars	Tonality
Theme I	1-52	A, Major
Theme II	53-115	F minor
Theme III	116-144	A, Major
Theme II'	144-183	C# minor
Theme II+1	183-212	Modulatory
Theme I' (refs. to Theme III)	213-241	A, Major

Слика 2. Анализа Џима Самсона

За Џ. Самсона, кључ разумевања овог дела јесте препознавање у коликој мери оно зависи од норми сонатног облика. Он говори да Шопен преобрађава елементе сонатног облика тако што их приказује у новом контексту и суптилно меша њихове традиционално одвојене формалне функције (Исто: 138).

Слика 3 (Исто: 140) приказује схему Баладе бр. 3 оп. 47 Чарлса Розена (*Charles Rosen*) (Исто: 139–140). Она показује да се у делу издавају четири целине. Такође приказује четири теме обележене са A, B и C. Прва тема је иста као и у три претходно изложене анализе. Друга целина, у којој је уочена троделност облика, спаја се са појавом треће теме (у овом раду је то развојни део), која се посматра само као спона између поновне појаве друге теме у трећој целини. Реприза друге теме долази уз објашњење да је ова целина варијационог, развојног карактера, што би објаснило мноштво модулација и рада с мотивским материјалом друге теме. Такође у склопу ове целине говори о *stretto* контрапунктској техници компоновања и репризиранју, што указује на појаву мотива прве и друге теме који се међусобно смењују. Веома је занимљиво посматрати ову трећу целину као потенцијални развојни део, иако је у питању репризиранje првих двеју тема. Ствара

се утисак да је композитор модулациони момент преместио са развојног дела на репризирање тема. Као и у анализама до сада, варирана прва тема и кода спајају се у последњој целини, уз објашњење да је у питању закључак уз кратак развој и *stretto*.

Bars 1–52	1. Opening section	Theme A	A flat major
52–65	2. a) Second section	Theme $B^1$	F major
65–104		Theme $B^2$	F minor
105–115		Theme $B^1$	F major
116–145	b) Variation or return?	Theme C	A flat major
146–156	3. Third section	Theme $B^1$	D flat major
156–178	Variation	Theme $B^2$	C sharp major
178–212	Development, <i>stretto</i> , and retransition	Themes $B^1$ and A	Rising bass and dominant pedal
213–221	4. Conclusion	Theme A	A flat major
222–230	Short development and <i>stretto</i>		Dominant pedal
231–240	Piu mosso	Theme C (brief reference to opening and final cadence)	A flat major

Слика 3. Анализа Чарлса Розена

Посматрајући све претходно изложене анализе могу се уочити два различита приступа изградње форме. Први би био дељење форме на основу смењивања тематског материјала, а други одређивање форме на основу хармонских компоненти.

Уколико се дело базира на посматрању коришћеног тематског материјала, на шта се највише ослања схематски приказ овог рада, јасно се издвајају прва и друга тема са својом троделношћу, наговештавајући могући облик сложене троделне песме. Трећа тема или развојни део са своја три одсека је лабилније структуре, те се не може назвати темом, већ епизодом или, што је и најбоље решење с обзиром на три одсека која се јављају, развојним делом. Највећа дискусија настаје код репризе, у којој прво креће наступ друге теме, па потом мешање мотива прве и друге теме, и тек након тога варирана прва тема. Проблем је да ли спој мотива посматрати у склопу друге теме, или надолазеће и варирајуће прве теме. Појава развојног дела (или треће теме) у коди јасно се издваја као засебна целина, те се не може припојити претходном делу.

Уколико се предност да хармонским начелима при одређивању облика, у питање се доводи и трећа тема или развојни део. Иако је у погледу структуре

овај одсек дosta лабилан, у погледу тоналитета је веома стабилан, држећи се основног Ас-дура са одступањем у доминантни Ес-дур и повратком у Ас-дур. Посматрајући прву тему у Ас-дур, другу у Це-дур, и трећу у Ас-дур, уочава се тонална заокруженост са јасном, потпуно аутентичном каденцом. По правилу, развојни део би требало да садржи мноштво модулација, тако да у хармонском погледу овај одсек не испуњава услов да буде сонатни облик. Оно што се може назвати развојним делом јесте одсек у коме се поново јавља друга тема са мноштвом модулација. Али, с друге стране, поновљен тематски материјал и јасна реприза друге теме се не може назвати развојним делом. Реприза прве теме у хармонском погледу не почиње у тренутку спајања мотива прве са другом темом, с обзиром да модулациони процес и даље траје, већ почиње у тренутку појаве вариране прве теме у Ас-дур у 213. такту. Када је јасна, у основном тоналитету, са присећањем на трећу тему или развојни део.

Пример 11. Балада бр. 3 оп. 47 Фредерика Шопена, реприза, 213–230 такт

Експресивност и наративни карактер Шопенових балада прерастао је у апсолутну инструменталну музику претходне епохе, али и сам формални архетип као што је сонатни облик, који не може да објасни све финесе и неочекиване обрте специфичне за Шопенове баладе (Noland, 2009: 2).

Јасно је да је тешко дефинисати форму Баладе бр. 3 оп. 47 уколико се не пореди са класичним музичким формама као што је сонатни облик, рондо, песма, из разлога што се ништа не поклапа у потпуности. Постоје мишљења да се баладе не уклапају ни у једну постојећу форму. А. Крипс је написао:

За Шопена као композитора оваква подела једноставно не постоји. Уколико бисмо критиковали његов рад, најбоље би било првенствено заборавити да постоји нешто такво као што је форма (Cripps, 1914: 1).

Премда ово може бити истина, контуре облика се могу одредити, као што се и цела фактура може разјаснити.

Шопенова Балада бр. 3 оп. 47 привукла је посебну пажњу музичких теоретичара. Она је, како хармонски тако и формално, веома комплексна па се чак и искусни теоретичари двоуме у питању њене хармоније и форме. Она представља изазов, водећи ка честом сукобу мишљења. Камил Бурникељ (*Camille Bourriquet*), Шопенов биограф пише да у својим баладама Шопен није морао да јасно изложи детаље приче, као што и ове легенде без речи и без назива никада нису престале да буду поезија. То је био случај правог стварања једне инструменталне песме, без фиксираног облика, осим својих тематских понављања (James, 2012: 5). Проучавањем различитих анализа може се увидети колико је Балада бр. 3 оп. 47 различито схваћена у литератури. Ипак, све претходно наведене анализе покушавају да дефинишу ово дело у оквирима сонатног облика или ван њега. Може се закључити да се ова композиција истиче по својој уникатној форми чију основу чини сонатни облик, иако се могу уочити и елементи других формалних образца.

## Литература

- Деспић, Дејан. 2002. Хармонија са хармонском анализом. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- James, Zachary. 2012. *The Role of Harmonic and Formal Elements As They Relate to Performance Practices In Chopin's Ballade No. 3 in A-flat Major, Op. 47*. Cedarville Ohio: Cedarville University. Доступно на: [http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=music\\_and\\_worship\\_ba\\_capstone](http://digitalcommons.cedarville.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1006&context=music_and_worship_ba_capstone)[11.10.2016].
- Маринковић, Соња. 2003. Историја музике. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Mitchell, Jonathan. 2012. *Dialogues, dysfunctional transitions, and embodied plot schemas: (Re)considering form in Chopin's sonatas and ballades*. Louisiana State University: Millsaps College. Доступно на: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-11152012-112107/unrestricted/mitchelldiss.pdf>[12.11.2016].
- Noland, Kaori Katayama. 2009. *Grundgesalt and diatonic/octatonic interaction in Chopin's ballades*.

- Graduate School of the University of Oregon:School of Music and Dance. Доступно на:  
[https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/10251/Noland\\_Kaori\\_Katayama\\_phd2009sp.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/10251/Noland_Kaori_Katayama_phd2009sp.pdf?sequence=1&isAllowed=y)[11.10.2016].
- Перичић, В. и Д. Сковран. 1966. Наука о музичким облицима. Београд: Уметничка академија.
- Поповић, Берислав. 1998. Музичка форма или смисао у музici, Београд: Clio и Културни центар Београда.
- Cripps, Redgrave. 1914. *Chopin as a Master of Form*. United Kingdom: Musical Times Publications Ltd.  
Доступно на: <https://www.scribd.com/document/285337186/Chopin-as-a-Master-of-Form>[11.10.2016].

**Vanja Bogdanović**

## MIXED MUSICAL FORMS IN FREDERIC CHOPIN'S BALLADE NO. 3 OP. 47

### **Summary**

Chopin's harmonic language is the most complex and his form the richest among all the composers of Romanticism. His Ballade op. 47 no. 3 stands out for its innovation in combining standard musical forms. The problem occurs when we are trying to characterize the form of this ballad within a single formal form, because it cannot be completely "fitted" in any of them. If, within the framework of the analytical procedure, the priority is to observe the used thematic material, the possible general form of this ballad would be within the ternary form. In the case where the harmony is preferred, a sonata form can be observed. We should consider the possibility of the existence of alternative musical forms.

**Key words:** ballade, sonata form, ternary form, mixed musical forms, alternative musical forms.



UDK 781.41.082.2:786.2 С. Рахмањинов

## ODNOS ZAPADNOEVROPSKIH I RUSKIH HARMONSKIH ELEMENATA U GRAĐI PRELIDA ZA KLAVIR OP. 23 SERGEJA RAHMANJINOVA

MA Tijana Lj. Šaranac

Niš, Republika Srbija

tihanna89@yahoo.com

### Sažetak

Harmonski jezik Sergeja Rahmanjinova predstavlja spoj i sukob zapadnoevropskih i ruskih elemenata. Prozapadnoj orientaciji suprotstavljaju se ruski elementi prvenstveno kroz modalne epizode kojima autor dijatonizuje harmonski tok. Dijatonizacija se ogleda i kroz prožimanja paralelnih tonaliteta, prirodnog dura i prirodnog mola – promenljivi tonski rod („peremenij lad“). Ovi elementi, kroz kombinaciju hromatizacije i dijatonizacije, prepoznaju se i u građi prelida za klavir op. 23 Sergeja Rahmanjinova. Kroz sagledavanje rezultata harmonske analize radom ukazuje se na stepen prisustva hromatike i dijatonike u harmonskom jeziku i kompletном muzičkom izrazu Sergeja Rahmanjinova i opisuju sredstva kojima je sprovedena. Pronađeni odnos ova dva tipa harmonskih sredstava, doprinosi celovitijem sagledavanju građe klavirske prelida iz opusa 23 ali i stila Sergeja Rahmanjinova kao romantičara.

**Ključne reči:** Rahmanjinov, prelidi za klavir, hromatika, dijatonika

### 1. UVOD – SERGEJ RAHMANJINOV

Harmonski jezik predstavlja bitnu karakteristiku stilskog profila svakog kompozitora.

Rahmanjinovljev (Sergei Vasilyevich Rachmaninoff) harmonski jezik, pre svega je ‘zakasnelo’ romantičarski u savremenom, modernom trenutku XX veka. Njega, posebno u klavirskim kompozicijama, karakteriše svojevrsna harmonska raskoš klavirske fakture u sadejstvu sa širokim melodijskim linijama, vrlo često liričnim.

„Sva njegova dela prožima jedna lirska, setna crta, tipično ‘rahmanjinovska melanolija’, koja se, kako smatraju mnogi istoričari muzike, javlja upravo zbog nostalgije za domovinom“

(Kovačević, 1977: 160).

Rahmanjinov je pre svega bio poznat kao izuzetan pijanista, što je imalo velikog uticaja na njegovu klavirsku muziku, te je izgradio poseban klavirski stil, korišćenjem svih zvučnih mogućnosti modernog instrumenta. Tome doprinosi njegova sklonost ka oživljavanju unutrašnjih glasova radi postizanja gustine zvuka,

kao i jarki dinamički, harmonski i registarski kontrasti. Iako je bio pod uticajem klavirske tradicije Frederika Šopena (Frédéric François Chopin) i Franca Lista (Ferenc Liszt), njegova faktura je složenija, sa učestalom, često veoma složenim figuracijama u donjim glasovima, odnosno deonici leve ruke.

Značajna pozicija u njegovom klavirskom opusu pripada upravo ciklusu prelida op. 23, komponovanom početkom XX veka (1903). Najčešće izvođeni prelid u ciklusu je br. V u g-molu završen 1901. godine.

Iako ciklus predstavlja jednu integralnu celinu, Rahmanjinovih nikada nije tako izvodio, već je pravio kombinacije svojih omiljenih prelida, kao i većina pijanista.

U ovim prelidima harmonski jezik Rahmanjinova kreće se u širim okvirima romantičarske harmonije sa povremenim izrazitijim poznoromantičarskim karakteristikama.

## 2. PREDMET I CILJ RADA

Predmet rada je pronalaženje onih harmonskih elemenata u analitičkom uzorku čije postojanje potvrđuje iznesene tvrdnje o osobinama harmonskog jezika Rahmanjinova: značajno prošireni tonalitet, obilje alterovanih i vantonalnih akorada, kao i stepen unutar tonalne dinamike.

Sledeći korak je bio posmatranje i definisanje tih elemenata u pravcu dijatonike ili hromatike. Analitičkim procesom praćeno je i konstatovano istovremeno prisustvo dijatonskih i hromatskih harmonskih elemenata u prelidima. Dobijeni rezultat se uklopio u ono što je poznato kao karakterizacija Rahmanjinova kao zakasnelog romantičara, ali romantičara – po svim parametrima svog stila.

Stoga je cilj rada da se pre svega pronađe odnos hromatike i dijatonike u domenu harmonije, kao nešto precizniji pokazatelj Rahmanjinovljeve stilske orijentacije.

S obzirom da se radi o ciklusu od deset prelida, napravljena je grupacija po međusobno zajedničkim harmonskim karakteristikama. Radi se o podeli po preovlađujućim dijatonskim i hromatskim elementima zbog sistematičnijeg pristupa. Prilikom ove podele dat je i iscrpan, sveobuhvatan pregled lestvičnih i alterovanih akorada dijatonskog i hromatskog tipa.

## 3. ODNOS HROMATSKIH I DIJATONSKIH SREDSTAVA U PRELIDIMA

Hromatizacija i dijatonizacija se ispoljavaju pre svega kroz akordski fond tonaliteta koji je kod Rahmanjinova jako bogat i raznovrstan. Čine ga kako dijatonski, lestvični akordi, tako i akordi alterovanog tipa koji zaoštravaju harmonsku napetost muzičkog toka.

Lestvični akordi su najčešće predstavljeni glavnim stupnjevima, dok se akordi na sporednim javljaju međusobno ravnopravno, obično u harmonskim obrtima sa tercno srodnim akordima ili sa nesrodnim, susednim stupnjevima.

Ovakva dijatonska sredstva dominiraju u pet prelida, a to su: III, IV, V, IX i X. Ona se ogledaju u češćoj upotrebi lestvičnih akorada i dijatonskih modulacija na kojima se baziraju zastupljene tonalne promene.

Primer br. 1, V prelid, (t. 1–9)

g: t

III°<sup>6/4</sup> ..... II<sup>4/3</sup> ..... D ..... VI<sup>6/5</sup> ..... D ..... VI<sup>6/5</sup> ..... D ..... II<sup>4/3</sup> ..... D<sup>6/5</sup> ..... t<sup>6</sup> VI D<sup>6/5</sup> t ..... D<sup>2</sup> t<sup>6</sup>-VII D<sup>6/5</sup> VII D<sup>2</sup> D<sup>6/4</sup> .....

Elementi hromatizma su takođe prisutni, ali u manjoj meri u odnosu na ostale komade. Ogledaju se u fragmentarnim pojавама hromatike u melodiji koje prožimaju ceo ciklus, tako da možemo reći da ovi prelidi ipak sadrže elemente hromatskih sredstava uz dominantno prisustvo dijatonskih.

U ovim prelidima se uočava i primena prirodnog mola koji se ispoljava svojim karakterističnim akordima – s, d, III° i VII°, daje posebnu modalnu, eolsku boju, naročito u vezi sa tonikom. Modalnost je prisutna i u prvom prelidu, iako u njemu dominiraju hromatski elementi u gradi akorada. Radi se o kratkotrajnim modalnim epizodama, izrazito dijatonizovanog harmonskog toka na temelju prirodnog mola. Ovakve situacije traju kratko (1-2 takta) što nije stvarni muzički utisak

jer je osnovni tempo veoma spor – lagro. Efekat koji postižu uz gotovo redovno prisutan spor harmonski ritam je tonalni mir, ravna harmonska "površina" koja u smeni sa uzburkanim hromatizovanim epizodama čini osnovu ovog prelida. Jedna od najčešćih harmonskih pojava koja proizilazi iz upotrebe eolskog modusa jeste prožimanje paralelnih tonaliteta. Manifestuje se kroz pojavu molske dominante i u vidu veza III<sup>6</sup>/D – III<sup>6</sup>–K<sup>6/4</sup> u osnovnom fis-molu.

Primer br. 2, I prelid, (t. 11–16)

fis: K<sup>6/4</sup> D<sup>7</sup> s<sup>7</sup>----- S<sup>7</sup> d<sup>6</sup>----- t----- d<sup>6</sup>----- t<sup>7</sup>

III<sup>6</sup> K<sup>6/4</sup> D<sup>7</sup> t

t----- III<sup>6</sup> D t----- +III<sup>6</sup> S<sup>6</sup>----- VII D<sup>6/5</sup>

Ovakva primena modalnosti prisutna je i u IX prelidu. On je karakterističan jer se u njemu hromatizam ogleda gotovo isključivo u samom kretanju melodije, dok harmonski plan ostaje pretežno u dijatonskim okvirima i počiva na osnovnom modelu funkcionalnih izlaganja akorada glavnih stupnjeva. Modalnost se u ovom prelidu ogleda kroz kolebanje paralelnih tonaliteta, osnovnog es-mola i Ges-dura. Ona je primenjena na osnovi prirodnog mola i dura, tako da im je akordski fond istovetan, pa se tonalno težište lako premešta sa molske tonike na paralelnu dursku i obrnuto.

Variranje roda, kako kroz paralelne, tako i istoimene tonalitete, prisutno je kao karakteristika ruskog nacionalnog idioma u muzici, a to je "peremenij lad".

„Sasvim veran prevod ovog termina u našoj terminologiji ne postoji; najbliže određenje je 'promenljiv tonski rod' i u tom značenju se, prvenstveno, koristi za opis oscilovanja ili prožimanja između paralelnih tonaliteta, što, opet, proističe iz modalnosti" (Mihajlović-Marković, 2016: 13).

„U tom kontekstu se Rahmanjinov nadovezuje na muzički jezik Musorgskog koji je u krugu ‘Petorice’ bio, ipak najoriginalniji, pa u ponećem i najmoderniji stvaralač, a istovremeno i najbliži autentičnom duhu ruskoga folklora” (Despić, 2007).

Tim duhom nedvosmisleno odišu neke epizode „promenljivog tonskog roda“.

Primer br. 3, IX prelid, (t. 1–6)

Za razliku od prethodno pomenutih prelida u kojima preovlađuju lestični akordi, hromatizaciji u prilog idu upravo alterovani akordi, najčešće u vidu vantomalnih dominanti, mahom dijatonskog tipa, uz povremenu upotrebu alterovanih akorada hromatskog tipa, obično na upečatljivim i dinamički markiranim mestima.

Ovakva harmonska sredstva preovlađuju u preostalih pet prelida, a to su: I, II, VI, VII, VIII, gde se hromatizam ogleda u snažnijoj unutar tonalnoj dinamici, nastaloj usled češće primene alterovanih akorada dijatonskog i hromatskog tipa, kao i u samom kretanju melodijske linije.

Alterovani akordi hromatskog tipa, u većini slučajeva su po strukturi dvostruko i tvrdo umanjeni četvorozvuci, u funkcionalnom pogledu, najčešće predstavljeni kao –VII<sup>d</sup>.

U ovim prelidima se uočava češća primena eliptičnih veza, obično u središnjim delovima komada koji ujedno predstavljaju i harmonski najsloženije segmente muzičkog toka.

„Eliptična razrešenja vantonalnih akorada i njihove lančane veze, koje već u harmoniji klasičara nisu bile retkost, u romantizmu postaju skoro pravilo“  
 (Despić, 2007: 147).

Posebno je zanimljiv primer u osmom prelidu, koji se javlja u taktovima 14–16, između akorada Ds - DF - DVI, jer se u basu dva puta javlja hod velike terce (As-E; E-C) tvoreći okvir prekomernog trozvuka što nagoveštava nepotpunu celostepenos, odnosno, bas markira tonove prekomernog kvintakorda na početku svakog takta. Ovakve primere celostepenosti sa obiljem prekomernih trozvuka srećemo najpre kod Rimskog - Korsakova (Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov), čiji je uticaj na Rahmanjinova u harmonskom pogledu bio evidentan. Treba naglasiti da je prilikom ove elipse akord DF enharmonski posmatran.

Primer br.4, VIII prelid, (t. 14-16)

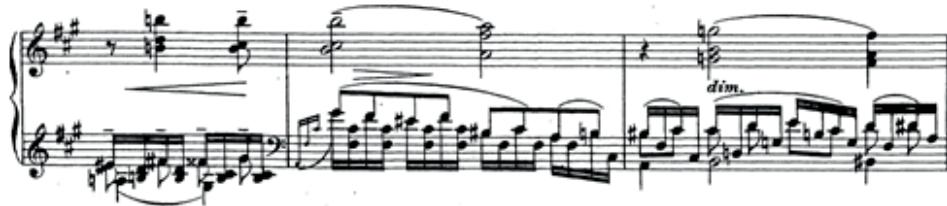
As: Ds<sup>7</sup> ----- 2 ----- DF<sup>7</sup>  
 (VI) (VI)  
 DVI<sup>7</sup> ----- II<sup>6/5</sup>

Ipak, uprkos raznolikosti harmonskih sredstava i postupaka muzika Rahmanjinova ne gubi čvrstu tonalnu podlogu, pri čemu alteracije čine posebnu meru harmonske i funkcionalne dinamike. Ovi akordi postaju značajan faktor dinamizacije muzičkog toka unutar tonaliteta.

U kontekstu romantičarski shvaćenog, proširenog tonaliteta prisutno je istupanje u napolitansku sferu putem napolitanskog sekstakorda (npr. I prelid takt br. 29) koji se vezuje sa akordom alterovane subdominante -s-, čineći eliptičnu vezu<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> -s- je akord koji je po svom sklopu identičan kao VIID, građen na četvrtom povиšenom stupnju kao umanjeni četvorozvuk. Razlog zbog koga se u ovim situacijama ovako beleži jeste njegovo razrešenje u toničnu funkciju pri svakoj pojavi, dok bi se VIID kao što znamo razrešio u D.

Primer br.5, I prelid, (t. 27–31)



*fis*; D<sup>4/3</sup> ----- t ----- <sup>6</sup>----- N<sup>6</sup> ----- s<sup>7</sup>< -----



t<sup>6</sup>----- Ds<sup>6/5</sup>----- s----- VIIId<sup>7</sup>-----

Prisutna su takođe i kratkotrajna istupanja u subdominantnu sferu. Ovakav primer možemo naći u šestom prelidu gde proširenje tonaliteta u subdominantu obuhvata veze: II<sup>s</sup>-DS<sup>7</sup>-II-VIIId<sup>7</sup>-II.

Primer br. 6, VI prelid, (t. 25-26)



Es: II<sup>s</sup>----- DS<sup>7</sup> II VIIId<sup>7</sup>----- II<sup>7</sup>----- VII<sup>4/3</sup>  
<s>-----

Alterovane septakorde umanjenog sklopa Rahmanjinov koristi i vodi naviše kako bi tonalno zamaglio početak kompozicije, dakle tipično romantičarski, možemo reći u Listovom stilu<sup>2</sup>.

<sup>2</sup> Ovakvo nizanje umanjenih četvorozvuka vrlo je uobičajeno, pri tome, za razliku od klasičnih lanaca takvih akorada, često je i u uzlaznom smeru. Sličan primer predstavlja Listov Sonetto 104 del Petrarca.

## Primer br. 7, VIII prelid, (t. 1)

**Allegro vivace. (♩=108)**

As: -VI<----VII<sup>6</sup>---II<<sup>7</sup>----- T ----- 7 -----

Najbitnija harmonska novina, koju je romantizam uneo u već prošireni klasični tonalitet, jeste sistem medijantike. Uprkos ovoj činjenici, njihova primena u ovom ciklusu nije velika. Ovi akordi se javljaju kao srazmerno retka harmonska pojава, dobijaju ulogu figurativnih, mahom prolaznih sazvuka, unutar razudene harmonske fakture. Iako njihova primena nije dominirajuća, medijantni akordi dodatno obogaćuju akordski fond tonaliteta i ipak doprinose kompletnoj hromatizaciji harmonskog toka. Jedna od njih, prisutna je u vidu visoke SMD pred autentičnom kadencom As-dura u osmom prelidu, gde se vezuje sa dominantnim septakordom u taktovima br. 72 i 75 na zajedničkom basovom tonu. Tom prilikom dolazi do hromatskog pomeranja tonova e u es.

„Važno je dakle podsetiti i na to da se medijantni akordi javljaju u neposrednom okruženju glavnih stupnjeva prema kojima stoje u hromatskom odnosu, upravo da bi dejstvo hromatike unutar novonastalog funkcionalnog sistema došlo do svog izraza“ (Mihajlović- Marković, 2016: 17).

## Primer br. 8, VIII prelid, (t. 72–75)

< (VI)

As: S<sup>6/4</sup>—VI<sup>6</sup>—SMD<sup>6/4</sup>—D<sup>7</sup>— T —————— S —————— <sup>6/4</sup> ——————

VIIIs<sup>6</sup>—SS<sup>6</sup>—IIs—II<sup>2</sup>—SS—VIIIs<sup>2</sup>—S—VI<sup>6</sup>—SMD<sup>6/4</sup>D<sup>7</sup>—————

Enharmonski zapis, kompozitor je koristio usled nagle promene predznaka u harmonski složenijim segmentima što nije od suštinskog značaja, ali predstavlja uobičajen postupak naročito kod poznih romantičara. U ovakvim primerima prisutna je snažnija unutartonalna dinamika, nastala zbog češće pojave alterovanih tonova, što uslovljava primenu alterovanih akorada, često i hromatskog tipa, posebno u modulacionom postupku. Radi se o modulacijama i u udaljenije tonalitete. Samim tim možemo reći da je hromatizam prisutan posmatrajući i odnose tonaliteta, usled pojave medijantnog i polarnog odnosa.

Primer br. 9, II prelid, (t. 29–32)

es: VI ----- K<sup>6/4</sup> ----- -VIID<sup>6/5</sup>  
~

H: Ds<sup>7</sup> ----- T ----- III

F: D<sup>7</sup>  
~  
-VII<sup>7</sup> ----- D<sup>7</sup> -----

Sa druge strane, dijatonski odnosi tonaliteta preovlađuju u većem broju prelida. Ogledaju se kroz modulacije u dominantni ili subdominantni tonalitet, ali i kolebanje paralelnih tonaliteta, kao pomenuti vid modalnosti.

### 3.1. Modulacije

Ciklus sadrži sve vrste modulacija: dijatonske, hromatske i enharmoniske. Kada je reč o njihovom uticaju na kompletan izgled harmonske dimenzije ovog dela, zaključujemo da najviše ima dijatonskih, ukupno trideset i četiri. Enharmoniske modulacije su druge po zastupljenosti, ima ih deset u celom ciklusu, dok su hromatske

najmanje prisutne i ima ih ukupno devet. Na osnovu toga možemo reći da na polju modulacionih sredstava ona hromatska značajno zaostaju za dijatonskim.

Prvi prelid, uvodeći u kompletan ciklus, ima najmanje modulacija, samo dve, dok drugi već sadrži značajno veću modulacionu frekventnost i sadrži osam modulacija.

Poslednji prelid takođe ne obiluje modulacijama, ima ih ukupno četiri, već po tom pitanju kontrastira osmom i devetom, što nam govori da su prvi i poslednji prelid tonalno stabilniji i kao takvi zaokružuju ovaj ciklus.

Tako se na polju učestalosti modulacija u svakom od prelida situacija usložnjava ka sredini ciklusa gradeći gradacioni luk porasta i opadanja tenzije ka njegovom kraju.

Svi prelidi su tonalno zaokruženi. Među osnovnim tonalitetima podjednako su zastupljeni molski i durski tonski rodovi.

Tonalna amplituda ciklusa, kao odnos dva najudaljenija tonaliteta, po broju predznaka i kvintnom krugu, ogleda se u odnosu I i VII prelida, koji su u polarnom odnosu (fis-c). Interesantno je da su I i X prelid – prvi u fis-molu, a deseti u Ges-duru – enharmonski drugačije postavljeni i predstavljaju mutacioni hod ka svetlu (dur), što znači da je i ceo ciklus tonalno zaokružen.

<b>I</b>	<b>fis-mol</b>	<b>VI</b>	<b>Es-dur</b>
<b>II</b>	<b>B-dur</b>	<b>VII</b>	<b>c-mol</b>
<b>III</b>	<b>d-mol</b>	<b>VIII</b>	<b>As-dur</b>
<b>IV</b>	<b>D-dur</b>	<b>IX</b>	<b>es-mol</b>
<b>V</b>	<b>g-mol</b>	<b>X</b>	<b>Ges-dur</b>

### 3.2. Melodija

„Melodija je, svakako, najbitnija komponenta i najsamostalniji nosilac muzičkog izraza”

(Despić, 1977: 1).

Tonski sastav melodije čine i akordski i vanakordski; lestični i alterovani tonovi, a njen profil je i dijatonski i hromatski, tako da su ova dva principa u stalnom sadejstvu, dijatonizovane melodije povremeno foklornog, ruskog prizvuka, kombinuju se sa hromatskim melodijskim kretanjem koje je često prisutno i prožima ceo ciklus prelida, tako da na neki način predstavlja i kompozitorov omiljeni postupak.

Melodija od svih muzičko-izražajnih sredstava najviše utiče i na sam karakter Rahmanjinovljeve muzike. Iako je pitanje karaktera i karakterne dimenzije nekog komada u celini veoma osetljivo i teško ga je definisati, primećujemo da su ovde prisutni pretežno lirski i pretežno dramski karakteri komada. Početni i završni prelid upravo su lirskog karaktera, pa je ovaj ciklus zaokružen i sa tog stanovišta. Melodika je dakle za ovog kompozitora očigledno temelj muzičkog toka.

Jedan od najupečatljivijih činilaca koji utiče na harmonski tok jeste složena klavirska deonica koja je obogaćena figurativnim tonovima. U kretanju figurativnih tonova preovlađuju kratke notne vrednosti koje i po prirodi stvari uznemirujuće deluju, a utiču i na povećanje harmonske napetosti. Ovome doprinose i figurativna sazvučja, nastala kao rezultat hromatizacije glasova, tako da možemo reći da je gotovo konstantan melodijsko-harmonski figurativni tok praćen skoro uvek hromatizovanim melodijama (i obrnuto).

#### **4. ZAKLJUČAK**

Na osnovu prethodno iznetog možemo reći da određeni odnos i kombinacija hromatizacije i dijatonizacije predstavlja suštinu harmonskog toka u prelidima. Dijatonika se kao ključno polazište za ostvarivanje tonalne stabilnosti unutar složenijih hromatizacijskih slojeva iskazuje putem lestivičnih akorda, kao i povremenom primenom prirodnog mola. Hromatika se sa druge strane ispoljava kako u linearnom – melodijskom – tako još više u vertikalnom smislu, usled češće pojave alterovanih akorada dijatonskog i hromatskog tipa.

Sadejstvo ovih dveju suprotnih koncepcija harmonskog toka doprinosi osnovnom utisku da, iako su hromatska i dijatonska sredstva prožeta, pa muzički tok obiluje čestom smenom kontrastnih situacija, ipak možemo zaključiti da preovlađuju ona hromatska.

Na samom kraju, nalazimo da je u kompozitorovom harmonskom jeziku prisutno sadejstvo zapadnoevropskih i ruskih elemenata. Na polju harmonije Rahmanjinov je više prozapadno orijentisan, ali se prisustvo ruskog elementa ipak povremeno ispoljava kroz modalne epizode koje svojim akordskim fondom dijatonizuju harmonski tok. Ta dijatonizacija, možda ne uvek tako evidentna, ali povremeno ipak dominirajuća, ogleda se i kroz prožimanja paralelnih tonaliteta, prirodnog dura i prirodnog mola – promenljivi tonski rod ("peremenij lad"). Pronađeni odnos ova dva tipa harmonskih sredstava, doprinosi celovitijem sagledavanju njegovog stila, određujući ga po preovlađujućim osobinama kao romantičara.

Ovaj rad, sagledavanjem rezultata harmonske analize, težio je da prikaže odnos hromatike i dijatonike u harmonskom jeziku Sergeja Rahmanjinova u ciklusu prelida op. 23.

Tonalnost i modalnost, njihovo međusobno prožimanje, uz sve bogatstvo proširenog romantičarskog tonaliteta, čine sastavne delove Rahmanjinovljevog harmonskog jezika, a upravo u načinu njihovog doziranja i stilizacije leži neponovljiva otmenost njegovog stila.

## Literatura

- Andreis, Josip. 1966. *Historija muzike II*. Zagreb: Školska knjiga.
- Despić, Dejan. 2007. *Harmonija sa harmonskom analizom*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Despić, Dejan. 1970. *Harmonika analiza*. Beograd: Umetnička akademija.
- Despić, Dejan. 1981. *Opažanje tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, Dejan. 1971. *Teorija tonaliteta*. Beograd: Umetnička Akademija.
- Despić, Dejan. 1989. *Kontarst tonaliteta*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Despić, Dejan. 1977. *Melodika. Tonski slog - prvi deo*. Beograd: Univerzitet umetnosti.
- Kovačević, Krešimir. 1977. *Muzička enciklopedija*. Zagreb: Jugoslovenski leksikografski zavod.
- Mihajlović - Marković, J. 2016. *Vidovi organizacije tonalnog sistema Sergeja Prokofjeva*. Beograd: Univerzitet umetnosti. Dostupno na: <http://eteze.arts.bg.ac.rs> [10. 05. 2018].
- Marinković, Sonja. 2001. *Pozni romantizam i muzika XX veka*. Srpsko Sarajevo: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Sadie, Stanley (ed.). 1980. *The New Groves dictionary of Music and Musicians*. London:United States of Macmillan.

Tijana Šaranac

## THE RATIO OF DIATONIC AND CHROMATIC HARMONIC ELEMENTS IN THE STRUCTURE OF PRELUDES FOR PIANO, OP. 23 BY SERGEI RACHMANINOFF

### Summary

The harmonic language of Sergei Rachmaninoff is an interplay and conflict of Western European and Russian elements. Pro-Western orientation, is herein opposing Russian elements primarily through modal episodes, where the author diatonizes harmonic flow. The diatonization is reflected through the permeation of parallel tonalities, natural major and natural minor - the variable tonal gender ( „peremenij lad” ). These elements can be recognized through a combination of chromatisation and diatonisation, in the structure of the piano prelude op. 23 by Sergei Rachmaninoff. This paper, by analyzing the results of harmonic analysis points to the degree of presence of chromatic and diatonic harmonic language and the full musical Sergei Rachmaninoff’s expression and describes the means by which it is implemented. The established ratio of these two types of harmonic means, contributes to a wholesome assessment of material from the work of piano prelude op. 23 as well as the Rachmaninoff’s romantic style.

**Key words:** Rachmaninoff, preludes for piano, chromatic, diatonic.

UDK (316.7:78): 78.011.2

## TRADICIONALNO I MODERNO NA PRIMERU MUZIČKOG ŽANRA ETNO-PANK<sup>1</sup>

**Dr Marija Ž. Ajduk**

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

marija.ajduk@f.bg.ac.rs

### Sažetak

U radu se razmatraju odrednice tradicionalno i moderno kroz sagledavanje njihovog međusobnog odnosa. Primer na kojem nastojim da ukažem na komplementarni, a ne antagonistički odnos ovih koncepta, jeste muzički žanr etno pank. Sam žanr neće biti razmatran u muzičkom niti vrednovan u estetskom smislu, već će biti analiziran kao kulturni fenomen ponikao u vreme kada je sve više moderno biti tradicionalan.

**Ključne reči:** tradicionalno, moderno, muzika, etno pank, antropologija.

## 1. UVOD

Vreme u kojem živimo, kulture kroz koje funkcionišemo, nezaustavljeni tehnološki napredak koji nam oblikuje svakodnevnicu, konstantno nameću razmišljanje o kategorijama «tradicionalno» i «moderno». Bilo da se sa setom sećamo davnih vremena, tvrdimo da je tradicija «u zapećku», da su moderne tekovine *pregazile* sve ono što smatramo tradicionalnim, bilo da se borimo za *očuvanje* tradicije ili se, pak, zalažemo za modernizaciju. Ovi primeri upotrebe karakteristični za svakodnevne javne i privatne narative (npr. novinski članci, reklame, komšijski razgovori itd.) ukazuju na tri zaključka: 1) da se pomenuti pojmovi često koriste, 2) da se njihova značenja najčešće podrazumevaju, odnosno da «svi znaju šta je tradicionalno i moderno», kao i 3) da je reč o suprotstavljenim i međusobno isključivim konceptima (tradicionalno je suprotno od modernog i obrnuto). Konstatacija o čestoj i redovnoj upotrebi ovih kategorija u eri globalizacije i retradicionalizacije je nešto što nema potrebe problematizovati i što se može dokazati, na primer, kraćom analizom dnevne štampe ili internet diskusija. Međutim, potonja dva zaključka su ono što me je navelo da se zainteresujem za

<sup>1</sup> Rad je rezultat istraživanja u okviru projekta „Transformacija kulturnih identiteta u savremenoj Srbiji i Evropska unija“ (177018) finansiranog od strane Ministarstva prosvete, nauke i tehnološkog razvoja Republike Srbije.

istraživanje značenja tradicionalnog i modernog, kao i njihovog međusobnog odnosa. Podimo od uvreženog mišljenja da svi *znaju* šta je tradicija. Najčešće asocijacije na tradiciju u svakodnevnom diskursu su da je to «nešto što je vezano za kulturu i naciju» - *srpska kultura, srpska tradicija*, te da je to nužno «nešto staro» što se vezuje za naše pretke (ali one dalje) *tako su naši stari radili*. Nasuprot tradiciji, modernizacija se pominje kao nešto što je «novijeg datuma», što je «došlo sa Zapada», što «negativno utiče na tradiciju» ili «što bi trebalo razvijati»<sup>2</sup>. Međutim, da li su tradicionalno i moderno zaista sušte suprotnosti koje negativno utiču jedna na drugu? Svaki proces identifikacije se nužno odvija kroz isključivanja, odnosno poređenja sa drugima. Ipak, to ne mora da znači da je taj odnos automatski antagonistički.

Teze koje zastupam u ovom radu zasnivaju se na percepciji kategorija «tradicionalno» i «moderno» kao 1) komplementarnih, a ne antagonističkih, zatim 2) kao proizvoda kulturnih konstruisanja, te 3) kao višeznačnih pojmoveva čije određenje zavisi od konteksta i perspektive. Zastupajući antropološku perspektivu koja identitete vidi radije kao fluidne nego fiksne kategorije, odnos tradicionalnog i modernog analiziram na primeru muzičkog žanra *etno pank*. Već samo ime «etno pank» u sebi sadrži i tradicionalni i moderni element, te izaziva interesovanje jer spaja naizgled nespojive pojmove. Ovaj muzički žanr, da ga tako nazovem, zapravo predstavlja jednu varijantu *world music* fenomena koji takođe počiva na sinkretizmu tradicionalnog i modernog, s tim da se ti spojevi oblikuju i međusobno odnose na različite načine i samim tim nude veoma širok muzički dijapazon koji nije moguće žanrovski odrediti. Zato radije o kategoriji *world music* mislim kao o kulturnom fenomenu negoli muzičkom žanru. Budući da muziku sagledavam kao antropolog, neophodno je da naglasim kako ona neće biti analizirana u muzikološkom i estetskom smislu već kao kulturni fenomen<sup>3</sup>. Primer na kojem analiziram značenja tradicionalnog i modernog i njihov međusobni odnos kroz etno pank jesu dve grupe koje pripadaju savremenoj srpskoj muzičkoj sceni: *Neozbiljni pesimisti* i *Vrelo*. Materijal koji ću koristiti prilikom analize čine internet izvori kao što su zvanične stranice analiziranih bendova, kao i intervjuji sa njima. Na taj način nastojim da utvrdim kako bendovi sami sebe predstavljaju publici, a kroz to i kako razumeju odrednice etno i pank, tradicionalno i moderno, odnosno da li ih uopšte upotrebljavaju u tom obliku i da li se uz pomoć njih identifikuju.

<sup>2</sup> Naravno, ovi primeri ne predstavljaju mišljenje i viđenje svih, već ilustruju uvreženu i rasprostranjenu percepciju pojma tradicije i modernog u kontekstu srpskog društva današnjice.

<sup>3</sup> Što u stvari znači da antropologe pre svega zanimaju značenja koja se određenoj muzici pridaju, kao i kako se ona dalje upotrebljavaju.

## 2. TRADICIONALNO I MODERNO – TEORIJSKO POLAZIŠTE

U uvodniku svoje knjige posvećene konceptu tradicije, Pascal Boyer piše da je u antropološkoj literaturi opšteprihvачeno značenje tradicije povezano sa time da je ona *očigledna*, odnosno da svako zna (ili misli da zna) šta tradicija jeste, kao i da je *nematerijalna* budući da shvatanje tradicije nema opipljivih posledica (v. Boyer, 1994: vii). Tradiciju bismo mogli odrediti kao jedan od onih pojmoveva koji istovremeno znače sve i ništa. Reč je o pojmovima koji se olako shvataju i koriste, bez preteranog promišljanja o njihovom značenju što može predstavljati i potencijalnu opasnost od zloupotrebe. Isto tako, tvrdnja da "svi znaju šta je tradicija" ukazuje na ideju da tradicija ima samo jedno značenje koje je svima poznato, što naravno ne može biti slučaj. Eugenia Shanklin predlaže da se fokus okrene od pokušaja definisanja pojma tradicije ka istraživanju njegovih implikacija, odnosno onome što značenja tog pojma imaju za posledicu prilikom upotrebe (Shanklin, 1981: 86). Govoreći o upotrebi tradicije, autorka pre svega misli na antropološku literaturu gde se tradicija najčešće percipira kao pojam kojim se označavaju običaji koji su tako označeni pre svega zbog svoje duge trajnosti, dok se ideja *tradicionalne prošlosti* najčešće odnosi na prekolonijalnu prošlost (Op.cit: 71). Nepromenljivost kao odlika tradicije se donekle nastavlja na ideju o njenom kontinuitetu. Stoga Boyer postavlja pitanje da li tradicija zaista predstavlja nešto što zadržava istu formu generacijama (Boyer, 1994: 8)? Jedan od njegovih zaključaka jeste da tradicija nije statična i nepromenljiva kategorija, ali da je važna činjenica da ljudi veruju u to (ibid.).

Modernost je podjednako komplikovan i problematičan koncept iz istih razloga kao tradicija (v. npr. Knauft 2002, Friedman 2002). Friedman smatra da se česte upotrebe pojma modernizacija poklapaju sa značenjima sadašnjeg, savremenog, hijerarhijski nadređenog, kapitalističkog (Friedman, 2002: 289). U javnosti (kako domaćoj, tako i stranoj) preovladava mišljenje prema kome su tradicija i modernost nespojivi pojmovi, kao i da je tradicija ta koja "koči" razvoj modernog. Međutim, posmatrano iz antropološkog ugla, moguće je izneti i nešto drugačiju tvrdnju, koja isprva izaziva svojevrsnu nelagodu, a to je da je tradicija proizvod modernosti. U kontekstu nematerijalnog kulturnog nasleđa Milenković tu tvrdnju objašnjava na sledeći način:

U antropološkoj ucionici ne preskačemo prilike da podsetimo da je tradicija izum modernosti. Ovo kontraintuitivno saznanje, gotovo blasfemično i s javnošću teško podeljivo, obično objašnjavamo upravo na primerima savremenih nacionalističkih pokreta koji instrumentalizuju nematerijalno kulturno nasleđe – ono što je ljudima najbitnije, što ih čini onime što veruju da su, njihovog identiteta kao deljene i najčešće usaglašene suštine koja ih povezuje u kolektiv (Milenković, 2016: 102).

Tradicija je ljudima važna jer ih povezuje u identitetske skupine koje mogu biti etničke, profesionalne, porodične, povezane sa hobijima, muzičkim preferencijama i tome slično. Ono što je svima zajedničko svojstvo jeste da potiču

osećaj pripadnosti, sigurnosti, povezanosti, kontinuiteta. Ljudi u tradiciju veruju, pomoću nje se identifikuju bez obzira da li žele da je neguju, ili, pak spadaju u one koji nastoje da se od tradicije pošto-poto odvoje. Mladena Prelić smatra da tradicija poseduje autoritet kojim bi pružila i omogućila legitimitet nečije kulture i identiteta bilo da je reč o manjinama ili većinskom stanovništvu (Prelić, 2012: 110). Osnovni značenjski element kada govorimo o tradiciji jeste percepcija trajnosti. Pitanje kontinuiteta opet omogućava svojevrsnu verifikaciju odnosno potvrdu autentičnosti (sve ono što je trajno, "pravo" je). Takvo viđenje tradicije se može instrumentalizovati na različite načine. Jedna od mogućih upotreba jeste upravo ono o čemu Milenković piše, a to je kroz nematerijalno kulturno nasleđe koje je usko povezano sa zvaničnim političkim diskursom<sup>4</sup>.

### 3. ETNO PANK U SRBIJI

Etno pank predstavlja podžanr u okviru *world music* scene. Kroz ovaj žanr se prelamaju uticaji tradicionalnog i modernog zvuka, tema i aranžmana u različitim razmerama. Budući da u sebi sadrži i tradicionalno i moderno, prilikom pokušaja njegovog objašnjenja neizbežno je oslanjanje na kategorije kao što su hibridnost i autentičnost. Naime, svaka priča o muzici sveta sa sobom nosi ideju mešavine, ukrštanja različitih kulturnih i muzičkih uticaja, jer su to temelji na osnovu kojih je kao fenomen i nastala (pre svega mislim na terminološku definiciju i marketinško pakovanje). Muziku sveta ne posmatram kao muzički žanr već radije kao muzički i kulturni fenomen jer je nemoguće utvrditi karakterističnu žanrovska odliku na osnovu koje bi bilo moguće preciznije odrediti *world music* zvuk<sup>5</sup>. U tom smislu *world music* je plodotvornije razumeti kao šaroliku odrednicu koja pod svoju «kapu» okuplja bilo koju vrstu muzike dokle god u sebi sadrži nešto tradicionalno i moderno (bilo da je reč o zvuku, melodiji, motivima, instrumentima). Na prvi pogled sve izgleda vrlo jasno i smisleno, međutim problem se javlja kada pokušamo da definišemo šta je to što je tradicionalno (i šta to tradicionalno znači), ali isto tako šta je ono što je moderno i kako to posmatraju sami muzičari, a kako publika, šta o tome misle menadžeri, muzički kritičari, a šta diskografske kuće. Pišući o isprepletanosti muzike i geopolitike na primeru dva ukrajinska benda koja u svojoj muzici spajaju tradicionalne i moderne elemente, Wickström ističe svoj otklon prema terminima hibridnost i autentičnost. Najpre prema hibridnosti kao «odlici» *world music* fenomena smatrajući da bi se svaka muzička tvorevina mogla na taj način okarakterisati budući da nastaje u sadejstvu sa svojim okruženjem, bilo da na to okruženje utiče ili iz njega nastaje<sup>6</sup> (Wickström, 2008: 61). Takođe, prema mišljenju pomenutog autora, termini kao što su hibridnost i autentičnost

<sup>4</sup> O vezi politike i tradicije opširnu i interesantnu studiju napisao je Naumović 2009.

<sup>5</sup> Više o muzici sveta kao novom obliku tradicije videti u Ristivojević 2013.

<sup>6</sup> Trebalo bi da napomenem da nikad nije u pitanju samo jedan proces već da se oba procesa neprekidno smenjuju te tako muzika konstruiše neku sredinu isto kao što ta sredina nju određuje.

asocijativni su sa multikulturalnim kosmopolitskim pristupom što nije loše samo po sebi, ali isključuje mogućnost postojanja bendova koji bi se mogli okarakterisati kao *world music*, a koji svoju muziku svesno koriste u nacionalističke svrhe (ibid). Pojam autentičnosti takođe može predstavljati kamen spoticanja u razumevanju ovakvih spojeva jer je teško odrediti šta je to što je autentično. Takva vrsta pitanja bi se, kao i u prethodnim slučajevima, morala svesti na pitanja ko utvrđuje autentičnost, na osnovu kojih parametara i da li je to uopšte moguće odrediti budući da se perspektive razlikuju? Međutim, postavljanje ovakvih pitanja je takođe opasno jer nas može odvesti u beskonačni relativizam. Stoga je važno utvrditi postojanje različitih značenja određenog pojma i povezati ih sa što više učesnika u procesu označavanja jer se taj proces kontinuirano odvija i nema jasan početak i kraj. U tom smislu Wickström piše kako je:

Jedna od osnovnih karakteristika muzike (jeste) njena sposobnost da iznova stvara nova značenja i da percepirani identiteti nisu nužno oni koje su kreirali muzičari. Ova nova fluidna značenja su danas izražajnija kroz rastuću rekontekstualizaciju muzike na novim lokacijama i za novu publiku (ibid).

Na taj način i sama pristupam muzici u analizi koja sledi. Muziku posmatram kao kulturnu kategoriju koja proizvodi širok dijapazon značenja. Primeri na osnovu kojih istražujem etno pank na srpskoj muzičkoj sceni jesu grupe *Neozbiljni pesimisti* i *Vrelo*. Iako je stvaranje muzike dvosmeran proces koji se odvija između publike i muzičara, u ovom radu će, zbog nedostatka prostora, fokus biti samo na tome kako sami muzičari sebe reprezentuju i koja značenja pri tom koriste.

### **3.1. *Neozbiljni pesimisti***

*Neozbiljni pesimisti* su grupa iz Sombora koja postoji više od deset godina. Još 2001. godine rodila se ideja o stvaranju benda dok su prvi nastup imali tek 2005. godine. Na zvaničnoj internet stranici benda, kao i u intervjuima, sebe predstavljaju kao grupu anti-global-etno-pank orientacije:

Utvrđen je i muzički pravac koji je u osnovi imao tada nadolazeći vorld mjuzik. Smisljena je kovanica anti global etno pank koja će u budućnosti biti muzički pravac benda i njegov zaštitni znak<sup>7</sup>.

Interesantnu i marketinški privlačnu kovanicu objašnjavaju time da se anti global odnosi na ideju koju promovišu kroz postojanje benda i svoje pesme, etno se očitava u motivima i instrumentima koje koriste, dok je pank element koji se ogleda u tekstovima pesama. Tekstovi pesama predstavljaju otvorenu kritiku društva u kojem živimo. Prema rečima jednog od članova benda:

U Vojvodini su danas, kao i u ostatku Srbije, na snazi turbofolk-pink vrednosti... U Srbiji se već dulje promovišu vrednosti po kojima je životni uspeh vezan jedino uz materijalna dobra... Danas su znanje, poštenje, ljubav, hrabrost, čast, prijateljstvo i neke druge vrednosti bačene pod noge lopovima, koji su s vremenom postali

<sup>7</sup> <http://www.neozbiljnipesimisti.com/bend.php>.

biznismeni i uzori mladim ljudima. Eto, to su stvari protiv kojih se borimo i za koje se borimo<sup>8</sup>.

Budući da podrobija analiza tekstova pesama nije predviđena ovim radom, samo bih ukratko, radi pojašnjenja imidža i ideje samog benda, izdvojila dva kraća citata iz pesama u kojima se kritikuju mediji i razmatra pitanje iseljenja iz zemlje i popularno rečeno «život preko»:

Osećaš li se veselijim,  
da li ti je osmeh isti,  
kad te neko s tvojim darom  
za svoje svrhe iskoristi?  
Ti si samo bedno ime  
sve ostalo ide njima  
ali šta se sada može s time  
sad je sve u medijima (stihovi iz pesme *Hit parada*).

Ko je tu pametan, a ko je budala  
razbijam glavu još uvek oko toga,  
sunce tuđeg neba ne greje ko naše  
ovo naše više neće imati koga  
(stihovi iz pesme *Sunce tuđeg neba*).

Kritika medija je uperena protiv onih koji oblikuju kulturne modele i sisteme vrednosti koje ljudi potom nekritički usvajaju i prema njima žive. U svojim pesmama često opisuju aktuelnu društvenu i političku situaciju, kao i delice svakodnevice sa kojom se susrećemo. Kritikuju nesigurna vremena za život, koja nisu karakteristična samo za Srbiju, već predstavljaju posledicu globalnih uticaja koji su doprli u sve delove sveta. Iako su bend za koji se može reći da je osvojio određni segment lokalne, regionalne i inostrane publike, sami sebe doživljavaju kao «medijski neeksplorativni bend»<sup>9</sup>. Tradicionalni element u muzici ovog benda jeste odabir muzičkih instrumenata kao što su harmonika, truba, violina, klarinet. Pored ovih, koriste još bas i električnu gitaru, klavijature, udaraljke i bubnjeve. Zastupljenost tolikog broja različitih instrumenata stvara muzičku svaštaru koju je teško žanrovske pozicionirati. Ono što predstavlja glavnu odliku benda (koju je moguće iščitati iz brojnih kritičkih tekstova posvećenih ovom bendu i njihovom radu) jesu vesele i energične melodije koje pružaju svojevrsnu kontratežu sumornim tekstovima. Interesantno je uočiti da ih publika doživjava (pa i sami sebe sudeći po nazivu grupe) kao optimističan bend uprkos kritički intoniranim tekstovima, što može da ukazuje na moć koju muzika ima kako za same muzičare tako i za publiku.

Šarenolikost, energija, veseli tonovi i ozbiljni tekstovi su ono što karakteriše bend *Neozbiljni Pesimisti*<sup>10</sup>.

<sup>8</sup> <http://arhiva.portalnovosti.com/2012/11/punkom-protiv-pinka/>.

<sup>9</sup> [http://www.neozbiljnipesimisti.com/press\\_clip/8/Pa,nemojte-to-ljudi!.htm](http://www.neozbiljnipesimisti.com/press_clip/8/Pa,nemojte-to-ljudi!.htm).

<sup>10</sup> [http://www.neozbiljnipesimisti.com/press\\_clip/8/Pa,nemojte-to-ljudi!.htm](http://www.neozbiljnipesimisti.com/press_clip/8/Pa,nemojte-to-ljudi!.htm).

Popularnost određenog benda osim njegove prisutnosti u medijima, moguće je utvrditi i iz učestalosti i prisutnosti na različitim festivalima kako u zemlji tako i u inostranstvu. U tom smislu bend *Neozbiljni pesimisti* jesu poznat sastav. Nastupali su kako po Srbiji, tako i na brojnim festivalima u regionu ali i van zemlje. Rad benda je nagrađen i proglašenjem za bend godine u emisiji *Gruvanje!* U prilog njihove popularnosti možda ponajviše govori i podatak da je pesma *Neozbilnih pesimista* naišla na interesovanje od strane organizatora evropskog vaterpolo prvenstva koje je održano u Beogradu 2016. godine, te je pesma «Napred Srbijo» postala zvanična navijačka himna vaterpolo reprezentacije Srbije. Ta veza sa sportom je dovela do toga da nastupaju na balkonu gradske skupštine Beograda u okviru dočeka sportista.

Iako sami sebe ne porede ni sa jednim bendom, bilo stranim ili domaćim, novinari to često rade poredeći ih sa stranim sastavom koji se svrstava u *gypsy punk* poput grupe *Gogol Bordelo*:

Zahvaljujući širokom spektru muzičkih interesovanja članova benda, zvuk Neozbiljnih pesimista je izuzetno bogat, a idejno i stilski najbliži sastavu *Gogol Bordelo*<sup>11</sup>.

Već godinama svetski trend predstavljaju i bendovi koji kombinuju world music uticaje sa klasičnim rok zvukom – to su izvođači poput Manu Chao i Gogol Bordello, ili nekada Mano Negra.... Od skora i Srbija ima bend koji se žanrovske ne može lako ukalupiti, ali je po zvuku veoma sličan navedenim sastavima<sup>12</sup>.

Ovakva vrsta identifikacije je prilično rasprostranjena bez obzira o kom žanru muzike se radi. Naime, kroz ovakva poređenja stvaraju se «identitetske fioke» u koje se razvrstavaju različiti bendovi. To takođe može doprineti afirmaciji bendova i njihovoj popularnosti, naročito ako je bend lokalni, a pored se sa grupama iz velikih centara popularne muzike kao što su SAD i Velika Britanija.

### 3.2. *Vrelo*

Grupa *Vrelo* postoji od 1996. godine. Tokom tog perioda (sve do 2003. godine) rade kao klasičan etno sastav što podrazumeva pre svega vokale praćene orkestrom tradicionalnih narodnih instrumenata. Sa dolaskom električne gitare, bubnjeva i matrice u bend, grupa menja svoj imidž i od tipičnog etno sastava postaje bend koji nije lako žanrovske odrediti. Grupa se sastoji od osam članova. Sa zvukom neprekidno eksperimentišu te svoju muziku usmeravaju ka panku, roku, dabu, elektronskom zvuku. U tom smislu bi se moglo reći da njihova muzika predstavlja onu «modernu» stranu njihovog identiteta, dok bi tradicionalni deo bio vezan za teme i tekstove pesama. Zapravo, ideja članova benda jeste da originalne stare narodne pesme (npr. *Oj, dodore, Čuvam ovce, Morava, Povenulo sve itd.*) publici

<sup>11</sup><https://www.blic.rs/zabava/vesti/vesela-muzika-i-gorki-tektstovi/m33rh88>, kao i <http://pre.trablmejker.com/whatsup/1/3881>. Za ukazivanje na vezu između domaćih bendova etno pank orientacije i benda *Gogol Bordelo* zahvalnost dugujem svojoj dragoj koleginici Ivani Gačanović.

<sup>12</sup> [http://www.neozbilnjipesimisti.com/press\\_clip/2/Pljunuti-ili-progutati](http://www.neozbilnjipesimisti.com/press_clip/2/Pljunuti-ili-progutati).

predstave kroz popularnu muziku, odnosno kroz moderne muzičke aranžmane. Za sebe kažu sledeće:

Muzika grupe *Vrelo* je jednostavan, prirođan i logičan, ali neobičan i originalan spoj tradicionalnog srpskog pevanja i novijih muzičkih pravaca (pank, rok, rege, dab, tehno...). Ona je most između nekada i sada, tamo i ovde. To je muzika za igru (za kolo, ritual, za dens arenu...), za ljubav i nadu, za suze i za radost... *Vrelo* čuva muzički genetski kod u "specijalnoj ambalaži" i tako donosi novu vrednost na svetsku muzičku scenu<sup>13</sup>.

Kroz specifičan odnos između tradicionalnog i modernog koji neguju u svojoj muzici, grupa *Vrelo* nastoji da se na jedan specifičan način okrene domaćoj muzičkoj tradiciji:

Mi smo sve to uklopili, što je i prirodno, jer nema smisla da Zapadu prodajemo rokenrol, ali nismo hteli ni da se muzejski posvetimo narodnoj muzičkoj tradiciji<sup>14</sup>.

Kao i u slučaju prethodne grupe, i grupa *Vrelo* predstavlja poznatu grupu kako u lokalnim i regionalnim okvirima, tako i u inostranstvu. Međutim, ni oni ne vide preterano interesovanje za njihov rad u samoj zemlji, čak ističu da su popularniji u inostranstvu<sup>15</sup>. Ono što bi svakako moglo da posluži kao potkrepljenje takvoj tvrdnji jeste i osvajanje drugog mesta na prestižnom BBC takmičenju pod nazivom *The Next Big Thing* na kojem je učestvovalo preko 2 500 izvođača iz osamdeset osam zemalja. Tu vest su propratili i domaći mediji koji su citirali jednog britanskog novinara koji je napisao da:

Njihova upečatljiva pesma, ukorenjena u staroj srpskoj tradiciji, praćena zapanjujuće moćnim bubenjem i žestokom gitarom, mogla je da posluži kao osnova za fudbalsku navijačku himnu<sup>16</sup>

Grupa *Vrelo* je nastupala na velikim festivalima i klubovima u Parizu, Berlinu, Londonu i mnogim drugim. Njihova žanrovska neodređenost je ono na šta ukazuju i nastupi na različitim festivalima kao što su na primer Egzit, ali i Guča (koji u domaćem diskursu važe za konceptualno potpuno različite, da ne kažem opozitne manifestacije), zatim Zaječarska gitarijada, Nišvil, Belef. Zvučnu neodređenost bendova u tom smislu možda možemo posmatrati i kao svojevrsni benefit za same muzičare budući da im se šire mogućnosti, na primer za nastupanje, organizovanje koncerata, gostovanja na festivalima i tome slično. Članovi grupe *Vrelo* su svoje petnaestogodišnje postojanje proslavili u Domu omladine koji važi za mesto «popularne muzike», prevashodno rokenrola i džeza. Isto tako, grupu *Vrelo* je moguće čuti i na brojnim etno festivalima u zemlji.

<sup>13</sup> <http://www.vrelomusic.com/english/biography.html#members>.

<sup>14</sup> <https://www.blic.rs/kultura/vesti/vrelo-vise-nas-vole-na-zapadu-nego-ovde/4n5rye5>.

<sup>15</sup> <https://www.blic.rs/kultura/vesti/vrelo-vise-nas-vole-na-zapadu-nego-ovde/4n5rye5>.

<sup>16</sup> <https://www.blic.rs/zabava/vesti/grupa-vrelo-druga-u-izboru-bi-bi-sija/p636xht>. Ovakav opis je interesantna smernica za to kako rad jednog ovakvog sastava koji dolazi iz male sredine može imati odjeka u zemljama sa razvijenijom muzičkom scenom poput Velike Britanije. Bilo bi analitički plodotvorno istražiti kako stranci doživljavaju ovaku vrstu lokalne muzike koja ujedno koketira i sa tradicionalnim elementima, ali i modernim aranžmanima.

## 4. ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Članovi sastava *Neozbiljni pesimisti*, iako sebe deklarišu kao anti-global-etno-pank, zapravo se u svom određenju ne dotiču pitanja tradicije u većoj meri niti je objašnjavaju. Iz analiziranih novinskih članaka posvećenih ovoj grupi takođe je moguće uočiti veću zainteresovanost za društveno angažovane tesktove negoli pitanje tradicije. Nešto drugačija situacija je sa grupom *Vrelo*. Naime, oni sami sebe percipiraju kao nosioce tradicionalnih vrednosti u modernom ruhu, a tako ih doživljavaju i mediji te se pitanje tradicije često nađe kao jedna od tema intervjua. Zanimljiv podatak koji govori o zavisnosti značenja koncepta tradicije od perspektive posmatranja, pruža jedan od članova benda *Vrelo* prepričavajući svojevrsni «problem» sa kojim se susreću u instranstvu. Naime, odrednicu «balkanska muzika» u inostranstvu često asociraju sa trubom kao ključnim instrumentom. Kako grupa *Vrelo* u svojoj muzici ne koristi trubu već moderne aranžmane, a svrstava se u delom tradicionalan bend, inostranoj publici često ostaje nejasno koju tradiciju oni zapravo predstavljaju. Kada je reč o vizuelnoj reprezentaciji obe grupe, tradicionalne elemente je moguće naći samo kod grupe *Vrelo*. Ženski članovi ove grupe na nastupima nose modifikovane tradicionalne kostime i na taj način pojačavaju svoju vezu sa tom vrstom identiteta, dok *Neozbiljni pesimisti* tradicijski identitet prožimaju isključivo kroz upotrebu određenih instrumenata koje smatraju takvim (između ostalih koriste i trubu).

Iz prethodno iznete analize moguće je naslutiti zamršenost odnosa tradicionalnog i modernog, te nemogućnost jasnog određenja gde se jedan pojam završava, a drugi počinje. Iz tog razloga, i primera poput etno panka, kojih ima pregršt (ne samo u muzici) smatram da bi trebalo promeniti perspektivu i tradicionalno i moderno posmatrati kao međusobno dopunjujuće koncepte, kao fluidne kategorije sa mnoštvom značenja koja zavise od pozicije sa koje ih posmatramo. Razmišljanje u dihotomijama je neizbežno i prisutno u svakodnevnom životu. Međutim, dihotomije koliko pomažu toliko i odmažu u identifikaciji bilo koje vrste jer isključuju postojanje nijansi. Odnos tradicionalno/moderno je upravo jedan od takvih jer, ukoliko ih svatimo kao opozitne kategorije, ne ostavljamo mesta za razumevanje fenomena poput muzike sveta. Moderno je često shvaćeno kao nešto što se suprotstavlja tradiciji i obrnuto. Ipak, ova dva pojma ne moraju nužno da se posmatraju kroz tu antagonističku relaciju već mogu da se percipiraju kao komplementarni pojmovi koji se međusobno određuju i definišu. Takva vrsta percepcije pruža mogućnost stvaranja nečeg novog iz takvog spoja. Globalizacija i vreme brzih promena s jedne strane sve više vuku ljude ka tradiciji jer im ona pruža privid sigurnosti, povezanosti sa određenom zajednicom, bilo da je ona muzička, etnička ili bilo koja druga. S druge strane, tradicija je nešto što ne nastaje u vakuumu, već u sadejstvu sa vremenom u kojem se i upotrebljava. Kako su danas fluidnost, pokretljivost pojmovi bez kojih je nemoguće razumeti vreme u kojem živimo, tako se i pojmovi tradicionalno i moderno ne mogu

posmatrati kao statične kategorije oličene u nepromenljivom značenju, već se pre moraju analizirati kroz svu svoju mnogoznačnost i kontekstualnost iz koje nastaju i koju kreiraju.

## Literatura

- Boyer, Pascal. 1994. *Tradition as Truth and Communication. A cognitive description of traditional discourse*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Friedman, J. 2002. Modernity and Other Traditions. In B. M. Knauft (ed.), *Critically Modern. Alternatives, Alterities, Anthropologies*. Bloomington: Indiana University Press, 287–313.
- Knauft, Bruce M., ed. 2002. *Critically Modern. Alternatives, Alterities, Anthropologies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Milenković, Miloš. 2016. *Povratak nasleđu. Ogled iz primenjene humanistike*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet i Dosije studio.
- Naumović, Slobodan. 2009. *Upotreba tradicije u političkom i javnom životu Srbije na kraju dvadesetog i početkom dvadeset prvog veka*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP "Filip Višnjić" a.d.
- Prelić, Mladen. 2012. "We preserved everything old". Folk tradition and traditionalism in culture of ethnic minorities. *Traditiones*, 41/2, 105–122.
- Ristivojević, Marija. 2013. *Muzika sveta kao novi oblik tradicije*. Beograd: Odeljenje za etnologiju i antropologiju, Filozofski fakultet i Srpski genealoški centar.
- Shanklin, Eugenia. 1981. Two Meanings and Uses of Tradition. *Journal of Anthropological Research*, 37 (1), 71–89.
- Wickström, David-Emil. 2008. "Drive-Ethno-Danceand" "Hutzul Punk": Ukrainian-Associated Popular Music and (Geo)politics in a Post-Soviet Context. *Yearbook for Traditional Music*, 40, 60–88.

## Internet izvori

- Zvanična internet stranica benda *Neozbiljni pesimisti*, Dostupno na:  
<http://www.neozbiljnipesimisti.com/bend.php> [15. 01. 2018.].
- Intervju: Davor Demonja – Neozbiljni Pesimisti, Pa, nemojte to ljudi!, *Nocturne – muzički magazin*, 06. 02. 2011. Dostupno na:  
[http://www.neozbiljnipesimisti.com/press\\_clip/8/Pa,nemojte-to-ljudi!](http://www.neozbiljnipesimisti.com/press_clip/8/Pa,nemojte-to-ljudi!) [20. 01. 2018.].
- Jagatić, Dubravko. 2012. Punkom protiv pinka, *Novosti*, Dostupno na:  
<http://arhiva.portalnovosti.com/2012/11/punkom-protiv-pinka/> [15. 01. 2018.].
- E. B., 2010. Vesela muzika i gorki tekstovi, *Blic*, Dostupno na:  
<https://www.blic.rs/zabava/vesti/vesela-muzika-i-gorki-tekstovi/m33rh88> [15. 01. 2018.].
- Neozbiljni pesimisti u akciji, *Trabmejker*, 26. 09. 2010. Dostupno na:  
<http://pre.trablmejker.com/whatsup/1/3881> [17. 01. 2018.].
- Novković, Predrag. 2010. Pljunuti ili progutati?, *ExitMusic.TV*, Dostupno na:  
[http://www.neozbiljnipesimisti.com/press\\_clip/2/Pljunuti-ili-progutati](http://www.neozbiljnipesimisti.com/press_clip/2/Pljunuti-ili-progutati) [17. 01. 2018.].
- Zvanična internet stranica benda *Vrelo*, Dostupno na:  
<http://www.vrelomusic.com/english/biography.html#members> [15. 02. 2018.].

- Vukelić, Milan. 2011. "Vrelo": Više nas vole na Zapadu nego ovde, *Blic*, Dostupno na:  
<https://www.blic.rs/kultura/vesti/vrelo-vise-nas-vole-na-zapadu-nego-ovde/4n5rye5> [15. 02. 2018.].
- A. N. 2007. Grupa "Vrelo" druga u izboru Bi-Bi-Sija, *Blic*, Dostupno na:  
<https://www.blic.rs/zabava/vesti/grupa-vrelo-druga-u-izboru-bi-bi-sija/p636xht> [17. 02. 2018.].

**Marija Ajduk**

## TRADITIONAL AND MODERN IN THE EXAMPLE OF ETHNO-PUNK MUSIC GENRE

### **Summary**

This paper is about the notions of traditional and modern perceived through their correlation. I am using ethno-punk music genre as an example, to point out the complementary and non-antagonistic relationship between those concepts. The genre itself is not considered in music or aesthetic sense, but it is analized as a cultural phenomenon that emerged in the times when it is modern to be traditional.

**Key words:** traditional, modern, music, ethno-punk, anthropology.



УДК 781.1:378.016

## СЕМИНАРСКИ И ДИПЛОМСКИ РАД – ИЗАЗОВ ЕТНОМУЗИКОЛОШКОГ НАУЧНОГ ИСТРАЖИВАЊА<sup>1</sup>

Весна С. Ивков

Универзитет у Новом Саду

Академија уметности

vesnaivkov@yahoo.com

### Сажетак

У склопу главног предмета Етномузикологија, истоименог студијског програма на Академији уметности у Новом Саду, предвиђено је да студенти током све четири године израде по један семинарски рад. Замишљен као део предиспитних обавеза, семинарски рад обично представља плод комбинације теренског и кабинетског истраживања, а на тај начин стечена искуства заправо су предуслов и основ даљег захтевнијег научног истраживања које је неопходно за настанак дипломског рада на дипломским/мастер студијама. Путем овог саопштења аутор износи поступке при изради семинарског односно дипломског рада, сублимира досадашња искуства ментора и студената са циљем да укаже на могућност превазилажења проблематике која прати настанак семинарског односно дипломског рада.

**Кључне речи:** етномузикологија, семинарски рад, дипломски рад, 21. век, Академија уметности Нови Сад

### 1. УВОД

Од 1993. године, када је на иницијативу етномузиколога, др Драгослава Девића, тадашњег професора Академије уметности у Новом Саду уведен студијски програм Етномузикологија, омогућено је школовање и формирање будућих етномузиколога. Раније се под основним студијама подразумевало петогодишње школовање, након чега следе двогодишње магистарске, потом докторске студије. Данас основне студије трају четири године, мастер или дипломске студије су у трајању од годину дана, а докторске студије се реализују током три године. Од оснивања студијског програма до данас, као предиспитна обавеза студената на свакој години основних студија предвиђена је израда семинарског рада. „Циљ и сврха

<sup>1</sup> Овај рад се реализује у склопу пројекта по називом *Културолошки иденититети у уметничкој производњи Академије уметности Универзитета у Новом Саду – архивирање и аналитичко представљавање традиције*.

писања семинарског рада је да студент, уз коришћење додатне литературе као и елемената научно-истраживачког рада, самостално или уз консултације са предметним професором, дође до одређених сазнања из материје са којом се упознаје, коју проучава и чија достигнућа и вредности усваја током студија” (Константиновић, 2009: 25). Одабир теме семинарског рада врши се почетком школске године, у октобру или новембру месецу.<sup>2</sup> Након формирања радног наслова семинарског или дипломског рада, следи теренско истраживање и прикупљање литературних извора везаних за одабрану тему. Консултације студената са ментором, поводом израде семинарског или дипломског рада, одувек су биле једном недељно, током периода наставе, а у ваннаставном периоду консултације су ређе или чешће, у зависности од нивоа, етапе реализације и захтевности тематике. Од оснивања студијског програма Етномузикологија до периода примене концепције студија „по Болоњи”<sup>3</sup> предаја финалне верзије семинарских радова била је непосредно пре испита из главног предмета, у јунском, септембарском или октобарском испитном року, а оцена урађеног семинарског рада утицала је на оцену положеног годишњег испита. Рок за предају завршеног дипломског рада био је одређен договором кандидата и чланова комисије. Скоро паралелно са увођењем „белоњског система” студија постепено се мењају правила везана за процес израде семинарског рада. Протеклих неколико година важи правило да се финална верзија семинарског рада предаје почетком или средином марта месеца текуће школске године, а презентација истог је у току маја месеца. Оцена урађеног семинарског рада такође утиче на формирање свеукупне годишње оцене из главног предмета. О томе да је у обавези да уради један семинарски рад годишње из главног предмета, студент је обавештен посредством Књиге предмета студијског програма Етномузикологија, са чијим садржајем га благовремено упознаје предметни професор. Ради прецизирања додатних и конкретних информација о испуњавању предиспитних и испитних обавеза студената, наставник са сарадницима концепира тзв. годишњи план, који садржи оквирне датуме одржавања колоквијума и испуњавања предиспитних обавеза из главног предмета, као што су традиционално свирање, традиционално певање, предаја финалног облика семинарског рада, одржавање концерта традиционалне музике и других активности. Годишњи план се доставља електронском поштом и до сада се показало да је његова примена вишеструко корисна, како студентима тако и наставном особљу.

<sup>2</sup> Изузетке чине они студенти, који испите положе у јунском року и истичу се марљивошћу, па се тема њихових семинарских радова за следећу годину формира крајем школске године која је у току.

<sup>3</sup> Први задаци које је наставно особље студијског програма Етномузикологија на Академији уметности у Новом Саду извршавало за потребе промене концепта студија са тзв. старог система на „белоњски”, били су 2006. године, а интензивно деловање за потребе акредитације и реакредитације истоименог студијског програма текло је од 2008. године.

## 2. РЕАЛИЗАЦИЈА СЕМИНАРСКОГ/ДИПЛОМСКОГ РАДА

### 2.1. Одабир теме

Путем разговора наставника и студената током предавања на почетку сваке школске године, бира се тема, односно радни наслов теме будућег семинарског/дипломског рада. Пошто студенти етномузикологије наставу похађају у малим групама, професору или асистенту није тешко да препозна интересовање и афинитет сваког студента појединачно и на тај начин се студент прве године основних студија од стране професора усмерава ка одабиру одговарајуће теме, док студенти каснијих година студија сами предлажу тему семинарског односно мастер рада. Између осталог, пре дефинисања теме семинарског и дипломског рада битно је да ментор има сазнања о томе којој националној заједници припада студент, које језике говори, да ли потиче из сеоске или градске средине, који инструмент свира, да ли у породици има или у оквиру заједнице познаје поједине извођаче традиционалне музике. Ови подаци су битни управо зато што један од наведених елемената може бити путоказ при одабиру теме. Од периода оснивања студијског програма Етномузикологија на Академији уметности у Новом Саду до почетка 21. века, тематску окосницу семинарских радова чинили су вокална и инструментална традиционална музика Срба, Буњеваца, Јевреја и Румуна, а у каснијем периоду вокална, инструментална, вокално-инструментална и орска традиција Срба, Мађара, Румуна, Словака, Русина, Македонаца, Украјинаца, Рома, Хрвата, па и Индијанаца с америчког подручја. Радови углавном имају феномено-лошку основу, социолошку и антрополошку оријентацију, или педагошку смерницу, а за разлику од периода почетка деловања студијског програма Етномузикологија, данашњи истраживачки изазов представљају готово сви жанрови музике инспирисани народним мелодијама, од уличног свирања до сценског извођења. Као примерена, показала се пракса да студенти прве године студија семинарски рад пишу на тему која је већ обрађена у етномузиколошкој науци, те на тај начин стичу увид у доступну литературу.<sup>4</sup> Сагледавајући реализоване семинарске радове старијих колега, студенти прве године студија спознају квантитативне и квалитативне елементе, а уз надзор и инструкције ментора уче цитирање и парафразирање текста. За разлику од тога, студенти каснијих година студија свој семинарски, односно дипломски рад пишу на основу музичко-фолклорне грађе добијене путем теренских истраживања, која исправа предводи професор или асистент, а у каснијем периоду, након стеченог неопходног личног искуства, сваки студент поново или у групи.<sup>5</sup> Консултације са ментором су неопходне непосредно

<sup>4</sup> У Прилогу видети табелу 1 која садржи попис наслова семинарских радова студената Основних студија етномузикологије Академије уметности у Новом Саду за школску 2013/2014. годину.

<sup>5</sup> Теренски рад је и опсервациони и искусствени метод којим се сазнају културолошки обичаји, тако што се директно и лично ангажују људи чије друштвено-културолошке обичаје желимо да

пре и током читавог процеса писања семинарског и дипломског рада. Пре коначног опредељивања за одређену тему семинарског и дипломског рада и обављања теренског истраживања, студент самостално и уз помоћ ментора прикупља потребну литературу која се у јаком или ширем смислу односи на потенцијалну тематику.<sup>6</sup> На тај начин се студент упознаје са чињеницом да ли је и у којој мери одређена тема истражена, са којег аспекта је пожељно сагледати предмет истраживања и који су могући правци рада.

## 2.2. Прикупљање података, писање и презентација рада

За потребе реализације теренског истраживања и спровођења интервјуа са казивачима – одабраним појединачним или групним вокалним, инструменталним извођачима у сфери традиционалне музике, примењује се унапред припремљен низ питања која је својевремено концептирао проф. др Драгослав Девић,<sup>7</sup> а у зависности од тематске одреднице у семинарском раду, додају се и питања која формулише студент, односно ментор. О томе зашто и како треба сакупљати потребне податке о народној музici приликом теренског истраживања, студенти су информисани благовремено, још као кандидати на пријемном испиту за упис на прву годину основних студија, па из тог разлога на почетку студирања појам и сврха теренског истраживања њима нису непознати.<sup>8</sup>

Након што су спроведена теренска истраживања ради прикупљања музичко-фолклорне грађе, студент приступа обради добијених података.<sup>9</sup> Наиме, најпре се транскрибује тонски снимак разговора са казивачем, а уз инструкцију ментора врши се избор снимљених мелодија, које ће потом, као репрезентативни тонски снимци, бити преточени у нотни запис.<sup>10</sup> У зависности од врсте музичког жанра, сложености начина извођења и комплексности транскрибовања и мелопоетске анализе, за семинарски рад

---

схватимо. Притом, нагласак је на личном опсервирању: слушању, разговору, интервјуисању и учешћу. Теренски рад као метод обухвата разне облике скупљања података, од белешки са терена до фотографија, тонских и видео снимака, збирки материјалних предмета итд. (Cooley, 2005: 180). У Прилогу видети табелу 2 која садржи попис наслова дипломских радова студената Мастер студија етномузикологије Академије уметности у Новом Саду, који су одбрањени 2013. године.

<sup>6</sup> „Тема мора бити усклађена са обимом рада. У семинарском раду се не могу решавати питања за која је потребно написати књигу” (Маринковић, 2008: 83).

<sup>7</sup> Детаљније видети (Dević, 1981: 67–70).

<sup>8</sup> Приликом јавно организованих консултација потенцијалних кандидата за упис на студијски програм Етномузикологија на Академији уметности са наставницима и сарадницима на главном предмету, заинтересованим кандидатима се даје унапред припремљена потребна литература, пример мелопоетске анализе и садржај слушног теста за припрему полагања пријемног испита.

<sup>9</sup> Теренски рад се може сматрати почетком процеса који полази од емпиријског посматрања и учешћа, до тумачења и представљања. Методолошки, може бити корисно да се теоретски говори о теренском раду, тумаче и представљају као засебни процеси, иако су у крајњој линији ти процеси тесно повезани – јер један даје податке, а други и утиче на њега (Cooley, 2005: 180).

<sup>10</sup> „Прикупљени подаци чине непрегледну гомилу из које се не може ништа дознати ако се на одговарајући начин не среће и обраде” (Vujević, 1990: 130).

се одабира одговарајући број, односно 5–20 репрезентативних музичких примера. Поштујући законитости тзв. финске методе, транскрипције вокалних мелодија своде се на финалис  $g^1$ , а анализа подразумева констатовање брзине извођења, врсте стиха, облик мелодије, каденце, ритам мелодијских одељака, тонски низ, обим мелодије, запис оригиналног финалиса, варијанте, запис текста певане строфе/стиха, као и интегрални текст. Ова метода није примерена за анализу вокално-инструменталних и инструменталних мелодија, па се у том случају користи „класична“ музичка анализа форме, тонског низа, обима мелодије, каденце и хармонске компоненте.<sup>11</sup> Готово паралелно са транскрипцијом одабраних мелодија приступа се планирању даљих активности, под којима се подразумева осмишљање „прве верзије“ садржаја семинарског рада, привремено именовање делова рада и редослед писања истих. Ефикасности и квалитету изrade семинарског рада свакако доприноси марљивост и, уколико је могуће, свакодневно ангажовање студента, али и сам план изrade поједињих делова рада. То значи да је после обављене транскрипције мелодија потребно приступити музичкој анализи, како би ментор имао довољно времена за преглед и корекцију.<sup>12</sup> Непосредно након прегледа и корекције нотних записа и анализе, пожељно је да се добијени резултати анализе, према већ уобичајеним критеријумима груписања субдимирају и табеларно прикажу, како би дескриптивни део мелопоетске, тј. музичке анализе био што успешније представљен.

Излагање у семинарском, па и дипломском раду треба да буде „писмено, промишљено и логично“, да има „структурну научног дела због карактера и предмета анализе, али и структуру литературног рада због јасноће изношења идеја“ (Čavlović, 1997: 74). „Структура семинарског рада састоји се од уводног дела (10–15% обима), централног дела (75–80% обима), закључног дела (10% обима текста)“ (Čavlović, 2001: 10). Попис литературе у семинарским и дипломским радовима студената етномузикологије Академије уметности у Новом Саду не одступа од правила и стила навођења литературних извора који су заступљени у еминентним научним часописима, а прилог рада чине критеријумски постројени нотни и тонски записи са свим потребним пропратним подацима који се односе на архивску похрану, место и датум извођења мелодије, име презиме, године старости извођача итд. У погледу радоследа писања, у етномузиколошком семинарском раду најпре би требало да се приступа средњем, централном одељку који се односи искључиво на музичку компоненту. Управо тај одељак би требало да представља окосни-

<sup>11</sup> Специфичне форме источноевропских и јужнословенских народних песама, често се огледају у неподударању мелодијских и текстуалних целина, што у великој мери доводи у питање оправданост примене тзв. финске методе при анализи. Детаљније видети (Радиновић, 1998: 37–59).

<sup>12</sup> Након што помоћу програма SoundForge студент начини записе мелодија са мелопоетском анализом на мелографском листу, исте предаје ментору ради прегледа и корекције. Кад ментор исказје позитивно мишљење о урађеном делу задатка, студент може технички да обликује нотне записи у програму Finale или Sibelius.

цу писменог рада и садржи опис општих појава и уочених специфичности одређених музичких елемената и параметара, односно изведене закључке који су документовани на основу музичке анализе.<sup>13</sup> То значи да важност и проблематика изrade појединог дела семинарског рада захтева и адекватно посвећивање студента, како у смислу корисно утрошеног времена, тако и усмерене пажње, труда и одговорности. Након дела рада који је посвећен музичкој компоненти као главној теми етномузиколошког разматрања, односно њеним особеностима, пожељно је да се приступи писању осталих делова рада, који по свом месту у Садржају и броју странице претходе централном делу рада, а односе се на етнолошке, историјске, органолошке, ерголошке, социолошке, антрополошке, географске, књижевне и друге врсте података, који су неопходни за расветљавање дате тематике. Због важности и сложености формулисања, напослетку се приступа изради Увода и Закључка. У уводном делу рада се раслојава и формулише проблематика истраживања. Наиме, образлаже се разлог опредељивања за дату тему уз наводе теоретске оправданости, практичне важности, личне наклоњености и поставку хипотезе која се проварава у истраживању. Потом се указује на етапе у истраживачком поступку и примењене методолошке оквире, као и на сам садржај, односно редослед излагања, коришћену литературу, као на прилог, који поред нотних записа и табела садржи фотографије, податке о казивачима и носач звука са одобраним тонским и видео записима. У закључном делу износи се скраћена интерпретација рада, са најбитнијим подацима који потврђују или одбацују постављену хипотезу. Такође, указује се на резултате, практичну корист обављеног и могуће смернице даљег истраживања.

Након што ментор неколико пута прегледа у целости завршен рад и студент усвоји неопходне сугестије, формира се финална верзија семинарског рада. Неколико седмица након што сви студенти у заказаном временском року предају завршене семинарске радове менторима и својим млађим и старијим колегама, у летњем семестру сваке школске године организује се интерна презентација и одбрана. Најрелевантније податке и закључке из свог истраживања сваки студент излаже појединачно, у трајању од 10–15 минута. На унапред договорен начин, студент припреми PowerPoint презентацију свог рада, а у зависности од природе музичко-фолклорне грађе која је обухваћена семинарским радом, у току представљања/презентације еmitују се одобрани нотни, тонски и видео записи. Након излагања сваког студента, присутни исказују своје похвале, критике и сугестије, те на тај начин наставници стичу коначни утисак о оцени семинарског рада, имајући у виду сваког студента понаособ уз洛зи истраживача, излагача, па у извесном смислу и критичара.

<sup>13</sup> Постављеним циљем, који произилази из саме природе проблема, одређен је ниво спознаје коју остварујемо како бисмо разумели проблем истраживања, па на тај начин разликујемо више нивоа циљева: описивање или дескрипција, класификација, објашњење или експланација, предвиђање или прогноза (Vujević, 1990: 62).

За разлику од семинарског, мастер/дипломски рад представља знатно сложенији задатак, како у квантитативном, тако и у квалитативном смислу. Редослед поступака и етапа при раду је идентичан опису на примеру семинарског рада, с тим да се у мастер раду очекује зрелији, одговорнији, па и ефикаснији приступ. Дипломски/мастер рад је већег обима у односу на семинарски, садржи више целина и већи број анализираних музичких примера. У мастер раду се очекује већи број референци и извора на страним језицима, него што је то случај у семинарском раду, а нарочито су битни техника истраживања, методолошки и аналитички приступ као и извођење закључчака, односно свођење резултата истраживања на прегледан, обухватан, концизан и прецизан начин. У намери да кандидат благовремено буде боље припремљен за писање експозеа на пријемном испиту на мастер студијама, а касније за елаборат поводом пријаве теме, па и за писање самог мастер рада, већ на четвртој години основних студија израђује семинарски рад који садржи део проблематике која ће у мастер раду бити шире и детаљније обрађена. Међутим, и поред плански осмишљених усмерења ради лакшег владања материјом потребном за израду мастер рада, а изузимајући примере ређих случајева, већина студената из одређеног разлога не заврши свој мастер рад у предвиђеном временском року. Разлога за продужетак временског интервала потребног за завршетак мастер студија има више. Најчешће се дешава да временом студирање добија секундарну важност у односу на примарна деловања ради обезбеђивања егзистанције, те након одслушаних предавања на мастер студијама долази до својеврсног дисконтинуитета у смислу извршавања обавеза, па је потребан дуг временски период до завршетка прве верзије мастер рада и достављања истог на увид ментору. Неретко се дешава и то да својевремено веома марљиви студенти основних студија на мастер студијама постају „истрошени”, без стваралачке енергије и инспирације. Поједини кандидати пак доживе одређен вид самоблокаде након добијених сугестија и критика ментора. Наиме, појединци стварају одређен оптпор који се огледа у одлагању корекције и избегавању хватања укоштац са проблемима током изrade рада.<sup>14</sup> Ова ситуација прети да доведе до тзв. страха од писања, као једне од нежељених последица, коју је потом веома тешко превазићи.<sup>15</sup> Након што све етапе и проблеми при изradi буду успешно разрешени, на молбу кандидата ментор даје сагласност да се именује комисија за оцену урађеног мастер рада, односно да се организује јавна одбрана. Као и при презентацији семинарског рада, студент припреми и изложи свој експозе посредством примене PowerPoint

<sup>14</sup> У сваком случају треба предвидети и одредити време које ће бити посвећено писању, односно избегавати предузе паузе које могу прекинути ток мисли (Kuba, Koking, 2004: 39–40).

<sup>15</sup> Писање је веома креативна активност, чији учинак зависи од инспирације, те се не треба изненадити да оно „не иде” сваки дан, или да се не налази исто задовољство и не остварују исти резултати приликом сваког појединачног покушаја уобличавања текста. У недостатку инспирације треба посветити времена техничким аспектима текста, нпр. сређивању фусноти. Детаљније видети (Jurčić et al., 2010: 15–16).

презентације, уз прилоге у виду нотних, тонских и видео записа. Приликом одбране мастер рада обично делује комисија коју чине три члана из редова наставника етномузикологије и музикологије. Након што чланови комисије упуте питања кандидату и од њега добију одговоре, врши се оцењивање. У погледу вредновања садржаја и квалитета, разматра се способност студента у проналажењу релевантне литературе, ниво познавања употребљене грађе и начин пласмана, дубина увида у проблематику истраживања, степен исказане самоиницијативе и креативности, лепота језика, граматичка исправност и тачност, јасноћа и прегледност излагања, као и доследна примена норми за писање стручних текстова.

### 3. ЗАВРШНО РАЗМАТРАЊЕ

За успешно реализација семинарског односно мастер рада, неопходно је велико пожртвовање студента, жеља и мотивација за учењем и плодотворна сарадња са ментором. Израда етномузиколошких семинарских и мастер радова заснива се на различитим елементима, које можемо сврстати у општи и посебни ниво проблематике. Посебни ниво можемо дефинисати као индивидуални, јер успешност изrade семинарског или мастер рада увек зависи како од предиспозиција и ангажованости кандидата, тако и од инструкција ментора. С друге стране, општи ниво проблематике се свакако односи на методолошке аспекте, односно на будуће разрешење питања (не) примењивости одређених метода, као што је тзв. финска, у оквиру мелопоетске анализе, а која је до сада незаобилазна у погледу изrade семинарских и мастер радова. Поред методолошких, намећу се и поједини елементи административне природе, који подразумевају будуће настојање и неопходност увођења предмета под називом Семинарски рад и то на основним академским студијама Академије уметности у Новом Саду, имајући у виду да је слично предвиђено на мастер студијама под називом Завршни, Мастер или Дипломски рад. С обзиром на то да је домаће подручје у погледу проучавања музичке традиције још увек неистражено, етномузикологија је на овим просторима показала своју оправданост и виталност, сасвим је сигурно да ће путем будућих семинарских и мастер радова бити донета занимљива и корисна сазнања. Проматрање проблемске и техничке основе семинарских и дипломских радова студијског програма Етномузикологија, како у оквиру једне институције као што је Академија уметности у Новом Саду, тако у перспективи и на нивоу Србије, има уже и шире значење. Оно дијахроно, едукативно и културолошки документује истраживачки импулс потенцијалних етномузиколога и њихових ментора, а уједно, тематски и са становишта саме науке, доприноси својеврсном мапирању до сада делимично истражених или потпуно неистражених, нових и непознатих музичко-фолклорних феномена.

## Литература

- Барток, Бела. 1995. Зашто и како треба сакупљати народну музику. *Нови звук*, 6, 123–136.
- Vujević, Miroslav. 1990. *Uvodjenje u znanstveni rad u području društvenih znanosti*. Zagreb: Informator.
- Dević, Dragoslav. 1981. *Etnomuzikologija, I i II deo, skripta*. Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Cooley, Timothy J. 2005. The future of ethnomusicological fieldwork. T. Karača and S. Kazić (ed.), *4th International Symposium „Music in society“ Sarajevo, October 28-30. 2004, Collection of papers*. Sarajevo: Musicological society of FB&H, Academy of music, 174–182.
- Jurčić, A. et al. 2010. *Priručnik. Kako uspešno čitati i pisati: kritičko čitanje, akademsko pisanje, pisanje izveštaja, veštine prezentacije*. American Councils for International Educations, Development of Reading and Writing Skills of University Students in Serbia, Dostupno na: <http://147.91.1.17/~careers1/stranice/uploads/1597995Prirucnik%20akadeskog%20pisanja%20i%20izrazavanja.PDF> [17. 01. 2018].
- Константиновић, др Стеван. 2009. *Како се пише майурски, семинарски и дипломски рад*. Нови Сад: Ауторељи књиге.
- Kuba, L. i Dž. Koking. 2004. *Metodologija izrade naučnog teksta: kako se piše u društvenim naukama*. Podgorica: CID, Banja Luka: Romanov.
- Маринковић, Соња. 2008. *Методологија научноистраживачког рада у музикологији*. Београд: Факултет музичке уметности. Нови Сад: Матица српска, одељење за сценске уметности и музику.
- Радиновић, Сања. 1998. Проблем применљивости „финске методе“ у мелопоетској анализи српских народних песама. *Нови Звук*, 12, 37–59.
- Čavlović, Dr. Ivan. 1997. Analiza muzičkog djela. Izrada seminarског rada. *Muzika, Časopis za muzičku kulturu*, 1(1), 69–82.
- Čavlović, Ivan. 2001. Analiza muzičkog djela. Izrada seminarског rada (teorijski dio). *Muzika, Časopis za muzičku kulturu*, V, 2(18), 10–22.
- Шодабић, Драган. 2007. *Како се пише стручни рад. Приручник за студенћи уметничких факултета и академија*. Београд: Факултет музичке уметности.

## Прилог

Табела 1. Списак семинарских радова, Студијски програм: Етномузикологија, ОАС, Академија уметности Нови Сад, школска 2013/2014. година

Редни број	Име и презиме студента	Наслов рада	Ментор	Година студија
1.	Милош Аврамовић	<i>Фестивал шамбурашких оркестара Србије (ФТОС)</i>	Весна Карин, МА, асистент	прва
2.	Дорис Бесу	<i>Свадбене јесме Румуна у Војводини</i>	Весна Карин, МА, асистент	прва
3.	Наталија Драгичевић	<i>Старе родољубиве јесме са подручја Косова и Метохије из збирка Миодрага Васиљевића</i>	Весна Карин, МА, асистент	прва
4.	Наташа Француски	<i>Празновање обреда/обичаја лазарица у Србији, са посебним освртом на лазарице у Кикинди</i>	Весна Карин, МА, асистент	прва
5.	Светлана Ђачанин	<i>Вокална музичка тракса женске јевакче из КУД-а „Марко Орешковић“ из Бачкој Грачаци</i>	Весна Карин, МА, асистент	друга
6.	Ана Зорњан	<i>Свадба Словака у Пивницама – реконструкција свадбе</i>	Весна Карин, МА, асистент	друга
7.	Александра Александровић	<i>Циганчица – мелодија за итују љубаве у Војводини</i>	др Весна Ивков, доцент	трећа
8.	Миленко Мартић	<i>Музички аранжман у служби кореографије на сцени</i>	др Весна Ивков, доцент	четврта
9.	Бојана Маховац	<i>Свадбени обичаји и јесме Срба у Моровићу</i>	др Весна Ивков, доцент	четврта
10.	Милена Пејашиновић	<i>„Пјевам јесме из роднога краја“ (прилози ључавању вокалне традиције Срба из Босне и Херцеговине)</i>	др Весна Ивков, доцент	четврта
11.	Дубравка Ћаћић	<i>Дечији фолклор и фолклор за гену у Голубинцима</i>	др Весна Ивков, доцент	четврта

Табела 2. Списак одбрањених дипломских/мастер радова, Студијски програм: Етномузикологија, МАС, Академија уметности Нови Сад, 2013. година

Редни број	Име и презиме студента	Наслов рада
1.	Никола Вучковић	<i>Сирукшуралне и извођачке особености виолинској рејеријоари на примеру новосадских извођача</i>
Комисија за одбрану дипломског рада		др Нице Фрациле, редовни професор, ментор др Ира Проданов Крајишник, ванредни професор, члан мр Богдан Ђаковић, редовни професор, члан

2.	Горан Милошев	<i>Живко Марковски, чувар вокалне традиције Македонаца у Качареву</i>
	Комисија за одбрану мастер рада	др Нице Фрациле, редовни професор, ментор др Ира Проданов Краишник, ванредни професор, члан др Селена Ракочевић, доцент, члан
3.	Јулијана Јовановић	<i>Феномен иранке Македонаца у Качареву</i>
	Комисија за одбрану мастер рада	др Нице Фрациле, редовни професор, ментор др Селена Ракочевић, доцент, коментор мр Богдан Ђаковић, редовни професор, члан
4.	Јована Недељковић	<i>Једноласна вокална традиција у „новом руху“ – иојава вишегласја у српским јесмама са Косова и Метохије</i>
	Комисија за одбрану дипломског рада	др Нице Фрациле, редовни професор, ментор др Ира Проданов Краишник, ванредни професор, члан мр Богдан Ђаковић, редовни професор, члан

**Vesna Ivković**

## TERM PAPER AND MASTER DEGREE THESIS – A CHALLENGE OF ETHNOMUSICOLOGICAL SCIENTIFIC RESEARCH

### **Summary**

Term papers and Master degree thesis of Ethnomusicology students at the Academy of Arts in Novi Sad are based on a combination of field and library research. Initially the selection of term paper topics is usually conducted in consultation with a mentor, with students gaining more independence in their later years of study. Contents of term and graduation papers in the field of Ethnomusicology are divided in a set order of sections, while they differ in the research level expressed in quantitative and qualitative values. The success of term and graduation papers depends on a student's personal engagement and potential, collaboration with the mentor and the way of resolving different problems of methodological nature.

**Key words:** ethnomusicology, term paper, master thesis, 21st century, Academy of Arts Novi Sad



# SAVREMENO STVARALAŠTVO

## (Contemporary creation)



УДК 745.52:677(497.2)

## БЪЛГАРСКОТО ТЕКСТИЛНО ИЗКУСТВО В ПОСТМОДЕРНАТА СИТУАЦИЯ

**Лаура Димитрова**

Софийски университет „Св. Климент Охридски“,

София, Р. България

[laura\\_dimitrova@yahoo.com](mailto:laura_dimitrova@yahoo.com)

### **Абстракт**

Богатите културни традиции в областта на текстила в България, които се съхраняват и развиват във времето, са естествена и основна предпоставка за появата и утвърждаването на съвременните произведения на уникалния художествен текстил. Постепенно, без рязко прекъсване на нишката, без революционно отхвърляне на познатите вече модели и техники, текстилното изкуство еволюира до известните днес форми и изразни средства, до нови идеи и естетически платформи.

Статията разглежда постмодерните тенденции в изкуството на уникалния художествен текстил в България.

**Ключови думи:** текстил, изкуство, постмодернизъм, разнопосочност, еклектика.

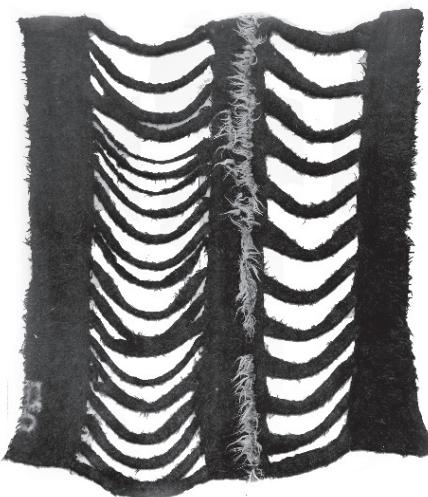
Богатите културни традиции в областта на текстила в България, които се съхраняват и развиват във времето, са естествена и основна предпоставка за появата и утвърждаването на съвременните произведения на уникалния художествен текстил. Постепенно, без рязко прекъсване на нишката, без революционно отхвърляне на познатите вече модели и техники, текстилното изкуство еволюира до известните днес форми и изразни средства, до нови идеи и естетически платформи.

В книгата си „Постмодернизмът и българското изкуство от 80-те и 90-те години на XX век“ Чавдар Попов отбелязва, че макар в България да не съществува „пълноценно и цялостно разгънат модернизъм“ или модернизъм, който „по една или друга причина не е проявил своите основни характеристики в тяхната историческа значимост, валидни за Западна и до голяма степен за Средна Европа“, в изкуството все пак съществува – „негласна“, неафиширана, може би недотам осъзната, но достатъчно осезаема модернистка линия (Попов 2009:101) На тази основа съответно по-късно възникват и постмодерните тенденции в българското изкуство, като „постмодернизмът на Изток е пронизан от редица специфични характеристики“ (Попов 2009:102). За съществена причина за появата на постмодернизма Чавдар Попов счита маргинализирането на

„високото“ творчество и деструкцията на модела на художествения живот у нас, чиято хомогенност в близкото минало се е осигурявала от монополните форми на неговата строга организация (Попов 2019:103). Чавдар Попов подчертава, че в социалистическата епоха живописта е определено водещ вид изкуство „(...) емблема на кавалетното изобразително творчество“ (Попов 2009:106). Той изтъква значението на фигуранлата композиция, която по съветски образец приема водещата роля още от 40-те години на XX век и запазва този си статус до края на социалистическия период, като изтъква важността на идеологизацията на образа, тематичните картини, социализацията на кавалетното изкуство във формите на общите художествени изложби (ОХИ). Според него през 70-те и 80-те години на ХХ век в българската живопис се забелязват две основни насоки – от една страна има разширяване на зоните на свобода, излизане извън нормите на класическия соцреализъм, въз основа на което се появяват редица тенденции като фотореализъм, наивизъм, неоекспресионизъм, от друга страна още от 50-те години на ХХ век се формират тенденции за осъвременяване и своеобразна модернизация на българската живопис, като тези процеси, без да са „оповестени“ в програмни документи се отразяват според него и на терминологията и лексиката в периодичния печат, а терминът „социалистически реализъм“ още през 70-те години практически излиза от употреба. Отбелязвайки почти едновременното навлизане на експресионизма, неоекспресионизма, фотореализма в живописта както на Запад, така и в нашето изкуство, Чавдар Попов изтъква различното им значение в контекста на „западното“ и „източното“ културно пространство, на Запад те се са преди всичко форми на връщане към „фигурацията“ след периода на абстракционизма, а у нас (където терминът абстракционизъм има недобра репутация по това време) те се свързват с формите на модернизация на живописта.

Възможно ли е да съществуват постмодерни тенденции в общество, което е тоталитарно по своя характер и не е нито информационно, нито постиндустриално. Обикновено такава степен на развитие съответстваща на информационното постиндустриано общество е смятана за за необходима предпоставка за Постмодернизма. Според Г. Симеонава-Конах, обаче, това схващане не обяснява появата на „някои ранни прояви на постмодерната естетика“ в изкуството на иberoамериканските страни, в България и другаде, където „не може да се говори за постиндустриално общество“ по онова време (60-те, 70-те години на ХХ век). Тя твърди, че „постмодернизмът може да бъде разглеждан като типологична категория в един нов критически и периодизиращ проект (...) изясняващ явления от миналото, които са били недооценени, неразбрани, а днес можем да ги разчетем посредством постмодерния ключ“ (Постмодернизмът. Българският случай. Наблюдения върху художествената проза ХХ и ХХI век, с. 90). Казвайки тези думи, тя визира някои процеси в българската литература през 60-те и 70-те години на ХХ век. Същото съждение може да бъде отнесено с пълна сила и към

процесите свързани с текстилното изкуство в България от съответния период. Имайки предвид харектера и трудната определимост на постмодерното, никой не очаква Постмодернизъмът да настъпи от точно определен момент на определено място и в строен ред, нито се предполага система от стриктни правила или белези, по които да бъде дефиниран. Гая Симеонова-Конах застъпва тезата, че „постииндустриалното общество може да не е реализиран обществен факт, докато в изкуството (тя има пред вид литературата) „се реализират самостоятелни постмодерни творби или постмодерни елементи в тяхната поетика, активизирани от други исторически и художествени обстоятелства“. Според нея постмодерното се гради на парадокс и е „заложено в антиподата на либерализма“ поради което може да се активира „именно в съдълъсъка с тоталитарни или авторитарни режими, въобще да се развие в ситуацията на политическа, духовна, естетическа несвобода, която ражда потребността от езоповски език и завоалиращи художествения изказ жанрове“ (пак там, с. 381). Г. Симеонова-Конах подчертава, че в „Латинска Америка това са годините на „магическия рализъм“, в обществен смисъл – времето на терор и диктатура“, а в България – времето на „господството на социалистическата естетика и политически режим, задвижил настъпателните процеси на урбанизацията, насилиственото колективизиране и миграцията“. В този контекст тя разглежда някои артефакти в изкуството (българската литература) от 60-те годни като форми на неоавангард с постмодерни черти, интерпретирани от днешна изследователска перспектива“ (пак там, с. 381). Авторката казва: „много от книгите, които четяхме и бяха издавани в България през последните три социалистически десетилетия, бяха постмодерни, без да знаем това“ (пак там, с. 388).



1. Димитър Балев, „Черният аквариум“, 1968 г.

Може да се твърди, че аналогично не само в българската литература, но и в българското текстилно изкуство от същия период има подобни тенденции, развиват се сходни процеси и съществуват постмодерни творби и творби с постмодерни елементи без по онова време да има готовност това да бъде прието и признато. През 60-те години на XX век в изложбите се появяват тъкани уникални по своя характер. Те са предназначени за декориране на интериора – обществен или жилищен, а техните автори в някои случаи са вдъхновени от традиционното изкуство и фолклорните традиции, а в други – от условността на същите традиционни тъкани, като в собствените си творби художниците-текстилци интерпретират източниците на влияние свободно, доближавайки се в голяма степен до абстрактната образност на модерната европейска живопис. Във време, в което в България е недопустимо съществуването на абстрактна живопис поради наложената идеологическа догма, се появяват творби с абстрактна образност именно в областта на текстилното изкуство. Тенденциите в тази посока се задълбочават през 70-те години на ХХ век. Марияна Райнова например споделя, че през 1975 – 76 година, когато кандидатства в специалност „Текстил“, на нея ѝ допада това, че в областта на текстила може безпроблемно да се правят абстрактни композиции, докато тази свобода не съществува в другите специалности.

Чавдар Попов пише, че според Магда Карнечи (румънска поетеса и арт критик) терминът „постмодернизъм“ се появява по различно време в коментари свързани с изкуството в различните държави от социалистическия блок – в Румъния около 80-те години на ХХ век, а в Полша, Унгария и Чехословакия – до 90-те години на ХХ век този термин рядко се използва. Авторката намира известни общи черти на постмодернизма в държавите от Източна Европа като подчертава, че от една страна той допълва модернизма, който в тези държави е прекъснат след Втората световна война, а от друга страна е реакция сещу приетите в социалистическото изкуство модерни форми. Според нея постмодерните тенденции в случая се характеризират с относителна независимост и дори автономност от политическите и социалните фактори.



2. (лево) Marin Vърбанов, „Вратата на Орфей“, 1979 г  
3. (десно) Васил Овчаров, „Сини ритми“, 1982 г.



Разгледано в условията на така описаната от М. Карнечи ситуация текстилното изкуство в България от 60-те, 70-те и 80-те години на XX век за разлика от живописта (която частично се влияе от световните тенденции в изкуството по изтъкнатите по-горе причини) отговаря на световните тенденции и остава относително независимо от политическите фактори. Бивайки част от приложните изкуства (които по времето на социализма нямат водеща роля) и които по тези причини не са пряко свързани с пропагандата, то не подлежи на идеологизация и е встриани от политически натиск. В тази ситуация както модерните, така и постмодерните тенденции навлизат в българското текстилно изкуство едновременно с навлизането им в европейското. Незабравка Иванова отбелязва в книгата „Марин Върбанов“, че „многопластовите и разнопосочни процеси в художествения живот на Европа очертават своеобразното и повсеместно „връщане“ към народното изкуство на всяка отделна страна“ (Иванова 2008:18), като го „превръщат в извор на нови инвенции за модерна трактовка на съвременното стенно килимено изкуство“. Тя твърди, че в гобленното изкуство се извършва дълбок прелом, такъв какъвто в началото на XX век настъпва в европейската живопис и скулптура. (Иванова 2008:18). В дисертацията си „Текстилните материали и тяхната роля за създаване на съвременно текстилно изкуство (1990 – 2010)“ Цвета Явшева казва, че в „световен аспект цяло поколение от източноевропейски художници, сред които Магдалена Абаканович, Ягода Буич, Рици и Петер Якоби, Димитър Балев и Marin Vърбанов, поставя началото на откъсването на гоблена от стената. Измества се точката на

окачване и tapisery се превръща в триизмерен пластичен обект“. (Явашева 2016: 150)



4. (лево) Аделина Попнеделева, „Градина“, 90-те години на ХХ в.

5. (десно) Аделина Попнеделева, „Мазохистичен пърформанс по Х.К Андерсен“, 90-те години на ХХ

Анна Бояджиева (художничка и профсор по текстил в Националната художествен академия) също отбелязва, че през 70-те и 80-те години на ХХ век на световната арт сцена се появяват изключително силни автори, работещи в областта на текстилното изкуство. Имена като М. Абаканович, Я. Буич, Гарига и много други. Те, според нея, извеждат текстила от анонимност, а Биеналето за съвременно текстилно изкуство в Лозана, Швейцария, Триеналето в Лодз показват на света възможностите на авторския уникален текстил. Анна Бояджиева подчертава, че в този период в България има силни автори, споделящи световните тенденции в текстилното изкуство, а това са и годините и на мащабните държавни порачки, когато много текстилни художници създават запомнящи се творби.



6. Антония Табакова, „Музика“, 1996 г.

За текстилно изкуство в постмодерната ситуация би могло да се каже това, което изтъква Чавдар Попов за постмодерното изкуство като цяло, а именно – то „не толкова „отразява“ определени постмодерни идеи“, а по-скоро ги „продуцира“, „артикулира“ и в определени случаи „социализира“ (Попов 2009: 51). Съгласно вижданията на постмодернизма изкуството е не просто част от живота, а самият живот – „постмодерното е „навсякъде и винаги“, при което се получава „своеобразна картина на изкуството, напомняща тоталния изоморфизъм на холографския модел – всяка отделна единица или елемент съдържа белезите на цялото, и обратното.“ (Попов 2009: 57)

В постмодерната ситуация творбите на текстилното изкуство в много отношения са коренно различни от традиционните текстилни творби. Например целта на творбите на традиционното текстилно изкуство да представлят символично модела за единството на всичко в универсума се пародира в постмодерните, където не съществува крайна цел, а по-скоро игра, лабиринт, пастиш, колаж, асамблаж или мозайка от намерения и влияния. Идеята на традиционното текстилно изкуство да изрази символно замисъла на Сътворението и законите на битието, е противопоставена на произвола в постмодерното, където образите, материалите, композиционните похвати са плод на субективен избор, воден от случайността и личните предпочитания, а не от установени правила или стриктно следван първоначален замисъл, тук по-скоро има първоначално хрумване, което в процеса на създаване често се променя.

Традиционното българско текстилно изкуство е резултат от формирани с векове културни норми, докато постмодерното е по-скоро процес на създаване, преповтаряне, рециклиране, представяне, случване на нещо, което в крайна сметка може и да не е точно точно определено (крайната цел е неясна).

Традиционното текстилно изкуство се гради върху система от знаци с конкретно съдържание, символи на реда и законите на вселенския порядък, в постмодерните произведения, обаче, този принцип е заменен от принципа на мозайката, колажа, пастиша, асамблажа или лабиринта, в произведението се преплитат трудно определими знакови послания.

Семантиката лежи в основата на традиционните текстилни изделия, докато постмодерните творби се основават на еклектика, случайни хрумвания, чувство за хумор.

Изборът на образи, материали, техники, който в традиционния текстил се диктува от символиката им и предназначението на изделието, на предмета, върху който се намират, в постмодерният текстил е заменен от комбинация от разнородни образи, материали и техники, в зависимост от субективното желание на автора или от променливите правила на играта, при която се създава съответното текстилно произведение.

Вечните стойности, изразени чрез символиката на древните и традиционните текстилни изделия, в постмодерните се интерпретират често с чувство за хумор.

Яснотата и определеността в традиционното текстилно изкуство отстъпват място на липсата на цел, посока и конкретно намерение (неопределеност) в постмодерното.



7. Анна Бояджиева, „Рамка на ума ми“, 2003 – 2004 г.

Като примери за тези тенденции в българското текстилно изкуство може да посочим различните влияния, които авторите-текстилци изпитват, желанието им да смесват материали и композиционни похвати, да променят идеите си и самите произведения във времето, да изразяват преди всичко личното, субективното, понякога да се отнасят с ирония към утвърдени правила и идеи, да търсят нови форми и изразни средства, които често пъти са „чужди“ на текстила, да прескачат и дори да заличават видово-жанровите граници в изкуството, да отдават значение на творческия процес, като източник и възможност за промени – мобилност, реплики, варианти на различните идеи. Художничката Ния Дечева например казва: „човек се променя и развива в крак с времето“. Тя самата твърди, че изпитва влияние от много и различни места, „от всички художници през вековете“, като освен в текстилното изкуство, се изявява и в областта

на инсталацията, 3D арт - а, изкуството от хария. Друга художничка-текстилка – Цвета Явшева споделя че търсенията ѝ в уникалния текстил, са повлияни от автори като Миро, Матис, Мондриан и Кандински, а нейните „текстилни експерименти са продиктувани от традиционните изначални умения“ и любопитството ѝ към тях. В много от творбите си тя съчетава ръчна хартия с техники на тъкане, понякога използва възможностите на съвременната дигитална техника, „обработвайки своите рисунки или отпечатъци чрез нея“. Художничката Яна Петкова отбелязва, че голямо влияние в творчеството ѝ има природата, а „нейното разнообразие от цветове и форми“ я вдъхновява и в работата ѝ с уникалния текстил. Тя подчертава, че в текстила „всяка идея може да бъде осъществена чрез (...) разнообразие от материали, форми, цветове и размери“. Яна Петкова разкрива голямото въздействие, което оказва върху нея една изложба на Марк Ротко и споделя: „Картините му са с изключително влияние. Имам подобно усещане за цветове и изразителност. Впечатлена съм от Магдалена Абаканович, както и от всички хора които са проявили смелост да изразят себе си чрез изкуството“. В творбите си тя изпозва „по-съвременни техники (в областта на ръчната хартия)“ като се придържа към естествените материали и понякога предпочита геометрични форми, като споделя, че част от тези форми „може и да са били символи“, но тя самата не търси „дълбок смисъл“ в подобна символика. Мисли, че повечето нейни творби „могат да бъдат развиващи във времето“. Според нея: „Всяко едно поколение има нови и интересни похвати, и решения в текстилното изкуство.“

Художничката Мария Киркова се вдъхновява от „българските класици в живописта, скулптурата, графиката, образците на иконописната ни школа“ (...) Паул Клее, Кандински, Магрит, Матис“, от „достижения на архитектурата, музиката, киното, фотографията и най-много природата“. Обича да експериментира „с хартия, метални нишки, стъкло, пластмаса“. Смята, че ако идеята го изиска, то произведенията ѝ може да бъдат и еклектични, а относно символите казва: „Символите които използвам в творбите си са моята азбука /морз/ чрез която говоря със зрителя“. Някои свои творби тя започва „с игра“, но ги „развива в цикли“, като смята, че те са отражение на времето, в което живее, а също и на нейни „емоционални връзки в съвремието“.



8. Магдалена Николова, „Знаци“, 2010 г.

Друг автор – Магдалена Николова споделя: „Впечатляват ме обемите, обемите в пространството – архитектурата. Творчеството на „Алвар Аалто, Заха Хадид, Норман Фостър“. А влиянието които изпитва в творчеството си, определя като „личностно-социални (...) среши с други личности, места, преживявания – положителни или отрицателни“. Понякога тя използва материали и техники, които не са характерни за класическия текстил „за да обогати арсенала си“ и подчертава: „В частност използвам знаци и символи с недиректно послание. Да не говорим, че тълкуванието на творбите зависи до голяма степен от културата и подготвеността на зрителя“.

Всичко казано до тук дава основание за извода, че в постмодерната ситуация както авторите, така и зрителите, наблюдалите имат възможност за избор и проява на въображение при разчитане на противоречивите кодове на постмодерната творба, като изграждат собствена система за нейното разбиране.

Проявява се още една от характеристиките на Постмодернизма – заличаването на границите между наука и изкуство. Често самите автори (в случая художниците-текстилци) стават теоретици на собственото си творчество, създават концепции или проекти, въз основа на които изграждат творбите си, пишат научни трудове, книги, свързани с изкуство, статии и студии, доклади. В това отношение примерите са много. Монографията на Емилия Панайотова „Дизайнът. Как да го разбираме.“, изданена в София през 2015 г., например прави анализ на дизайна като гранична област,

обединяваща изкуството, приложните и технически знания и науката, в книгата се разглеждат основните видове дизайн, като се анализират най-съвременните тенденции в областта на дизайна както и тези тенденции, които са в процес на формиране, акцентира се на мястото на дизайна като самостоятелна сфера на познанието, чийто обект на изследване е жизнената среда на човека, като жизнената среда от своя страна е представена като подсистема на околната среда. Същата авторка защитава през 2013 г. дисертационния труд „Природни форми и дизайн. Системен подход при изграждане на жизнената среда“. Други примери – дисертацията „Използването на традиционни текстилни умения и нови изразни средства в модерното текстилно изкуство“, защитена през 2009 г. от Вержиния Маркарова или дисертацията „Обща теория на текстилното изкуство. Структуриране на знанията за текстилните практики и текстилното изкуство в исторически, технологичен и естетически аспект и във връзка с преподаването в катедра „Текстил“ на НХА“, защитена през 2008 г. от Аделина Попнеделева; дисертацията „Възпитателни функции на постмодерният орнамент“, защитена от Лаура Димитрова през 2013 г., дисертацията „Тъкани за интериор и тапети, десинирани чрез метода на отпечатване (1950–1990)“, защитена през 2013 г. от Мила Стоев; дисертацията „Текстилните материали и тяхната роля при създаване на съвременно текстилно изкуство (1990 – 2010)“, защитена през 2017 г. от Цвета Явшева и пр. и пр.

Редица художници създават кураторски проекти – Анна Бояджиева е куратор за България за Международно триенале на съвременния текстил, Лодз, Полша; Магдалена Николова е автор и куратор на проектите: „Неслучайни срещи“ реализиран в галерия „Склада“ през 2012; „Дневникът на едно дете“, реализиран в музикален център „Борис Христов“, през 2012 и на проекта „Божидар Бончев и Свilen Блажев в Склада“, галерия „Склада“, 2013 г.; Дима Недялкова – Каприева („Точка“, 1915 г; „Посоки“, 2017 г. и др.).

Дима Недялкова – Каприева участва с авторските текстове в каталога „Изкуството на текстила в България“; Анна Бояджиева и Дима Недялкова – Каприева пишат и публикуват статии в изданието „120 години българско изобразително изкуство. Приложно. Декоративно. Монументално.“ Цвета Явшева, Дима Недялкова – Каприева и Лилия Радичкова са съсравители на каталога „Изкуството на текстила в България“ и т.н. и т.н.

Аделина Попнеделева изнася лекции и доклади, прави научни публикации. Такива са например лекцията „Културен взрив и след това?“, в Университет „Фридрих Шилер“, Йена, Германия по покана на съответния университет и друга нейна лекция „Шиенето като критическа практика. Текстилните техники в изкуството и техните феминистки проекции“, изнесена в социален център Хаспел през 2011 г. Тя е автор и на редица текстове, свързани със съвременното изкуство, например – „Алхимична сцена. Изложба „Хронотопи“ на Станислав Памукчиев“ и много други.

Художничката Наталия Стойкова е автор на над 40 статии, свързани с образоването и обучението по изобразително изкуство, които са публикувани в списания и вестници с педагогическа насоченост. Участва в авторски колективи за създаването на учебници и книги.

Спътъкът от научни публикации, дисертации, доклади и лекции, учебници и др. на съвременни български автори, работещи в областта на текстилното изкуство е дълъг и едва ли има нужда изцяло да бъде цитиран тук.

Процесите на положителни промени, които започват в българския уникален текстил още от 60-те г. на ХХ в. безспорно предхождат тези в така наречените „изящни изкуства“. Те съответстват на процесите в европейския и световния уникален художествен текстил от онова време, затова и преходът от една политическа система, както и от една система на творческа организация в друга – по-свободна и толерантна през 90-те години на ХХ в. – не се възприема от българските текстилци като „революционен“.



9. Михаела Пъдева, „Многоточие“, 2014 г.

В статията „Съвременен български художествен текстил“ от каталога „Изкуството на текстила в България“ Виолета Василчина пише (с. 46), че когато в края на 80-те години се заражда закъснелият български авангард, който се „противопоставя на всичко конвенционално и рутинно“, текстилците сравнително рядко се легитимират чрез авангардистки акции“. Обяснение за това тя намира в новия тип мислене на тези художници, в това, че те имат „синтезирана представа за значението на текстила в отношението му към целия материален и духовен свят.“ (Пак там).

Друго обяснение за това отношение към закъснелите прояви на авангардно изкуство в нашия художествен живот или по-скоро за „спокойствието“, с което българските художници-текстилци приемат подобни прояви може да бъде открито във факта, че българското текстилно изкуство още от 60-те година на XX век е синхронно на европейското и има възможността да „изживее“ всички тенденции, които са характерни за това изкуство адекватно – от времето на тяхното формиране до пълното им развитие и „отмирание“. За разлика от онези видове изкуства в България, които попадат под пряка идеологизация в годините на социализма и които са „предпазвани от вредното влияние на Запада“, уникалният художествен текстил има щастие не само да бъде в голяма степен свободен от подобно идеологическо въздействие, но и да премине през всички етапи, през които преминава и европейското текстилно изкуство. Именно поради това „авангардността“ която буквално нахлува в други видове изкуства в края на 80-те и началото на 90-те години на XX век, не е нещо ново за българския текстил. В текстила тя вече е изживяна през 60-те и началото на 70-те години. Може да се твърди, че още от края на 70-те години в българското изкуство на текстила се усещат постмодерни тенденции и макар, че по онова време никой в България не споменава думата „постмодернизъм“, смесването на материали, техники, художествени похвати, идеи, образи заимствани от миналото, от различни източници на влияние в настоящето и пр., както и прилагането на нетрадиционни подредби, предполагащи едновременното използване на разнородни по характер композиционни принципи, несъмнено могат да бъдат определени като ранни проявления на постмодерността.

През последвалите десетилетия тези тенденции се засилват и всео-бемащият изоморфизъм на постмодерното обхваща както живота, така и изкуството във всичките му форми и измерения, в това отношение не прави изключение и българското текстилното изкуство.

## Литература

- Антов, Пламен. Поезията на 1990-те: Българско и постмодерно. Българският постмодернизъм. Контекст. Генезис. Специфика. Том 3, стр. 80.
- Василчина, В. 2002. Съвременен български художествен текстил. В: Изкуството на текстила в България. София: Издателство „ЛИК“.
- Димитров, Г.Д. 1974. Художествените тъкани на Марин Върбанов. В: сп. „Изкуство“, София, бр 3,
- Димитрова, Л. 2013. Възпитателни функции на постмодерния орнамент. Дисертация. София.
- Каприева, Д. 2014. Текстилът след 90-те. В: *120 години българско приложно, декоративно и монументално изкуство*. София: Изздание на СБХ и фондация „Поддържане на изкуството в България“.
- Кръстев, К. 1985. Естетика на съвременния български килим. В: сп. „Изкуство“, София . бр. 5.

- Лиотар, Ж. Ф. 1993. Постмодерното обяснено за деца. София: „Критика и хуманизъм“.
- Лиотар, Ж. Ф. 1996. Постмодерната ситуация. София: „Наука и Изкуство“.
- Лозанова, С. 2000. Българска художествена тъкан (50–80-те години на ХХ век). София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“.
- Лозанова, С. 2005. Фолклорната традиция в съвременното декоративно-приложно изкуство. София: Акад. изд. „Проф. Марин Дринов“.
- Лозанова, С. 1984. Жанрови особености на съвременните художествени тъкани. В: сп. „Проблеми на изкуството“, София, бр. 3.
- Мафезоли, М. 2011. Ритъмът на живота. Вариации на постмодерни теми. Изд. „Проф. Марин Дринов“.
- Симеонова-Конах, Г. 2011. Постмодернизъмът. Българският случай: наблюдения върху художествената проза ХХ и ХХI век. Изд. „Факел“.
- Cotton, G. E. The Lausanne International Tapestry Biennials (1962-1995) The Pivotal Role of a Swiss City in the "New Tapestry" Movement in Eastern Europe After World War II <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1669&context=tsaconf> (09.07.2017)

### **Фотографии на творби:**

- Димитър Балев, „Черният аквариум“, 1968 г.
- Марин Върбанов, „Вратата на Орфей“, 1979 г.
- Васил Овчаров, „Сини ритми“, 1982 г.
- Аделина Попнеделева, „Градина“, 90-те години на ХХ в.
- Аделина Попнеделева, „Мазохистичен пърформанс по Х.К.Андерсен“, 90-те години на ХХ в.
- Антония Табакова, „Музика“, 1996 г.
- Анна Бояджиева, „Рамка на ума ми“, 2003 – 2004 г.
- Магдалена Николова, „Знаци“, 2010 г.
- Михаела Пъдева, „Многоточие“, 2014 г.

**Laura Dimitrova**

## **THE BULGARIAN TEXTILE ART IN THE POSTMODERN SITUATION**

### **Abstract:**

The rich cultural traditions in the field of textiles in Bulgaria, which are preserved and developed over time, are a natural and basic prerequisite for the emergence and consolidation of modern works of unique artistic textile. Gradually, without a sudden disruption of the thread, without revolutionary rejection of the already known forms and techniques, textile art evolved to the art forms and means of expression, known today, it evolved to new ideas and aesthetic platforms.

This paper examines the postmodern tendencies in the art of unique artistic textiles in Bulgaria.

**Key words:** textile, art, postmodernism, diversity, eclecticism.

УДК 746.4:391

## СЪВРЕМЕННИЯТ ИНДУСТРИАЛЕН ДИЗАЙН – „МЕЖДУ ЧУКА И НАКОВАЛНЯТА“ НА МОДАТА И ТРАДИЦИЯТА

**Димитър Иванов Добревски**

Национална художествена академия,

Факултет приложни изкуства и дизайн, Р.Р. България

did\_design@abv.bg

### Абстракт

Докладът анализира сложната диалектика между традиции и мода в творческия процес. Проникновението на художника в смисъла на битието и формиране на идеи и мисъл – не е едностррана обективност, нито субективен произвол, а диалог между две култури, разкритие на съществуващото и откритие на новото в резултат на преосмисляне на битието, в който се ражда смисълът на образа. Замисълът не може да се роди на пусто място. Той винаги е развитие на това, което е било, продължение на творческия процес, който е започнал много преди това. Категориите „традиции“, „стил“, „школа“, „moda“ говорят именно за включването на конкретния замисъл в един широк културен процес. Жизненият цикъл на продуктите повтаря до голяма степен жизнения цикъл на самия човек: зачатие, раждане, растеж, узряване, старост и смърт.

**Ключови думи:** традиции, мода, фирмен стил, школа, визуална идентичност.

Проникновението на художника в смисъла на битието и формирането на идеи и мисъл не е едностррана обективност, нито субективен произвол, а диалог между две култури, разкритие на съществуващото и откритие на новото в резултат на преосмисляне на битието, в който се ражда смисълът на образа. Замисълът не може да се роди на пусто място. Той винаги е развитие на това, което е било, продължение на творческия процес, който е започнал много преди това. Категориите „традиции“, „стил“, „школа“, „moda“ говорят именно за включването на конкретния замисъл в един широк културен процес. Жизненият цикъл на продуктите повтаря до голяма степен жизнения цикъл на самия човек: зачатие, раждане, растеж, узряване, старост и смърт.

Дизайнът е форма на изразяване, а продуктите и дори проектите, са валута за обмен. Качествените проекти, също като валутата, генерираят приходи. Възприемането на дизайна в рамките на бизнеса се е развило и сега става ключ в корпоративната сфера, когато фирмите открият, че инвестициите в дизайна се връщат обратно като печалба, а внимателно

проектираната и реализирана продукция може да създаде нов образен статус на компанията или дизайнера.

Той може също така да предложи уникална позиция в един силно конкурентен свят. Но дизайнът е много повече от това. Той, например, е значителен фактор на пазара. Защото дизайнът развива нови функции и потребителски приложения за обекти, и променя външния си вид. Това дава дизайн-съзнание и бизнес с гъвкав подход, значителни предимства на пазара от гледна точка на видимост, уникално позициониране, рационална структура на цените и израз на качеството.

Напоследък производството и пазарът неимоверно се разрастват и обхващат почти всички слоеве (според Дж. Катона 75%) от обществото на практика във всички страни, процес започнал да се проявява още в годините след Втората световна война. Свидетели сме на глобална икономика – глобално производство и глобален пазар. Основна форма на продажба на потребителски стоки са големите вериги супермаркети, като много често това е закупуване в кредит. Аналогично, основна форма на сключване на договори между фирмите в машиностроенето, химическата и електронната промишленост са националните и международни панаири и изложби, и разбира се, вездесъщият Интернет. Основен стожер на този процес е потребителското търсене, което днес най-малко се основава на неотложни жизнени потребности. Всяка голяма фирма или корпорация задължително трябва да има специалисти, предугаждащи или дори моделиращи поведението и реакциите на потребителите. Дизайнерите в редица случаи са проектанти на бъдещото поведение на потребителите. Във връзката с потребителите все по-голяма роля играе рекламата, която създава за потенциалните потребители аргументи за самоубеждение, че даден продукт или стока са от жизнена необходимост за тях. Рекламата може да убеди хората да купят дори нещо, което не им трябва с пари, които най-често нямат. Друго важно средство наред с рекламата и добрата опаковка е система от създаване на стереотипи на поведение на потребителите в обществото, граничеща в редица случаи с формирането на съвременни митологеми. Основна причина е стереотипното мислене и поведение на хората в обществото.

Що се отнася до традицията, възгледите на индивида от едно или друго поколение се формират винаги върху знания, които са резултат от дейността на предшестващите поколения. Миналото, както казва Хайдегер, не е „зад“ человека, а е „пред“ него – в смисъл, че всяко поколение се оказва отново пред лицето на резултатите от историята на човешкото познание, които то трябва да усвои. Във връзка с това се изтъква активната роля на традицията, на съвкупността от знания и възгледи, заимствани от миналото, явното, а понякога и неявното въздействие на многото импулси, съдържащи се в традицията и оказващи значително влияние върху съвременното мислене.

Пречупването на действителността и дори въображаемият свят на

бъдещите продукти от позицията на определен естетически идеал, често неосъзнат достатъчно, но изразен в конкретна чувствена форма са основни понятия за процеса на проектиране в дизайна. Известно разминаване се получава поради факта, че потребителят използва в утилитарния смисъл продукти, а не проекти, но дизайнърът пресъздава във въображението си своеобразен „сценарий“ на процеса на потребление на вещите, които проектира и така максимално се опитва да доближи своето въображение до една реална ситуация. Голямо значение за този процес имат също личният опит и общата култура на дизайнера, които също се намесват в този нееднозначен процес на творческо превъплъщение.

Въщност в доклада бих искал да коментирам едни малко по-различни страни на традицията и най-вече на модата. Преките връзки между продуктите и традициите са били изразени на един по-ранен етап - занаятчийският, когато дизайнът още не е съществувал. Тогава традициите са били от първостепенно значение. Изменението на продуктите е било давен процес, продължаващ често десетилетия и дори столетия. Целта на производствените отношения е била запазване на „статуквото“ на всяка цена. Днес индустриалната революция е напреднала до такава степен, че нови стоки и продукти ни атакуват едва ли не всекидневно. Много често е невъзможно да се опрем на удобната „подпора“, която ни създава понякога традицията. Не бива да възприемаме нейното значение само като деградивно.

Замисълът не може да се роди на пусто място. Той винаги е развитие на това, което е било, продължение на творческия процес, който е започнал много преди това. Категориите „традиционните“, „стил“, „школа“, „мода“ говорят именно за включването на конкретния замисъл в един широк културен процес. Срещата на дизайнера със света протича като диалог, в който дизайнърът е носител на културни значения и ценности с отношение към другите културни значения и ценности и предшестващи диалози с действителността. Това е едно съдържателно отношение. Идеята вече е заложена в отделни фрагменти на съдържанието на всичко в околната действителност и остава само да се приведе във взаимодействие. Погрешно е да мислим, че проектната идея е само субективна воля на дизайнера. Неговият съзнателен и волеви контрол се състои само в предпазването от случайни грешки. Това в пълна степен се отнася и за смисъла вложен в дизайнърския продукт.

Механизмът на дългото асимилиране на нов предмет тук се измества от модата, която е подчинена изцяло на научната технология на производството и потреблението се опира на психологията, физиологията, икономиката, социологията, както и на едно изцяло модерно изкуство – рекламата. Модата наистина ориентира потребителите в света на вещите, обаче определянето на мястото на дадената вещ в ситуацията, важна за нейния производител, не е свързано с осмислянето и разбирането на същата тази

ситуация от самия потребител.

Посредством модата предметите наистина обсебват човека и най-често той самият желае те да го завладеят. Всеки се смята за единствен и не съзнава, че онова което харесва само на него, всъщност се харесва на мнозинството.

Жизненото пространство на дизайна в съвременната индустрия значително се различава от това, което беше само преди 10 години. Традиционно, большинството професионални дизайнери винаги са възприемали своята професия като нещо изолирано от „големия бизнес“, свързан с тънки счетоводни сметки, валута и годишни финансови отчети. За съжаление, именно трудността да се помисли по такъв начин днес пречи на дизайнера да се превърне в този инновационен лост, който може да го изведе в търсен консултант по изменения и иновации. Днес актуален и най-тясно обвързан с водещите социални тенденции в обществото на преосмисляне на агресивните форми на глобализация към по-щадящи и обвързани с националните традиции практики, намерили в публикациите на специалистите специфичен термин „глокализация“ (от механичния сбор на „глобално“ и „локално“), е така нареченият soft design (мек дизайн). По мнението на водещи философи и социолози самото общество и обществените отношения се променят и стават по-меки или трудноопределими. На границата на двете хилядолетия всичко става относително нестабилно или социумът от солиден се трансформира в лигuidен. Лигuidното или нестабилно и бързо променящо се общество изисква адекватен и отговарящ на тези характеристики дизайн. Мекият, не само като формообразуване дизайн, по-пълно отразява налагашата се тенденция и на ново „дизайнерско мислене“, дошло да замени съществуващите паралелно и допълващи се форми на „индустриално мислене“ и „комерсиално“ или бизнес мислене. Тук съществена роля играе науката и техническото развитие. Само от началото на новото хилядолетие до днес са създадени повече от 30 000 нови материали, които в голяма степен още очакват да бъдат приложени в нови продукти и изделия. При сблъсъка с толкова неустойчиво явление като дизайна е много сложно да се направи заключителен общ извод. В същото време, именно тази неустойчивост подсказва единствения възможен сега извод: правилни, пригодни за оперативно използване резултати може да даде само непрекъснатото изследване на дизайна. Професионалният дизайн е в непрекъснато движение и обновление и както винаги, най-интересното тепърва предстои.

## Литература

- Katona, George, Burkhard Strumpel and Ernest Zahn. 1971. *Aspirations and Affluence: Comparative Studies in the United States and Western Europe*. New York: McGraw-Hill.
- Maldonado, T. 1991. *The neglect of industrial design*. R&D Management, 3–5.
- Read, Herbert E. 1953. *Art and industry, the principles of industrial design* (3rd. ed.), London: Faber and Faber.
- Robertson, R. 1995. *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. In: Featherstone, M., Lash, S. and Robertson, R., Eds., *Global Modernities*, Sage Publications, London, 25–44.

**Dimitar Ivanov Dobrevski**

### THE MODERN INDUSTRIAL DESIGN BETWEEN THE HAMMER AND THE ANVIL OF FASHION AND TRADITION

#### Summary

The report analyzes the complex dialectic between traditions and fashion in the creative process. The insight of the artist in the sense of being and the formation of ideas and thought is not one-sided objectivity or subjective arbitrariness, but a dialogue between two cultures, the discovery of the existing and discovery of the new as a result of the rethinking of the being in which the meaning of the image is born. The concept cannot be born in a deserted place. It is always a development of what it was in the past, a continuation of the creative process that has begun long before. The categories of "tradition", "style", "school", "fashion" speak precisely about the inclusion of the particular concept in a broad cultural process. The product lifecycle largely repeats the life of the person himself: conception, birth, growth, maturity, old age and death.

**Key words:** traditions, fashion, company style, school, visual identity.



УДК (75.038.53:621.3.037.37) + 371.3:378.016

## ОТ ТРАДИЦИОННИ КЪМ НОВИ ИЗРАЗНИ ФОРМИ – МЛАДИТЕ АРТИСТИ КАТО МЕДИАТОРИ

**Марина Стоянова**

Софийски университет „Св. Климент Охридски”,  
София, Р. България  
mstoyanova@alos.bg

### **Абстракт**

Отправна точка на този текст е мотивацията на студентите от Катедра „Визуални изкуства“ към Софийски университет „Св. Климент Охридски“ за използването на дигитални технологии като част от инструментите за реализацията на учебни задачи и свободни творби. Много от студентите започват да използват дигиталните форми в творчеството си, смесвайки традиционни техники и нови медии. В текста са посочени темите и етапите на реализация на художествено произведение при отделните автори, както и връзката „ментор – студент“.

Статията разглежда ролята на тези млади автори като медиатори и носители, едновременно на традициите и новите форми в изкуството.

**Ключови думи:** технологии, млади автори, медиатори, ментори, дигитални изкуства, изящни изкуства.

### **1. СФЕРИ НА ПРОФЕСИОНАЛНА РЕАЛИЗАЦИЯ НА СТУДЕНТИТЕ. РЕЗУЛТАТИ ОТ ИНТЕРВЮТА**

Този текст разглежда различни аспекти в работата и развитието на бъдещи и настоящи студенти от Катедра „Визуални изкуства“ към Софийски университет „Св. Климент Охридски“. На базата на тяхното творчество и път на артистично развитие ги разглежда като „медиатори“ между традиция и съвременно.

Изводите в този текст са базирани на 12 броя наративни интервюта с настоящи и вече завършили студенти от Катедра „Визуални изкуства“ към Софийски университет „Св. Климент Охридски“. За интервютата са подбрани студенти от различни потоци и с различни интереси. Голяма част от интервюираните работят в разнообразни сфери на визуалното изкуство и не се ограничават при избора на форми за представяне, но обединяващи-ят за всички фактор е приложението на различни дигитални технологии като част от творческия процес. Интервюто включва 13 основни въпроса, зададени на всички участници, но в течение на разговорите са задавани допълващи и уточняващи въпроси съобразно особеностите на всеки

автор. Въпросите имат за цел да разкрият както интересите и подхода на работата на отделните автори, така и тяхното отношение към използването на дигитални технологии като част от инструментите за реализацията на учебни задачи и свободни творби. Разбира се, те могат да бъдат разглеждани като „медиатори“ на базата на различни принципи. Настоящият текст ще се концентрира предимно около тази характеристика на тяхното творчество и ще разглежда различни елементи като теми и етапи на реализация на художествено произведение, работа в екип и връзката ученик – учител именно в такъв контекст.

Една от особеностите на специалността е възможността на студентите да преминат през различни обучителни курсове, обхващащи различни видове изкуства, на практическо и теоретично ниво. На базата на тези курсове, студентите в бакалавърска степен избират своята художествена специализация и последвал дипломен проект. Броят на дипломни проекти, които са базирани на повече от един вид визуално изкуство не е малък. Именно затова, тази катедра предлага благоприятни условия, студентите да се развиват като интердисциплинарни автори, които могат да бъдат наречени медиатори. Въпреки, че магистърските програми, както и докторантската, са в конкретни направления, самата среда, контактът с другите студенти и възможностите за участие в общи проекти и изложби, които катедрата предлага, са предпоставки магистрите и докторантите да продължат да работят в подобна посока.

Интервютата са проведени с артисти от различни випуски, именно за да бъде направена съпоставка – има ли коренни изменения в нагласата на вече завършилите и настоящите студенти, а също и, за да бъде проследено развитието им като артисти с течението на времето. Групата от интервюираните обхваща периода: дипломирани бакалаври от 2000 г. до настоящи студенти от 3-ти курс. Част от интервютата са с докторанти, завършили и бакалавърската и магистърската си степен в катедрата.

Бр. интервюирани	Бакалаври	Магистри	Докторанти
Настоящи	3	0	3
Преминали курса на обучение	11 (1 от др. ВУЗ)	6	3

За да бъде по-точна представата за групата интервюирани, трябва да се отбележи и фактът, че по-голямата част от тях са завършили специалности в художествени гимназии с профили изящни или приложни изкуства, но получават основните си знания в сферата на неконвенционалните изкуства и дигиталните изкуства като част от обучението си в катедрата. Именно там те за първи път започват да експериментират с по-нетрадиционни форми на изкуство и формират интерес към употребата на дигитални

инструменти като елемент от творческия процес. Интервюираните посочват избора на специализация „Неконвенционални форми“ като възможност да реализират именно проекти, смесвайки традиционни техники и нови медии. В същото време много малка част от тях реализират творби изцяло в сферата на дигиталните изкуства. Една от причините да посочат „Живопис“ и „Декоративни изкуства“ като специализации е възможността да представят творчеството си чрез все повече онлайн платформи за млади артисти и отворени изложбени пространства. Това на практика ги кара да не се чувстват ограничени при търсенето на публика.

Част от въпросите в интервюто са свързани с професионалната реализация на авторите, като основната част от тях посочват професии в сферата на дизайна, креативната индустрия и неформалното образование. В течение на разговорите интервюираните посочват две характерни особености:

1. Въпреки, че основната им професия не е „артист“, посочват, че образоването им оказва голямо влияние в професионалната им реализация, поставило е добра основа, на която да се развиват и именно знанията и уменията, придобити във висшето им образование, позволяват да създават едни далеч по-естетически издържани продукти в работата си.
2. Част от тях посочват невъзможността да търсят реализация единствено като артисти поради финансови причини, но друга част посочват избора на друга професия именно за да се чувстват изцяло свободни в творческия процес. Инвестират сами в изкуството си и не разчитат на финансова възвръщаемост от художествените си прояви.

	Общо	Креативна индустрия *	Сфера Образование (формално/неформално)
ХС „Неконв.форми“	7	7	5 (от които всички и в креативна индустрия)
ХС „Графика“	3	2	1

\*Графичен, рекламен дизайн, видеомонтаж, анимация, гейм дизайн, фотография

В своята реализация като артисти интервюираните прилагат умения от съществуващата им професионална реализация, но това не означава, че двете сфери се препокриват на практическо ниво. Работещи в сферата на рекламния дизайн се реализират като артисти в сферата на пърформанса или използват традиционни занаятчийски техники, графици с редица изяви на национално и международно ниво работят в сферата на образованието или фотографията и т.н.

Разнообразните посоки на развитие, както и желанието за експеримент с разнообразни медии и материали за работа, съчетани с художественото образование на интервюираните, само по себе си е комбинация, на базата на която можем да ги разглеждаме като медиатори.

„Мисля, че е малко трудно днес да се определиш единствено и само като артист... или поне не и в България. Представям се като артист, тъй като това е приоритет за мен, но същевременно работя и в сферата на дизайна, в сферата на образованието по изкуствата“ (Ц. Петрова, докторант).

## 2. ТЕМИ И ЕТАПИ НА РЕАЛИЗАЦИЯ НА ХУДОЖЕСТВЕНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

В този текст проследяваме начина, по който протичат етапите на реализация на художественото произведение, защото така можем да посочим много ясно открояващи се два подхода – прилагане на традиционни техники и употреба на съвременни прийоми, както и експеримент. Като отправна точка се определя зараждането на идеята за произведение, източниците на вдъхновение. За финален етап се посочва представянето на произведението пред публика – в реална или онлайн среда, както и неговото популяризиране.

### 2.1 Етап на вдъхновяване:

Още на този етап можем да говорим за медиация, защото повече от половината интервюирани посочиха като източници на тяхното вдъхновение теми, свързани с митологията, литературата или определени системи от вървания, което само по себе си е връзка с вече съществуващи произведения на изкуството. Посочилите тези теми споделят, че в етапа на оформяне на концепцията, добавят своя интерпретация и не се придържат стриктно към посочените характеристики. Друг източник на вдъхновение, който посочват предимно артистите, работещи в посока сайтспецифични инсталации, е самото пространство на реализация и представяне на произведението. Те посочват връзката между зададеното архитектурно пространство и начините, по които то може да бъде моделирано с цел акцент върху дадени елементи – пространствени и смислови, както и тяхното пълно деформиране до неузнаваемост.

Друг характерен момент на този етап е, че почти всички интервюирани посочват влиянието на съвременните информационни канали върху начина, по който те осмислят собствените си произведения – достъпът до визуална и текстова информация е много по-голям и позволява подробното разглеждане на примери от световната история на изкуството до творби на други млади автори. Лавината от интерпретации на дадена тема понякога действа объркващо, защото в желанието си да оформят открояващо се произведение, младите автори трябва да направят съпоставка с огромно количество примери. От друга страна, когато даден автор търси умишлена асоциация с даден стил или течение, тази необятна база данни му позволява да разгледа вариации на един определен характерен белег.

В текста по-надолу ще разгледаме и връзката между избора на теми и

подходи на работа и избора на младите артисти на ментори, групови проекти и участие в различни артистични групи.

„Традиционните форми на изкуство ми дават възможността да се запозная с историята на изобразителното изкуство, да се докосна до творбите на велики художници, да разбера творческия им процес и какви техники са използвали за създаването на световни шедьоври“ (К. Върбанова, студент).

## **2.2 Етап на оформяне на концепция / избор на материали:**

В този етап е важно да бъде посочен елементът на трансформация като част от разработката, който присъства в творческия процес на всички интервюирани. Този етап често се препокрива с избора на материали и техники. Като важна връзка „концепция – материал“ посочват предимно работещите в сферата на неконвенционалните форми.

В творчеството на интервюираните автори, могат да бъдат посочени много малко примери за дигитално изкуство. Това са няколко отделни пърформанса и видео арт произведения, които са обвързани на концептуално ниво с дигиталните технологии. От друга страна, примерите за произведения, чиято концепция е свързана с митове и ритуали, но са реализирани посредством дигитални инструменти (или имат определяща роля за самата реализация) са много – отново видео арт, инсталации, пърформанси, дигитална графика и др.

„Определяте ли това, което правите като артист, като дигитално изкуство? Не, определям го като дигитална графика. Има съществена разлика“ (Ц. Петрова, докторант).

## **2.3 Етап на прототипиране и изпълнение:**

По време на интервютата всеки автор трябва да разкрие подробности за процеса на създаването на художествено произведение. Един от въпросите е свързан с избора на дигитални инструменти или традиционни подходи по време на работа. Отговорите на този въпрос оформиха една обща тенденция – изборът на прийом за работа се определя предимно от три фактора: по-знаване на инструмента; оптимизиране на работния процес; постигане на визуално външение.

В етапа на прототипиране авторите посочват предимно подходи, които те владеят най-добре. По време на същинското изграждане на произведението интервюираните посочват употребата на дигитални инструменти (софтуер и хардуер) като вариант за оптимизиране на работния процес, по-бързо постигане на резултат или ефект, който не би могъл да се постигне с традиционни медии.

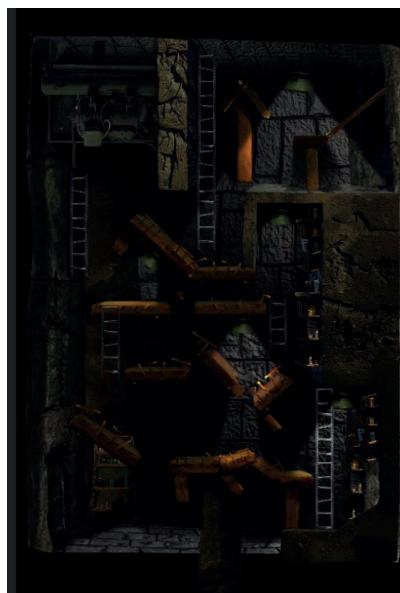
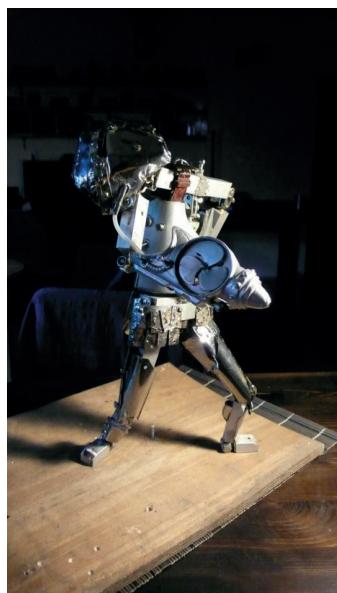
Именно постигането на конкретно визуално външение е в основата на избора между традиционни техники или дигитални инструменти. Интервюираните споделят, че понякога съвременните технологии предлагат бързи решения за сметка на качеството, което не е добър подход за постигането на стойностно произведение.

„В момента се опитвам да постигам различни ефекти, тъй като използването на дигиталните технологии в творческия процес би могло и да доведе до повторяемост в творбите, до едно еднообразие, до използването на едно и също „нещо“ многократно. Затова се опитвам да избегна този момент, като редувам класически и дигитални техники.“ – Ц.Петрова, докторант, за класическата и печатната графика

„Изработката на ръка на материала неминуемо прави изделието уникално. Вече от там нататък самата дообработка – било то с дигитална или ръчна обработка, може да го персонифицира, да го направи за конкретен човек. Истинската уникалност обаче е свързана с избора на автора да не повтори отново същото изделие.“ – Б. Бахрин, завършил магистър, за занаята кожарство

Интересен е подходът на авторите, които пренасят част от материалното и реалното в дигиталното. Въпреки, че програмите за графична и видео обработка позволяват създаването на различни симулации, тези автори посочват като важна част от работата си именно заснемането на реални модели, процеси и материали. Те посочват, че независимо, от това, че понякога този процес е много дълъг и сложен и не винаги крайният резултат е предвидим, тази игра на пренасяне на материята е онова, което вдъхва живот на техните произведения.

„Понякога прекарвам два дни в снимане на малки експлозии със запалка и дезодорант за да успея да снимам точно тази, която търся. Знам, че в интернет има много пакети с варианти на подобни ефекти, но вярвам, че хората, които избират да играят точно тази игра, виждат разликата и затова се забавляват, разбираат, че е направено за тях.“ – Н. Тодоров, завършил бакалавър.



1 и 2: „Mirabilia“ – гейм дизайн на базата на стоп-моушън анимация, Н.Тодоров

Кога авторите избират да приложат традиционни материали и техники и кога съвременни, до каква степен да ги съчетаят, кои да бъдат водещите елементи и как този избор се свързва и на идейно ниво, в крайна сметка оформя цялостния облик на произведението. Съзнателният избор, докъде да се спази нормата и къде да бъде нарушенa, позволява на този тип автори да създават произведения, които пренасят в себе си частица от миналото в бъдещето.

Тези автори не отричат постиженията в изкуството до тук, а напротив, осъзнават каква роля имат те за развитието им, виждат себе си като част от общото, като връзка между минало и настоящe, като основа за следващите, които искат да го надскочат.

„Всичко което сега правим като артисти, един ден някой ще го доразвие...“ – Б.Бахрин, завършил магистър.

#### **2.4 Етап на представяне:**

„Цялата работа е затова, как накрая да направим едно парче стиропор известно“ – Н. Тодоров, завършил бакалавър

За тези автори пътят към публиката все по-рядко минава през галерийното пространство. Една от интервюираните завършили докторантки работи в галерия, но в творчеството си също залага на онлайн базирани проекти. Играта на активно търсене на публика е част от финалната реализация на дадено произведение, която не свършва единствено с акта на публикуване в портфолиото. Тези артисти търсят конкурси, изложби, международни проекти, резиденции и т.н., места на които да участват, да представят себе си и изкуството си.

Изключително позитивно влияние върху желанието за развитие на младите артисти има насърчаването от страна на техните учители и ментори. Посредством общи изложби и проекти те формират навика за работа и със следващото поколение автори. Някои от тези млади автори стават членове на същите артистични движения и организации като своите ментори



3: „Пътуване в пост-виртуалното“ – пърформанс на О.Дворянов и М.Антова – Майото

### **3. РАБОТА В ЕКИП И ВРЪЗКАТА „МЕНТОР – СТУДЕНТ“**

Ролята на младите артисти като медиатори е до голяма степен свързана със средата, в която те се оформят като такива. Изборът на ментор най-често е на базата на обща сфера на интереси, но и обратната последователност е не рядко срещана – отدادени преподаватели формират интерес към дадено изкуство в учениците си. Понякога студентите записват повече от едно ателие и въпреки, че по-нататък специализират в едно направление, запазват връзката си с повече от един преподаватели и провеждат консултации с тях.

Едно от нещата, характерни за катедрата „Визуални изкуства“ е именно насърчаването на работата в екип и консултирането с различни преподаватели. Затова и част от учебните задачи на студентите са реализирани в групи. Има доста примери за дипломни проекти, изградени от две части и такива, които трудно могат да бъдат причислени само към един вид изкуство. Професионалната реализацията на завършващите показва, че често те се насочват към професии, свързани с работа в колектив – формално/неформално образование, реклама, дизайн, кино и телевизия и др.

Преподавателите в катедрата активно стимулират студентите да участват в конкурси, изложби, фестивали и други, да създават общи проекти, да се изявяват както индивидуално, така и в екип. Подобни практики водят до няколко много важни последици:

1. Връзката „Ментор – студент“ става много по-ползотворна, защото в този случай студентите търсят съветите на своите преподаватели за свободни произведения, плод на техните лични авторски търсения, далеч от учебните задачи. В подобна ситуация самите ментори биха могли да се откъснат от академичния тон и да дадат насоки на студентите не само за конкретното произведение, но и за съществащи изграждането му теми.
2. Оформят се екипи от студенти, които творят ползотворно заедно. В процеса на работа студентите откриват с кои от своите колеги могат да работят лесно, с кои не, от кои могат да научат нещо важно и с кои могат да създадат общ художествен проект, в който да си разпределят задачите, спрямо компетенциите и възможностите. Екипът не е задължително да бъде от един и същ випуск.
3. Студентите имат възможност освен да се представят пред публика, но и да придобият опит в организирането на събитие. Оказва се, че това е от съществено значение за тези, които искат да се развиват като артисти по-нататък. Съветите, които младите автори могат да получат от своите ментори, които вече са изминали този път, им помагат за развитието на умения за диалог с институции, галерии и организации. Самото провеждане на дадено събитие е начин, по който менторите предоставят своите професионални контакти на своите студенти.

Когато даден студент избира свой преподавател за ментор, най-често вижда в негово лице професионалист, който може да му предаде знания и опит. До колко стилът и подходът на ментора ще повлияят на младия автор зависи от много неща. Има ученици, които до такава степен абсорбират стила на своя учител, че понякога не успяват да развият свой собствен. Но, когато връзката „ученик – учител“ е наистина ползотворна, такова явление рядко се наблюдава. Дори напротив – в желанието си младите автори да се разграничват от своите ментори, те умишлено търсят нови теми и подходи.

В крайна сметка, ролята на ментора е да насочва, а не да моделира изцяло развитието на младия артист. Субективното възприятие на ментора е едно от нещата, които го определят като автор. Затова и в преподаването в сферата на изкуствата е много трудно той да се дистанцира от своя вкус и да преподава единствено спрямо канона, а и не е нужно. Задачата на ментора е да формира естетически възприятия без да налага ограничения. Затова и в своя път на изграждане, младите автори често възприемат част от техниките, темите и подходите на своя ментор. Когато студентите не са достатъчно мотивирани да се развиват, се стига до пристрастност, но когато между тях има реален обмен на опити и идеи, младите автори стъпват на тази стабилна основа, предложена им от ментора и започват да надграждат, експериментират и видоизменят. Тук могат да бъдат посочени два примера на успешната връзка „ментор – студенти“:

Създаването на произведения като контрапункт на тези на ментора. Това не означава, че младите автори отричат своя учител, напротив, предлагат алтернативен прочит на същите теми, поставят нов контекст или алтернативна концепция.

Когато млади автори продължават серия, чието начало е положено от техния ментор или пресъздават негово старо произведение като реверанс към творчеството му. Тези примери не са плод на липса на креативност, а отново са акт на трансформация, без да има рязък конфликт с оригиналната концепция.

Понеже в процеса на обучение студентите свикват да работят с определен набор от материали, упражняват определени техники за изграждане на образ, свикват с някои подходи, е логично това да остави отпечатък върху последващото им творчество. Всички допълнителни примери, които студентите получават, всички изложби, които посещават, участията в конкурси и дори самото формулиране на учебните им задачи са тези елементи, които правят както програмата на всеки ВУЗ различна, така и на всеки випуск, на всяко ателие и т.н. В какъв контекст студентите изучават своята специалност, зависи от всички тези фактори, които до голяма степен са свързани и с личния подход и с вкусове на отделните преподаватели.

Могат да бъдат посочени и примери на чисто тематично и концептуално ниво, когато такива банални и неоригинални понякога служат като елемент в течение на обучителния процес. Задачата на младите автори, избрали да ги приложат в личното си творчество, е да намерят уникален подход, който да открие тяхното произведение на фона на останалите. Да използваш преекспонирана тема или образ е една от най-трудните задачи. Традиционните мотиви и класическите техники сами по себе си са носители на подобна информация, пренасяна от поколение на поколение, от артист на артист. За да допринесе към развитието на този процес с творчеството си, един автор има избор: или да стане майстор на канона до такава степен, че на практика така да съхрани традицията, или да открие начин да я представи в такава светлина, в каквато никой никога досега не е успявал.

Едно от нещата, които позволяват на младите автори свободно да експериментират и да трансформират традиционни форми и образи, са именно дигиталните технологии. Те сами по себе си не са такава новост, но за сметка на това никога не са били по-достъпни. Ако сред интервюираните все още има хора, които си спомнят появата на първия компютър в домовете си, то от следващите выпуски няма да има студент, който да си спомня подобен преход. Технологията сама по себе си не може да бъде разглеждана само като инструмент, защото самото ѝ съществуване поражда нови въпроси на чисто концептуално ниво. Начинът, по който младите автори виждат света около тях се изменя, начинът по който общуват с него – също. Технологията се превръща в един своеобразен посредник между човека и заобикалящата го среда. Младите автори започват да използват достъпни технологии именно като медиатори – инструменти, с които да опознаят света и себе си.

По същия начин някои студенти подхождат към теми и материали, които познават от обучителните модули. Чрез употребата на хардуер и софтуерни приложения младите автори пресъздават, деформират или изследват от друга гледна точка примери от творчеството на своите ментори. Колажите стават все по често дигитални, като запазват част от естетиката на оригиналната колажна техника, появяват се архивни кадри като част от мултимедията към студентски пърформанс фестивал, в декорите също се появяват стари инсталации, младите автори реализират проекти с подобна концепция в същите пространства като своите ментори, но чрез други материали и подходи, появяват се същите образи и символи.



4: „Дело срещу преходността“ – 2011, пърформанс на студенти, на базата на акции на Група ДЕ

Интерпретацията от страна на младите автори често е обвързана с актуални теми и явления. По този начин се появяват хибридни концепции, разглеждащи человека между природата и технологията, субективното възприятие за време, за тялото на артиста като част от материалния свят и неговия образ в дигиталния. Преосмислянето на идеи и концепции отново създава мост между минало и настоящe. Познаването на канона и традицията дава възможност младите артисти да правят съзнателен избор за начина, по който да развият своето произведение, а не да следват сляпо популярни за момента образи и стилове. В работата си с един преподавател студентите започват да разпознават личните му вкусове, начина, по който решава проблеми и като цяло стила му на работа. Изграждането им като самостоятелни артисти е свързано с осъзнаването на тези модели, а не със сляпото им следване. Процесът на взаимовръзка „ученик – учител“ в сферата на обучението по визуални изкуства е повлиян от творческите нагласи на отделните участници.



5: „Третата особеност“ - мултимедия към пърформанс на Юлия Лазаркова

„...*Вирочем*, след смъртта всичко, което сме градили се разпилява. Не е ли по-добре да можем да му се любуваме и да го пазим за хилядолетия напред? Така дори можем да продължим да градим. Да продължим да градим всичко това, за което един човешки живот е твърде кратък. Всъщност трябва да призная пред себе си, че отдавна се въртя в омагьосан кръг. Точно както любовта, вече всичко ми се е случвало стотици пъти. Изглежда няма нищо ново под слънцето. Чувствам се излишен. Чувствам се безсмислен. От сегашната ми гледна точка изглежда всичко е измислено, така че да може да се постигне за един човешки живот, не мислите ли?“ – от пърформанса „Третата особеност“ на Ю. Лазаркова, завършил магистър.

Теми като „игра“, „цикъл на живота“, „контрасти“ ще бъдат винаги актуални, но контекстът, в който са вплетени, зависи от общата нагласа на артиста. Така можем да видим „живота“ като ценност, нещо с висока стойност, показан в творби на преподаватели от катедрата и в същото време като липса на цел, като пропиляно време, в творби на техни студенти. Понякога подходът на противопоставяне е умишлено търсен, но това не означава, че учениците отричат своите учители. Напротив – често на основата на контрасти те създават общи произведения, цели съвместни изложби. Колаборациите между млади артисти и техните ментори са изключително интересни сами по себе си. От една страна е интересно да се проследят приликите и разликите на идеино ниво, от друга – понякога коренно различните изразни средства в комбинация. Самият акт на желание от страна на ментора за колаборация с негови ученици е изключително насырчителен, създава мотивация в младите артисти за работа и в същото

време има и възпитателна функция – за тези от тях, които изберат да се занимават и с преподавателска дейност.

Ролята на общите проекти с други студенти и млади артисти е също много важна. По този начин се оформят цели колективи, осъществява се връзка между тях на практическо и идеино ниво. Когато студенти от по-ниските курсове работят с тези, които са пред дипломиране или с магистри, те имат възможност да се поучат от техния опит, да се възползват от техните съвети. От друга страна те също са носители на нова информация и подходи, които могат да помогнат за създаването на алтернативни решения. Често, когато се оформи работещ колектив от студенти и млади артисти, той се крепи или на изцяло общите им артистични интереси, или на отделните им умения, които съчетани заедно водят до по-високо качество на художествения продукт. Такъв тип групи понякога продължават да творят заедно и след приключване на образоването си. Често стават членове на общи художествени сдружения, работят за общи каузи, подкрепят се и търсят експертното мнение на другия, когато им е нужно.

Ролята на младите автори като медиатори не може да бъде разгледана еднозначно. Като носители едновременно на традициите, в резултат на школовката си и като експериментатори с нови форми в изкуството, тези артисти се оформят като такива в конкретна среда, под влиянието на колектив, ментори, избор на професионално развитие. Преносът на идеи и похвати е неминуем, но той придобива истински смисъл, когато младите артисти ги оформят в нови произведения на базата не само на познаването им, а на съзнателния избор на конкретни концепции и техники, спрямо ролята им в оформянето на произведението. Медиатори са тези автори, които вникват в същността на традиционните и класическите похвати и концепции ги пренасят в своето творчество, а не просто ги копират или имитират.

## Литература

12 броя наративни интервюта със студенти от Катедра „Визуални изкуства“ към Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Дворянov, Орлин. 2003. Концептуалната тенденция в съвременното изкуство. София: Изд. Веда Словена – ЖГ.

Бижков, Г., Краевски, В. 2002. Методология и методи на педагогическите изследвания. София: УИ Св. Климент Охридски.

Катедра „Визуални изкуства“ към СУ „Св. Климент Охридски“, <https://artinsu.wordpress.com/> - посетено на 03.06.2017.

„Изкуство в действие“ в Софийски Арсенал - Музей за съвременно изкуство,

<http://bnt.bg/bg/a/izkustvo-v-dejstvie-v-sofijski-arsenal-muzej-za-sa-vremenno-izkustvo/> -  
посетено на 07.08.2017.

Архив на Сдружение „Изкуство в действие”, <http://artinaction.eu/> - посетено на 03.06.2017.

Неформалното образование, платформа Паралелни стъпки, паралелни пространства,  
<http://ps.alos.bg/> - посетено на 12.06.2017.

Preece, Jeny. 1994. *Interaction Design: Beyond Human-Computer Interaction*. University of Lincoln.

Lanier, Jarom. 2013. *Who Owns the Future?* San Jose : Simon & Schuster.

## Marina Stoyanova

### FROM TRADITIONAL TO NEW ART FORMS – YOUNG ARTISTS AS MEDIATORS

#### Summary

This text is based on results from interviews with students from the Department of Visual Arts at the Sofia University „St. Kliment Ohridski „, and explores the ways they use digital technologies as one of the tools in learning tasks and artworks. Many students use digital technologies in their art for mixing traditional techniques and new media. The role of these young artists as mediators and carriers of both traditions and new art forms are determined by the themes and stages of the realization of an artistic work by individual authors, as well as the relationship „mentor - student“.

**Key words:** технологии, млади автори, медиатори, ментори, дигитални изкуства, изящни изкуства.

УДК (783:271.2+78.087.681):316.774

## УТИЦАЈ МЕДИЈСКИХ ПЕЈЗАЖА НА САВРЕМЕНУ ПРАКСУ ПРАВОСЛАВНИХ ДЕЧЈИХ ЦРКВЕНИХ ХОРОВА

**Милица З. Петровић**

Универзитет уметности

Факултет музичке уметности Београд

[milica.z.petrovic@gmail.com](mailto:milica.z.petrovic@gmail.com)

### Сажетак

Медијски пејзажи резултат су процеса глобализације и њих формирају штампани и електронски медији. Они не морају да имају везе са границама државе или града сматра социо-културни антрополог Ападураи, аутор поменутог теоријског концепата. Приликом истраживања активне праксе православних дечјих црквених хорова у Београду, уочен је занимљив феномен који представља последицу процеса глобализације. Употреба савремених технолошких средстава у селекцији, припреми, учењу и усвајању музичко-религијског репертоара од стране диригената и деце, чланова дечјих црквених хорова јесте веома заступљена. Приликом одабира програма хоровође и деца често се воде избором доступног аудио-визуелног материјала на Интернету. Такође, деца често користе електронске уређаје ради бољег усвајања музичко-религијског репертоара, нејчешће по слуху. Захваљујући медијским пејзажима, усмена трансмисија знања резултат је производње локалних садржаја и употребе масовних медија, утиче на естетско искуство и критичко мишљење хоровођа и чланова дечјих црквених хорова.

**Кључне речи:** медијски пејзажи, музичко-религијски репертоар.

Медији су постали неодвојиви део живота човека у данашњем друштву, а свакодневни живот чини се немогућим без употребе савремених технологија. Распрострањени медији, посебно дигиталне технологије утичу на конституисање, трансформацију, подољшање и развијање индивидуалног живота појединца и колективна, а њихови утицаји понекад се доживљавају као (позитивна или негативна) последица глобализације. Приликом истраживања активне праксе православних дечјих црквених хорова у Београду, уочен је занимљив феномен који представља последицу процеса глобализације. Употреба савремених технолошких средстава у селекцији, припреми, учењу и усвајању музичко-религијског репертоара од стране диригената и деце, чланова дечјих црквених хорова јесте веома заступљена. Дакле, предмет овог рада јесте разматрање утицаја медијских пејзажа на савремену активну праксу православних дечјих црквених хорова.

## ГЛОБАЛИЗАЦИЈА И ПРОИЗВОДЊА МЕДИЈСКИХ ПЕЈЗАЖА

Проблематизовање процеса глобализације била је једна од централних тема последње три деценије у области политике, економије, антропологије, социологије културе и тако даље, те не чуди постојање многодбојних решења приликом покушаја дефинисања овог феномена. Ипак, у литератури преовладава мишљење да глобализација представља процес унификације људских заједница. Даље, глобализација се може дефинисати и као друштвена категорија, примећује Мишко Шуваковић, односно као „неолидерална капиталистичка интеграција економских, културалних, политичких и друштвених система успостављањем надређеног и обухватног мрежног односа тржишне интернационализације и локалних егзистенција, тј. глобалне потрошње и локалне производње”.<sup>1</sup> За неке теоретичаре, глобализација представља одређену идеологију (у виду текстова, идеја, циљева, вредности, наратива) која представља средство спровођења одређених интереса.<sup>2</sup>

За друге мислиоце, попут Лангхорна (Richard Langhorne) глобализација јесте тренутно последњи стадијум технолошког развоја који омогућава људима комфорнији и квалитетнији живот без обзира на географско подручје где живе, националност којој припадају и вероисповест.<sup>3</sup> Према његовом мишљењу процес глобализације одувек је постојао, а представља размену пронађених технологија између друштвених заједница која им омогућава даљи напредак. Наиме, Лангхорн наглашава да је глобализација „последњи стадијум у дугој акумулацији технолошког напретка која је дала људима могућност да спроводе своје послове по свету без обзира на своју националност, власт, доба дана или физичку околину”.<sup>4</sup>

Сличан став Лангхорновом заступа и Ападуреи (Arjun Appadurai), социокултурни антрополог. Мада аутор истиче неоспорну моћ технологија да неизбежно трансформишу живот сваког човека, он ипак сматра да „глобализација није прича о културној хомогенизацији”,<sup>5</sup> већ да „електронски медији” који „присилавају трансформацију свакодневног дискурса” истовремено представљају „изворе за експерименте за стварања себе (*self-making*) у свим врстама друштва, за све типове особа”<sup>6</sup> доприносе стварању различитих културолошких феномена. Ападуреи истиче да аналогни и дигитални медији утичу на конституисање разноликих медијских пејзажа који представљају битан градивни елемент

<sup>1</sup> Miško Šuvaković. 2011. *Globalno, globalizam i globalizacija, Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion art, 290.

<sup>2</sup> Углавном се овакво разумевање односи на поимање процеса глобализације као процеса американизације, или неких других механизама чије покретање има сврху потискивања и брисања локалних одлика.

<sup>3</sup> Упор. С. El-Ojeili and P. Hayden. 2006. *Critical Theories of Globalization*, New York: Palgrave Macmillan.

<sup>4</sup> C. el-Ojeili and Patrick Hayden, 2006. *Critical Theories...*, Op. cit. 13.

<sup>5</sup> Arjun Appadurai. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 11.

<sup>6</sup> Ibid, 3.

за стварање имагинарних светова<sup>7</sup> – концепт који се ослања на теоријску платформу имагинарних заједница Бенедикта Андерсона (Benedikt Anderson). То су „многоструки светови који су конституисани у историјски ситуираним имагинацијама особа и група раширених по целом свету”<sup>8</sup>.

Имагинарни светови за Ападуреа последица су глобалних културних процеса, у којима долази до размене на различитим нивоима између многоbroјних друштвених заједница (етничке, политичке, националне, верске, породичне заједнице). Наиме, аутор објашњава да се захваљујући свеприсутности (електронских) медија формирају разнолики пејзажи у свету, који не морају да имају везе са границама (националне) државе или града. Ти пејзажи су слојевити и могу постојати у виду: етноскејпа (*ethnoscapes*), медијаскејпа (*mediascapes*), техноскејпа (*technoscapes*), идеоскејпа (*ideoscapes*) и фајнансскејпа (*financescapes*).<sup>9</sup> Ападуреи истиче да управо суфикс – скејп „дозвољава истицање флуидних, неправилних облика ових пејзажа”<sup>10</sup>. Тако поменути термини „индикују да нису објективно дате релације које изгледају исто из сваког угла посматрања”, већ да су они „перспективни конструкци”<sup>11</sup> које формирају историјска, лингвистичка и политичка раван (мулти)националних држава и/или субнационалних покрета (попут религијских, политичких, економских покрета). Другим речима, пејзажи су произвољне и флуидне формације настале као тренутан резултат сусрета локалних и глобалних процеса приликом стварања културолошког феномена.

За писање овог рада, посебно је битан концепт медијских пејзажа. Наиме, медијаскејпи представљају могућности производње и ширења садржаја аналогним (штампани медији) и дигиталним медијима (телевизијске/радио станице, Интернет, и тако даље) који су доступни и приватним и јавним интересима. Медијски пејзажи су „слике света креиране од стране ових медија”<sup>12</sup>. То значи да, како истиче Ападуреи, „публика у свету кроз медије доживљава искуство себе као компликован и повезан репертоар штампе, филмова, електричних

<sup>7</sup> Наиме, Ападуреи сматра да конзумирање савремених електронских медија омогућава људима из различитих географских подручја (и различитих идеологија) да заједно створе и развију дело имагинације (*work of imagination*) путем комуникационих мрежа које ће утицати и на њихов свакодневни живот и перцепцију стварности. Он објашњава да „дело имагинације [...] није нити чисто еманципаторско, нити потпуно дисциплиновано, већ је простор борбе [и дискусије] у којој индивидуе и групе траже да анексирају глобално у својим сопственим праксама модерног.” Ibid, 4.

<sup>8</sup> Ibid, 33

<sup>9</sup> Етноскејпе чине туристи, имигранти, избеглице, гостујући радници, и друге покретљиве групе и индивидуе који конституишу суштинске одлике света који се налази у константним променама. Техноскејпе образује механичка и информационална технологија која се по свом открићу врло брзо нађе у процесу размене међу различитим заједницама. Идеоскејпи су глобални ток идеологија. Упор. Arjun Appadurai, *Modernity at Large...*, Op. cit. 33.

<sup>10</sup> Arjun Appadurai. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press. 11.

<sup>11</sup> Ibid, 3.

<sup>12</sup> Ibid, 35.

екрана и билборда”<sup>13</sup> Без обзира на то чији интереси стоје иза произведених медијских пејзажа, они поседују „тенденцију да буду центрирани сликом, засновани на наративу”,<sup>14</sup> а својим корисницима нуде нове, имагинарне светове. Дакле, медијски пејзажи омогућавају корисницима технолошких средстава естетско искуство неког културолошког феномена, односно произведеног и конзумираног садржаја који корисницима омогућава доживљавања сопственог селфа.

Може се закључити да медијски пејзажи, настали као резултат производње локалних садржаја и употребе масовних медија, утичу на естетско искуство и критичко мишљење хоровођа и чланова дечјих црквених хорова који истовремено учествују у креирању тих пејзажа. Као што Миодраг Шуваковић истиче „актуелно естетско искуство није, најчешће, аутономно формулисано музичком уметношћу него јавним и масовним медијима (компјутер-нет-компјутер, видео, кабловска телевизија, сателитске телевизије, односно, масовни сценски спектакл) у културалној производњи, размени и потрошњи информација, али и чулних/тесних догађаја афектације”<sup>15</sup> Он истиче да су „медији и њихови ефекти отворено културално окружење [...] које софтерским манипулацијама”, од стране било ког корисника дигиталног система који уметничко дело, односно артефакт или културни производ поставља у дигитални свет „може постати било шта: екосистем, парадигма науке, политичка атмосфера [...] посебност уметности”<sup>16</sup> Другим речима, медијски пејзаж је комплексна, флуидна, отворена, никада до краја дефинисана творевина која делује на человека као својеврсно неизбежно културно окружење у којем се успостављају уметнички и естетски критеријуми, а који даље утичу на свакодневни живот.

## МЕДИЈСКИ ПЕЈЗАЖИ – НОВИ МОДУС УСМЕНЕ ТРАНСМИСИЈЕ

Приликом анализе репертоара дечјих црквених хорова уочено је, као што је већ речено, да медији имају веома значајну улогу у стицању, преношењу, усвајању и чувању знања. Може се чак закључити да дигиталне технологије које обликују медијске пејзаже представљају нови вид усмене трансмисије типичне за ово географско подручје. Наиме, чување драгоценог знања на овим просторима вековима се одвијало усменом трансмисијом с генерације на генерацију. Епски и народни певачи били су истакнути појединци у заједници који су били важни чувари народне баштине. Ипак, ауторство није било од суштинског значаја за преношење стеченог знања у виду народне песме. Данас, на делу је исти принцип који егзистира у два модуса: први модус представља

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

<sup>15</sup> Šuvaković, Miško. 2016. *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion Art, 125.

<sup>16</sup> Ibid.

стари начин трансмисије знања 'с колена на колено', односно деца музичко-текстуалне садржаје усвајају учењем по слуху, док поједини диригенти исти поступак примењују приликом усвајања мелодија од старијих припадника црквене заједнице, а други модус представља активна примена дигиталних технологија (Интернет, канал *you tube*, компакт дискови, аматерски снимци на телефону или *mp3* плејера) приликом усвајања и чувања знања.

Медијски пејзажи имају вишеструку функцију у активној пракси право-славних дечјих црквених хорова. Наиме, они могу представљати изворе за одабир репертоара који консултују диригенти и чланови дечјих црквених хорова, средства за усвајање музичког и религијског садржаја, извор и избор естетских критеријума музичко-религијског репертоара, као и место чувања знања, односно простор у чијим се рељефима одвија усмена трансмисија знања.

Приликом одабира репертоара хоровође се воде избором из доступних песварица, *Духовне лире* Владике Николаја Велимировића, нототеке при храму (ако постоји) у којем је активан дечји црквени хор, личне нототеке која може бити сачињена од ауторских комозиција самих диригената, музикалија, личних транскрипција, добијених транскрипција или нота од пријатеља, најчешће без назнаке извора одакле су преузете ноте. Дакле, већ се у штампаним изворима уочава непостојање назнаке аутора мелодије и песме уколико постоје, те је чест случај да се неки нотни запис прогласи за народну песму, без обзира на то што аутор постоји. Приликом анализе доступног нотног материјала утврђено је да песварице ретко имају и нотни запис, а и ако га имају, немају назначеног аутора, записивача мелодије или одредницу да ли је то народна мелодија. Тако се може десити да се нека ауторска мелодија временом почне доживљавати као народна. Такође, веома је интересантно постојање песварица у којима су одштампани само текстови песама које се иначе увек певају. Ова проблематика изостављања неопходног музичког садржаја може бити тема будућих истраживања.

Рељефе дигиталних медијских пејзажа обликују све доступнији подаци из различитих области на српском језику у интернет претрагама, односно оснивање све више форума, блогова и сајтова на којима се могу пронаћи текстови и/или музика духовног и/или фолклорног карактера. Истовремено, модерни уређаји попут *mp3* плејера, телефона и таблета почињу све учествалије да се користе за самостално аматерско снимање сопственог или заједничког извођења. Стога ти апарати постају нека врста личне аудио/видеотеке, у којој се, поред аматерских записа може пронаћи и одабрана музика преузета с Интернета или компакт дискова. Ипак, неретко ти аматерски аудио и аудио-визуелни снимци буду постављени на личним профилима или на страницама на друштвеним мрежама, као и на каналу *you tube*. Поменути канал веома је значајан јер сваком кориснику пружа могућност објављивања и аматерских и професионалних звучних и визуелних записа, као и онлајн постављање музике са компакт дискова који су издати у одређеним количинама за потребе неког храма, певачког друштва и слично.

Истовремено, поред тога што се електронски уређаји користе ради одабира репертоара, они се употребљавају и при усвајању одабраног садржаја као и приликом чувања стеченог знања. Диригенти или чланови дечјег црквеног хора врше одабир песама које задовољавају њихове естетске критеријуме. Хоровође се могу одлучити да слушајући одабрана извођења, доступна на компакт дисковима или на Интернету, направе своје нотне или меморијске транскрипције које су поједностављене и естетски прилагођене потребама, могућностима и узрасту члanova дечјег црквеног хора који воде. Поједини диригенти практикују пуштање одабраних извођења на проби, те се тада садржај учи по слуху. С друге стране, неретко је и постизање договора између хоровође и његовог хора да се одређено извођење постављено на Интернету преслуша код куће, ради припреме и усвајања естетски одабраног музичког садржаја. Такође, честа је и појава да деца снимају пробе хора телефоном, таблетом или *трз* плејером да би код куће обнављала и потпуно усвојила тек научени репертоар. Неки диригенти прибегавају и томе да сниме свој глас који пева одломке литургије, снимке нарежу на компакт дискове или шаљу преко друштвених мрежа (*facebook, viber*) новим члanovaм хора да би деца што брже усвојила музички и текстуални садржај и да би се што боље сналазила на литургији.

Дакле, приметно је да се електронска достигнућа користе у великој мери на разноврсне и иновативне начине приликом чувања и преношења знања: од сачињавања аматерског записа (сопственог) гласа (хоровођиног или дечјег, или целог хора), преузимања снимака са Интернета или компакт дискова који задовољавају одређене естетске критеријуме, преко размене тих снимака унутар заједнице одређеног дечјег црквеног хора зарад бољег и бржег савладавања и памћења репертоара од стране хоровође и чланова дечјих хорова. Стога се може закључити да се употребом дигиталне технологије иницира активирање мемотехничких образаца и шаблона памћења, јер она има улогу и дејство које су некад имали мудри људи који су преносили знање, а то је да се путем звука уреже и конзервира знање у меморији појединца, припадника неког колектива. На неки начин ствара се парадокс: активном употребом савремене технологије као средства за очување колективног знања, чува се и конзервира традиционално знање. Медијски пејзажи постали су битна пространства у којима се одвија усмена трансмисија, као и простори у којима се складишти и чува стечено знање.

## УТИЦАЈ МЕДИЈСКИХ ПЕЈЗАЖА НА КУЛТУРОЛОШКИ ФЕНОМЕН УСМЕНЕ ТРАНСМИСИЈЕ

Током истраживања активне праксе православног дечјег црквеног хорског певаштва установљено је да се многе богољачке песме из *Духовне*

лире Владике Николаја<sup>17</sup> не певају по мелографским записима митрополита Дамаскина, упркос релативно скоро објављеној збирци *Духовне јесме* (1992), у којој су штампане селектоване песме на које је митрополит или уклапао мелодије српског црквеног појања, користио је карпаторуске мелодије, а објавио је и своје мелографске записи појединачних песама по певању чланова Хришћанске заједнице.<sup>18</sup> Због тога што, као што је већ напоменуто, хоровође користе штампане медије, у којима су објављени само текстови песама, дигиталне технологије имају важну улогу приликом одабира репертоара, као и знање старијих припадника цркве на које се диригенти ослањају. Такође, диригенти су много времена провели у цркви, спонтано научивши разне мелодије које користе приликом рада са својим дечјим црквеним хором.

Веома је интересантна проблематика која се тиче старости мелодија које се певају на богоноћачке песме, чија старост стихова није спорна, јер мада се појављују у различитим песмарницама, они мањом потичу из записа Владике Николаја. Разлог томе јесте чест недостатак драгоценог података ко, где, када, због чега изводи, ко је диригент, као и ко је аутор стихова и/или музике и/или аранжмана на снимцима који се постављају на канал *you tube*. Ти снимци често представљају узорна извођења према којима се моделује извођење исте песме у многим храмовима.<sup>19</sup>

Током пажљиве анализе доступног нотног, аудио и аудио-визуелног материјала утврђено је да се многе песме ипак певају на записе митрополита Дамаскина Загребачког (било да то стоји јасно назначено у некој транскрипцији песме или нотама непознатог порекла) или се до тог закључка дошло детаљном музиколошком анализом. С друге стране, занимљиво је како поједине песме трпе трансформације доживљавајући своје варијанте управо захваљујући медијима. Парадигматичан пример представља песма *Источничке живоносни*, односно *Маријо славна*, која је саставни део репертоара дечјих црквених хорова.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Николај Велимировић (04. 01. 1881–18. 3. 1956) био је епископ Српске православне цркве, хришћански теолог и националистички идеолог. Аутор је постхумно објављене збирке песама *Духовна лира*, која је први пут објављена 1998. године у Србији, а издали су је Православна народна хришћанска заједница Шабац и Српска православна парохија „Св. Василије Острошки”, Линц. Velimirović, Nikolaj. 2003. *Duhovna lira*. Beograd: Janus (prvo elektronsko izdanje), доступно на: <http://www.rastko.rs/bogoslovje/nvelimirovic/nvelimirovic-lira.html> [30. 03. 2016].

<sup>18</sup> Митрополит загребачки Дамаскин (20. 06. 1892–7. 10. 1969) давио се црквеном музиком, мисионарством и литургиком. Године 1912. завршио је деветоразредну Богословију Светог Саве и Српску музичку школу у Београду, на наставничком одсеку. Он је радио као наставник музике у Првој крагујевачкој гимназији школске 1912/1913. године, пре него што је наставио теолошке студије у Петрограду. Упор. Станић, Градимир. 1992. Митрополит Загребачки др Дамаскин, *Духовне јесме*, Загреб – Љубљана, Београд: Глас Св. Равноапостола Ђирила и Методија, V.

<sup>19</sup> Више о томе видети у: Милица З. Петровић. 2016. *Секундарна усменосност у савременој пракси православних дечјих црквених хорова*. Београд: Факултет музичке уметности, необјављен мастер рад.

<sup>20</sup> Аутор је аналитички приступила овој песми *Маријо славна* из углa Онгове (Walter Ong) теорије секундарне усмености која се односи на усменост савремене високотехнологизоване културе. Више о томе у: Милица З. Петровић. 2017. Онгова теорија секундарне усмености и савремена пракса православног дечјег црквеног хорског певаштва – студија случаја. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* 57. Нови Сад, 65–83.

Може се рећи да постоје две доминантне музичке верзије исте песме: то су Дамаскинов запис на карпаторуску мелодију и популарна верзија која је веома доступна на Интернет претрагама. Ипак, на основу детаљне музичке анализе може се закључити да су сви доступни нотни материјали на неки начин повезани с Дамаскиновим записом стихова исте песме (Видети пример број 1а). Текстуална организација песме састоји се из шест строфа, а након сваке следи рефрен. Почетак мелодије карактерише поступан покрет навише од основног тона и терцни скок са трећег ступња на доминанту де-мола, након чега следи поступно спуштање мелодијске линије назад до основног тона. Сваки стих (1+1+1) поседује свој стиховни рефрен „Маријо славна”, који је типичан по промени метра (из тројделног у четвороделни). Након сваке строфе, сачињене од два стиха, следи рефрен који поседује мотивску сличност с почетком песме, док обликотворни принципи подсећају на такозвану „класичну” изградњу музичке реченице. Разлог томе јесте што рефен формирају поновљени двотакти, након којих следи „развој” музичког тока, који заправо представља дословно поновљен музички материјал додељен строфама (2+2+1+1+1). На крају рефrena поновним преласком из тројделног у четвороделни метар акцентоване су речи „Дјево пречиста”, стварајући музичку асоцијацију на стиховни рефрен „Маријо славна”.

### ИСТОЧНИЧЕ ЖИВОНОСНИ

Лагано

Лагано

И - сто - чни - че жи - во - но - сни Ма - ри - јо слав - на,  
Бо - го - да - на Бо - го - зва - на Ма - ри - јо слав - на,

Ми смо То - бом сви по - но - сни Ма - ри - јо слав - на!  
За - шти - та си по - уз - да - на Ма - ри - јо слав - на.

Рефрен

Те - бе слав - ве Ан - ђе - ли, и ми гре - шни на зе - мљи,

Све - та мај - ко Бо - га Хри - ста Дје - во пре - чи - ста.

Православни дечји црквени хорови често певају на веома популарну мелодију у форми два стиха с рефrenom чија је форма (2+2+2+2 ||:2+2+4:||), у којој се могу препознати контуре описане карпаторуске мелодије из Да-

маскиновог записа (Видети пример број 1δ). Молски тоналитет и троделни метар су задржани, али су мелодијска линија и структура другачије. Ритмичко-мелодијска целина цис-де-е-еф у виду две осмине и две четвртине/четвртине и осмине представљају мотив који омогућава развијање музичког тока сторфе, јер вођица (цис) све време провоцира своје разрешење, покретање и смирење мелодијског тока на првом ступњу де-мол тоналитета. Тако је мелодијска линија која се формира сачињена од скоро идентичних дводаката. У рефрену, који може да буде једногласан или двогласан (када доњи глас удваја мелодијску линију за терцу ниже), уочавају се јасни принципи класичне изградње музичке реченице. Они се огледају у секвентно поновљеном првом дводакту рефрена за секунду ниже, након чега следе четири такта „рада с материјалом“ (понављање, дељење, развој). При томе су последња два такта веома слична почетном дводакту, који је присутан у свим важним „моментима“ у песми. Поред свега наведеног, важно је напоменути да се и у првом дводакту рефрена увиђа видна сличност с Дамаскиновим записом, која се огледа у истоветном мелодијском терцном скоку на трећој четвртини у првом такту и у целом другом такту рефрена.

### МАРИЈО СЛАВНА

#### Молитвено

И - сто - чни - че жи - во - но - сни Ма - ри - јо сла - вна,  
 5  
 Ми смо То - бом сви по - но - сни Ма - ри - јо сла - вна.  
 9  
 Те - бе сла - ве\_\_ Ан - ге - ли и ми гре - шни на зе - мљи,  
 13  
 Све - та Мај - ко\_\_ Бо - га Хри - ста Дје - во пре - чи - ста.

Ипак, почетак транскрипције коју је сачинила Ана Симоновић је врло занимљив, јер представља парадигматичан пример на који начин медијски пејзажи утичу на савремену праксу православног дечјег црквеног хорског певања (Видети пример број 1в). Тако, поменута транскрипција представља комбинацију Дамаскиновог записа и претходно описане популарне

верзије песме. Прва два двотакта су истоветна Дамаскиновом запису на карпаторуску мелодију у ритмичком и мелодијском смислу, али је стиховни рефрен преузет из популарне песме. Такође, рефрен је по форми идентичан као у популарној верзији, осим минималних разлика у тонским висинама и ритмичким вредностима присутним на појединим местима (на пример, други такт првог двотакта рефrena), као и аранжману доњег гласа који у овој верзији и не прати главну мелодијску линију све време у терцама.

## Маријо славна

И - сто - чни - че      жи - во - но - сни      Ма-ри - јо      сла - вна,  
Бо - гом, да - на      Бо - гом, зва - на      Ма-ри - јо      сла - вна;  
Сла - ва, те - би      Бо - го - Ма - ти      Ма-ри - јо      сла - вна,  
Ми, смо, то - бом      сви, по - но - сни      Ма-ри - јо      сла - вна;  
Заш - ти - та, си      по - уз - да - на      Ма-ри - јо      сла - вна;  
Јер, си, пу - на      bla - go - da - ti      Ма-ри - јо      сла - вна.  
9  
Те - бе, сла - ве      ан - ге - ли      и, ми, гре - шни      на, зем - лji,  
13  
Све - та, мај - ко      Bo - ga, Hri - sta      Djе - vo, Pre - chi - sta.

Дакле, песма *Источниче живоносни*, односно *Маријо славна* представља одличан пример који показује процесе који се догађају под утицајем мелодијских пејзажа, односно под утицајем штампаних и електронских медија. Интересантно је приметити да се текстуални акценти у свим анализираним верзијама песме не поклапају са музичким акцентима. Тако се, на пример, у речи „поносни“ акцентује други слог (понòсни), а синтагма „на земљи“ звучи као једна реч са акцентом на последњем слогу (наземљи). Изводи се закључак да су музичка и метричка логика показатељи мелодија „старији“ од текста, односно да је текст песме *Источниче живоносни/Mаријо славна* додат већ постојећој мелодији без анализе и корекције музичких и текстуалних акцената на савременом српском језику.

Дакле, може се закључити да су медијски пејзажи који обликују садржај усмене трансмисије и утичу на њу. Они представљају и средство за сазнавање које су то духовне и народне песме тренутно најпопуларније, те несумњиво утичу на диригентов избор репертоара. Будући да је усмена

трансмисија веома заступљена у виду преноса 'с колена на колено' као и употреба дигиталних технологија, неоспорно је да Дамаскинови записи мелодија на одређене текстове ипак опстају у оригиналу или варијантама. С друге стране, може се закључити да електронски медији доприносе очувању традиције, јер многи снимци које је хоровођа Ана Симоновић користила приликом транскрибовања мелодије песама, често корелирају управо с Дамаскиновим записима. Дакле, поставља се питање на који начин усмена трансмисија утиче на трансформације песама које певају дечји црквени хорови, што може бити тема неких будућих истраживања. С друге стране, очевидно је и да су електронски медији значајни за усмену трансмисију, будући да неки диригенти често праве (нотне или меморијске) транскрипције за потребе хора који воде употребом медијских записа са компакт дискова, телефона, mp3 плејера и канала *you tube*. Коначно медијски пејзажи омогућавају стварање нових верзија песама, а динамика ових промена тема је за неку другу студију.

## ЗАКЉУЧАК

Процес глобализације омогућио је људима на свим географским просторима употребу најсавременијих технолошких средстава у свакодневном животу. Аналогни и дигитални медији творци су медијских пејзажа – флуидне формације чије рељефе обликују локални процеси типични за одређено поднебље. Медијски пејзажи омогућавају нови вид постојања усмене трансмисије типичне за ово подручје, јер они представљају просторе у којима се складишти и чува постојеће знање. Истовремено они представљају извор и избор естетских критеријума за уметничко извођење. Тако, Интернет представља велику библиотеку, која се непрекидно увећава, то јест, неку врсту екстерне меморије, и постаје све доступнија корисницима различитих квалификација, односно и диригентима и члановима дечјих црквених хорова. Употребом модерних уређаја, хоровође и деца се суочавају са новим технолошким „проширењима“ свог тела, гласа и меморије.

Медијски пејзажи омогућили су стварање парадоксалног културолошког феномена: одвијање усмене трансмисије онлајн. Ипак, стари начин усменог преношења знања није потиснут, већ и даље живи и има своју активну примену у припреми прода, када диригенти „чисте“ украшену мелодију и поједностављују је прилагођавајући је извођачким способностима деце, памте је и предочавају деци. Такође, нису увек сви чланови хора литерарно и музички писмени, те су и они условљени да памте користећи мнемотехничка средства: обрасце, шаблоне и формуле приликом употребе савремених технологија. При томе треба имати на уму да „свако извођење црквене песме,” како истиче Ивана Перковић, јесте „креативни чин”, односно догађај „који

у себи носи изражену ауторску димензију”<sup>21</sup> То значи да је свако извођење исте богољачке песме, или одломка литургије, увек ново и другачије, баш као што се и свака народна песма увек појављује у свом изменјеном, варијантном облику, никада дословно поновљена.<sup>22</sup>

## Литература

- Appadurai, Arjun. 1996. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Velimirović, Nikolaj. 2003. *Duhovna lira*. Beograd: Janus (prvo elektronsko izdanje), доступно на: <http://www.rastko.rs/bogoslovje/nvelimirovic/nvelimirovic-lira.html> [30. 03. 2016.].
- Големовић, Димитрије О. 1997. *Народна музика Јујославије*. Београд: Музичка омладина Србије.
- El-Ojeili C. and P. Hayden. 2006. *Critical Theories of Globalization*, New York: Palgrave Macmillan.
- Перковић И. и Б. Мандић. 2015. Парадигма усмено/писано и педагогија црквеног појања у српским богословским школама. *Зборник Матицице српске за сценске уметности и музику* 53. Нови Сад, 33–50.
- Петровић, Милица З. 2017. Онгова теорија секундарне усмености и савремена пракса православног деčјег црквеног хорског певања – студија случаја. *Зборник Матицице српске за сценске уметности и музику* 57. Нови Сад, 65–83.
- Петровић, Милица З. 2016. *Секундарна усменост у савременој практици православних деčјих црквених хорова*. Београд: Факултет музичке уметности, необјављен мастер рад.
- Станић, Градимир. 1992. Митрополит Загребачки др Дамаскин, *Духовне јесме*, Загреб – Лубљана, Београд: Глас Св. Равноапостола Ђирила и Методија, I–VII.
- Šuvaković, Miško. 2016. *Estetika muzike: modeli, metode i epistemologije u modernoj i savremenoj muzici i umetnostima*. Beograd: Orion Art.
- Šuvaković, Miško. 2011. Globalno, globalizам и глобализација, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd: Orion art, 290–291.

<sup>21</sup> Перковић И. и Б. Мандић. 2015. Парадигма усмено/писано и педагогија црквеног појања у српским богословским школама. *Зборник Матицице српске за сценске уметности и музику* 53. Нови Сад, 36.

<sup>22</sup> Упор. Големовић, Димитрије О. 1997. *Народна музика Јујославије*. Београд: Музичка омладина Србије. 7–38.

Milica Z. Petrović

## THE INFLUENCE OF MEDIASCAPES ON ACTIVE PRACTICE OF ORTHODOX CHILDREN'S CHURCH CHOIRS

### **Summary**

Printed and electronic media form mediascapes which are result of globalization. Social-cultural anthropologist Appadurai, the author of mentioned concept explains that it doesn't have to be connected with borders of state or city. During a research of active practice of orthodox children's church choirs in Belgrade, an interesting phenomenon, a consequence of globalization was identified. The usage of modern technological achievements is very present in selection, preparation, learning and absorbing musical-religious repertoire among conductors and children, members of children's church choirs. Conductors and children use the available audio-visual content on line during selection of program. Also, children often use electronic devices when learning musical-religious repertoire by ear. The oral transmission of knowledge typical for this geographical area has found a new way of appearance, thanks to mediascapes. Mediascapes, a result of producing local contents and usage of mass media, influence on aesthetic experience and critical thinking of conductors and children.

**Key words:** mediascapes, musical-religious repertoire.



UDK 784.087.61 В.Комадина

## TRADICIONALNO I SAVREMENO U CIKLUSIMA DVE PESME ANTIGONE I TUŽNE PESME VOJINA KOMADINE

**Harun Zulić**

OŠ „Vareš” u Varešu, BiH  
zulicharun@hotmail.com

### Sažetak

U cjelokupnom opusu od 300 djela Vojina Komadine može se zapaziti nekoliko manje-više zatvorenih faza, unutar kojih se pojedina značajna djela izdvajaju kvantitativnim ili kvalitativnim intenzitetom. Dve pesme Antigone (1954) i Tužne pesme (1993) dva su ciklusa solo pjesama, vremenski komponovana u razmaku od trideset i devet godina (prvi s početka stvaralaštva, drugi nekoliko godina prije smrti kompozitoreve). U radu će biti sagledane imanentne karakteristike pjesama u odnosu na pojeticki nivo, odnosno na uslove formalizacije djela i njihovog značenja u originalnom stvaralačkom kontekstu (historijsko-kulturološkom, lično umjetničkom, te kroz artikulaciju ideje kao iskaza). Zaključcima o djelima dobivenim na osnovu unutrašnjih zakonitosti forme muzičkog djela i njihovog odnosa, nastoji se pronaći granica između tradicionalnog i savremenog.

**Ključne riječi:** tradicionalno, savremeno, melodija, tekst.

### 1. VOJIN KOMADINA: ŽIVOTNI PUT, STAVARALAČKI OPUS I STILSKA USMJERENJA

Vojin Komadina (Karlovac, 8. XI 1933–Beograd, 9. II 1997) pripada trećoj generaciji bosanskohercegovačkih kompozitora, zajedno s Milanom Jeličaninom, Josipom Magdićem, Andđelkom-Bego Šimunićem i Radom Nuić.<sup>1</sup> U ranom djetinjstvu često je mijenjao prebivališta, po potrebama očevih službovanja.<sup>2</sup> Po nastanjenju u Beogradu, od 1941. godine, Komadina završava osnovnu školu i gimnaziju, a svoje prve kompozitorske poduke dobiva 50-ih godina prošlog stoljeća od Svetomira Nastasijevića, te u muzičkoj školi "Stanković" kod Božidara Trudića. (Čavlović,

<sup>1</sup> Generacijsku podjelu bosanskohercegovačkih kompozitora izvršio je Čavlović Ivan (muzikolog, pedagog, kompozitor). Pored ove podjele Čavlović bosanskohercegovačke kompozitore dijeli i na tri skupine prema porijeklu i dužini djelovanja, po čemu Vojin Komadina pripada drugoj skupini bosanskohercegovačkih kompozitora koji su došli iz drugih sredina i kompozitorski značajno djelovali u Bosni i Hercegovini. (Čavlović, 2016)

<sup>2</sup> Djetinstvo je provodio u Crnoj Gori (Bar i Kotor), Bosni i Hercegovini (Bihać) i Srbiji (Sremska Kamenica, Beograd).

2011) Pod njihovim mentorstvom Komadina komponuje svoje prve kompozicije: *Dve pesme Antigone* (1954) za srednji glas i duvački trio (flauta, klarinet, fagot), *Svita* za klavir (1954) i *Svitu* za orkestar (1954). Po završetku srednje škole, Komadina upisuje studije iz kompozicije 1955. godine na Muzičkoj akademiji u Beogradu u klasi Mihovila Logara. Međutim, 1947. godine prelazi u Sarajevo, u klasu njegovog srednjoškolskog profesora Božidara Trudića. Godine 1960. Komadina diplomira s *Koncertom* za klavir i orkestar br. 1. Nakon diplomiranja, svoje interesovanje usmjerio je ka polju kompozitorstva i pedagogije.<sup>3</sup> Znanje o muzičkoj avangardi stiče na ljetnim kursevima u Darmštadtu kod Karlhajnca Štokhauzena i Đerđa Ligetija i u Kelnu kod Milka Kelelena, ali prilikom posjeta velikim evropskim i svjetskim festivalima za Novu muziku.<sup>4</sup> "Komadina je želio da njegovo znanje o avangardi bude prirodno, odnosno 'onakvo u kojem se neće prepoznati konstruktivizam već prirodnost kompozicije'" (Čavlović. 2017: 54).<sup>5</sup> U avangardi Komadina je težio sintezi oslanjanja na prošlost (tradicionalnom) i stremljenju ka budućnosti (savremenom), u smislu istraživanja novoga.

Njegov impozantni opus broji oko 300 djela, unutar kojih se ističu „dva osnovna stvaralačka prosedea: prisutnost folklora, prevashodno bosansko-hercegovačkog i srpskog i otvorenost prema savremenim i modernim stilsko-estetskim prosedima" (Čavlović, 2011: 207). Kroz ove odrednice Komadina gradi svoj cjelokupni opus zasnovan na pluralističkim idejama tradicionalnog i savremenog.<sup>6</sup> Stvaralački opus Vojina Komadine moguće je podijeliti na četiri faze:

1. Neoklasistička faza (od prvih studentskih/učeničkih radova pa do 1965. godine)
2. Avangardna faza (1965–1969)
3. Folkloristička faza (1969–1976)
4. Faza nove jednostavnosti (1976–1997) s podfazom obojenom nacionalnim srpsko-pravoslavnim sadržajem od druge polovine 80-ih. (Čavlović, 2011)

<sup>3</sup> Pedagoško iskustvo Komadina počinje već kao apsolvent u tuzlanskoj srednjoj muzičkoj školi 1959. godine, a nakon toga prelazi u Sarajevo na mjesto urednika RTV Sarajevo (1966–1975). U međuvremenu, od 1968. bio je angažovan kao spoljni saradnik na Muzičkoj akademiji u Sarajevu, a od 1975. godine postaje njen stalni profesor na predmetima kompozicija, orkestracija, i po potrebi profesor teorijskih predmeta. Godine 1983. odlazi u invalidsku penziju, ali 1985/6 odriče se penzije i predaje na Muzičkoj akademiji u Titogradu (danasa Podgorica) Harmoniju i Harmonijsku analizu, Kompoziciju i Orkestraciju. Od 1994–1995. bio je među osnivačima Univerziteta u Istočnom Sarajevu, naročito Muzičke akademije (osnovana 1994), gdje je vršio dužnost profesora i dekana. Također, jedan je od osnivača Akademije nauka Republike Srpske. (Čavlović, 2011)

<sup>4</sup> Jedan od takvih festivala je festival avangardne muzike Varšavska jesen, kao i zagrebački Biennale.

<sup>5</sup> Prije nego je odlazio na kurseve o avangardnoj muzici Komadina kaže: "Međutim, intuitivno sam mnoge od tih stvari naslućivao i postupao po onome kako me vodila unutrašnja ideja, pa se vremenom pokazalo da sam bio u pravu i de facto u nekim savremenim tokovima ne poznavajući ih, a za koje sam kasnije našao i teoretske potvrde. Radilo se o aleatorici, novoj jednostavnosti itd. To mi je jedna potvrda da ipak živim u ovom vremenu punim stvaralačkim životom" (Čavlović, 2017: 66).

<sup>6</sup> „...uvijek treba imati u vidu da glavna linija Komadininog stila upravo jeste nepridržavanje niti jednog stila. Taj pluralizam stilova i postupaka u našim bosanskohercegovačkim okvirima stvorio je jedan impozantan opus, ne samo po veličini, već i po onome što se može nazvati svjetskost bosanskohercegovačkog kompozitorstva" (Čavlović 2017: 111).

Kroz svaku ovu fazu Komadina je iznjedrio veliki broj djela, unutar kojih se pojedina značajna djela izdvajaju kvantitativnim ili kvalitativnim intenzitetom. Naročito se kao značajna ističu *Koncert za klavir i gudački orkestar br. 2* (1978), *Simfonija Most* za simfonijski orkestar (1970), *Refrain IV – Nijemo glamočko kolo za klavir* (1975), *Preludij za modru rijeku* za simfonijski orkestar (1978), dvije freske *Beli andeo* (1987) i *Sveti Sava* (1991/93) iz ciklusa *Milešava*, baleti *Satana* (1972), *Hasanaginica* (1975), *Zita Pesah* (1978) i *Derviš i smrt* (1990), i dr. U svojim djelima, Komadina je „uspio povezati bosanskohercegovački folklor s artificijelnošću umjetničke muzike.” (Čavlović, 2017: 58)

## 2. DVE PESME ANTIGONE

*Dve pesme Antigone* (1954) nastaju u završnom razredu Muzičke škole „Stanković“ u Beogradu, pod mentorstvom Božidara Trudića u sklopu predmeta Vežbe u komponovanju. Premijera djela desila se 4. III 1954. u Tuzli, ali je značajnija ona 16. XI 1954, kada je Komadina gostovao u svojoj autorskoj emisiji na Radio Beogradu<sup>7</sup>, u sklopu koje su izvedena tri njegova djela. Prvobitno *Dve pesme Antigone* komponovane su za srednji glas i duvački trio (flauta, klarinet i fagot). Solista je bila Tatjana Strasenko, a u duvačkom triju nastupali su Komadinine kolege iz škole. Kasnije, izvedena je i druga verzija za srednji glas i klavir, u izvedbi Trifone Kulovi i Mladena Pozajića. U ovom dvostavačnom ciklusu Komadina poseže za tekstrom iz drame *Antigona*<sup>8</sup>, čuvenog starogrčkog dramatičara Sofokla.

Prva pjesma pisana je u *Andante moderato* tempu i 4/4 metru, s tim da se po potrebi metar mijenja u zavisnosti od metrike teksta (2/4, 3/4), kojoj Komadina pridaje veliki značaj. Koristi sljedeći tekst sa samog početka prvog čina drame, kada se glavna protagonistkinja Antigona obraća svojoj sestri Ismeni:

Ismeno mila, sejo moja rođena  
dal' znaš još koje, kakvo zlo zbog Edipa  
što div još ne učini nama živima?

Dal' znaš? Dal' ču šta? Dal' znaš? Dal' ču šta?  
Il' ne znaš da se zlo  
za naše mile spremu k'o za dušmane?

<sup>7</sup> Komadina ovaj datum uzima kao početak svog umjetničkog rada, jer je od ovog nastupa dobio zvaničnu potvrdu kroz obračun ZAMPA (Zaštita autorskih muzičkih prava). Međutim, treba istaći da su se ranije desile izvedbe i nekih dačkih i studentskih djela, ali koje nisu zabilježene. O ovim kompozicijama Komadina navodi: ”Dosta se toga i izgubilo jer sam se vrlo nemarno odnosio prema tim prvim kompozitorskim zapisima na papirićima i listovima notnog papira koje sam gubio iz kofera prilikom studentskih selidbi, a nisam ni cenio značaj svega toga” (Čavlović, 2017: 65).

<sup>8</sup> *Antigona* (441. pr. Kr.) je drama podijeljena u sedam činova, a radnja je smještena u antičkom gradu Tebi u vrijeme vladavine kralja Kreonta. Antigona je kćer Edipova i njegove majke te djevojka Kreontova sina Hemona. Ona predstavlja tragičnu junakinju, koja se borii za pravdu i moralne zakone.

Tekst govori o Antigoninim strahovima od zla koje se sprema njenim najmilijima, a to je odluka kralja Kreonta da se njen drugi brat Polinik ne smije pokopati i oplakivati. Materijal teksta raspoređen je u dvije strofe u vidu trostiha, te s nejednakim brojem slogova. Svakoj strofi odgovara jedan muzički dio, s tim da se prije prve strofe javlja uvodni dio, između strofa prijelazni dio, te na kraju koda koja ima funkciju reminiscencije na uvodni dio. Glavna kulminacija dešava se u drugoj strofi pri kraju melodijske linije, na ponovljene upitne riječi „Dal' znaš? Dal' ču šta?“ potcrte intervalskim skokovima u vokalnoj dionici. (Primjer 1) Ova kulminacija nalazi se na trećoj četvrtini oblika, što znači da se dijelovi u prvoj pjesmi ovog ciklusa odnose prema principu zlatnog presjeka. Iz svega ovog možemo zaključiti da se Komadina na tradicionalan način postavlja u izgradnji formalne koncepcije pjesama.

Primjer 1: Vojin Komadina: *Dve pesme Antigone*, prva pjesma t. 13–16



U uvodnom dijelu pjesme pojavljuje se impresionistička melodija, u kojoj porijeklo možemo pronaći u početnoj melodiji *Preludija za poslijepodne jednog Fauna* Kloda Debisia (Claude Debussy), koja također počinje dužom notnom vrijednošću iz koje talasastim pokretom izrastaju sitnije notne vrijednosti postepenih intervalskih pomaka. Debisijsko djelo je zaista biser impresionističkog stvaralaštva s kojim se susreće svaki student kompozicije, te ukoliko je Komadina prilikom komponovanja ove pjesme imao impresionistički uzor, to bi zasigurno bio ovaj komad. U nastavku, primjetna je kontrastnost melodija jedne prema drugoj, čime se globalna melodija/forma struktuirala na bazi kontrasta sastavnih dijelova, u vidu prokomponovanosti. (Shema 1)

Shema 1. Vojin Komadina: *Dve pesme Antigone*, prva pjesma, formalni prikaz

Oblik	Uvod	A	prijelaz	B	Koda
Taktovi/rečenična struktura	3	6	3	7	4
Motivska struktura	3	2+2+2	1,5+1,5	1+1+1,5+2,5+1	4
Motivska grada	a	a b c	a b	a a1 a2 b c	a

Faktura notnog teksta je izrazito homofona s lako uočljivim elementima odnosa glasova, melodijske strukture glasa i prateće uloge klavirskog parta, koji je postavljen na najjednostavniji način. U prvom dijelu koralnim kretanjem potčinjava se dionici srednjeg glasa, dok u drugom dijelu kao psihološki faktor u saglasju s vokalnim partom učestvuje u izgradnji kulminacione dramatike. Harmonski pokreti savremenih neoklasicističkih primjesa koriste kvartnu i kvintu građu akorada u okvirima proširenog in H i in C tonaliteta. Sljedeći primjer ukazuje na pojavu ovih akorada, unutar kojih se intervali pojavljuju iste veličine, ali ne i vrste:

Primjer 2. Vojin Komadina: *Dve pesme Antigone*, prva pjesma t. 3–9

U primjeru možemo vidjeti da je u drugom obrtaju prvog kvartnog akorda prisutan dvojaki interval<sup>9</sup> prime (osnovni oblik c-f-b-h, posljednji obrtaj h-c-f-b), a potom slijedi još jedan kvartni akord u svom osnovnom obliku (f-h-e-a-d-g, te zatim kvintni akord u prvom obrtaju (osnovni oblik g-d-a-es, prvi obrtaj d-a-es-g kojim se zaokružuje prvi dio.

Na leksičko-semantičkom nivou prve pjesme, izborom određenih riječi, njihovim vezama i značenjima na tradicionalan način uslovjava se deskripcija predloška i na planu opšte programnosti muzike. Muzika prati i opisuje dramatski ugodaj teksta. Izraz neizvjesnoti koju osjeća Antigona u razgovoru sa svojom sestrom Ismenom, utisak je prvog slušnog doživljaja, koji se potvrđuje i analitičkim putem. Neizvjesna mjesta u predlošku ozvučavaju se intervalskim skokovima, te oktavnim udvajanjima dionice klavira u odnosu na dionicu glasa.

Druga pjesma je dosta dužih dimenzija, u *Andante elegico* tempu i promjenjivog metra (4/4, 3/4, 2/4). Tekst u drugoj pjesmi, uzet je s kraja petog čina, u kojem se Antigona obraća glavarima Tebe:

<sup>9</sup> "Nova muzika 20. stoljeća uvodi i akorde s dvojakim intervalima čiji su kosturi akordi tercne građe kojima je dodat postojeći interval samo kromatski promjenjen" (Đulančić 2017: 32). O navedenom akordskom sklopu govorio je i Stefan Kostka u svojoj knjizi *Materials and Technique of Twentieth-Century Music*.

O, o, rako ložnico, o, dome podzemski,  
moj večni čuvara.  
[O, o.]

O, gle' te me, tebanski plemići, vi,  
gde jedina ostah careva kći,  
i kako i od koga stradavam ja,  
što svetost sveto poštovah.  
[O, o.]

O Tebanski kraju, očinska ti, o zemljo,  
o bogovi dedovski vi.  
[O, o.]

Tekstualni predložak govori o Antigoninom jadikovanju tebanskim plemićima, opravdavajući svoj čin kao poštivanje svetosti, nakon što joj je kralj Kreont odredio smrtnu kaznu za izdaju i nepoštivanje njegovih odluka. U drugoj pjesmi tekst je raspoređen u tri strofe u vidu dvostiha, červerostiha i dvostiha, gdje svakoj strofi odgovara jedan muzički dio.

Na početku pjesme nalazi se uvod čiji muzički materijal nagovještava materijal refrena u nastavku. Melodijska kontura uvoda postepenim talasastim pokretom pokazuje sličnost s melodijom uvoda prve pjesme, s tim da je ovaj put praćena uzlaznim pokretom pratnje. Navedeni melodijski pokret solističke dionice izgrađen je u vidu celostepenosti na kojoj kompozitor insistira u oba smijera (e-d-c-b), a odličan je primjer impresionističkog stila kojem je Komadina težio u svom početnom kompozitorskom stvaralaštvu. Pri kraju uvoda nalazi se lagani tremolo uskog klasterskog zvuka. Druga pjesma komponovana je u refrenskom obliku od tri strofe, između kojih se nalaze refreni na tekst "O, o." koji je intervencija kompozitora (Primjer 3). Također, od t. 24–30 nalazi se sedmotaktni prijelaz u obliku melodijskog rečitativa nad pedalnim zvučanjem tonova F-G-a. Formalna koncepcija druge pjesme također se oslanja na tradicionalistički način izgradnje oblika, međutim u ovom slučaju nešto je više "začinjena" savremenim muzičkim jezikom.

Shema 2. Vojin Komadina: *Dve pesme Antigone*, druga pjesma, formalni prikaz

Oblik	Taktovi/rečenična struktura	Motivska struktura	Motivska građa
Uvod	5	1 + 1 + 2 + 1	a + a + b + c
Strofa	4	1 + 1 + 1 + 1	a + b + b1 + b2
Refren	3	1 + 2	a + a1
Strofa	8	2 + 2 + 2 + 2	a + a1 + a2 + a3
Refren	3	1 + 2	a + a1
Prijelaz	7	7	a
Strofa	4	1 + 1 + 1 + 1	a + a1 + a2 + a3
Refren	5	1 + 3 + 1	a + a1 + b

Primjer 3. Vojin Komadina: *Dve pesme Antigone*, druga pjesma t. 21–23

Homofona dvoplanska faktura javlja se kroz cijeli tok pjesme pridavajući značaj melodijskoj liniji/glasu, dok klavirski part ima ulogu elementarne pratnje. U svakom nastupu strofe, klavirski part obrazuje istovremene vertikalne akorde, bilo kroz kraće notne vrijednosti (četvrtine i osmine) ili kroz dugo zadržane polovine. Za razliku od strofe, refren sadrži troslojnju organizaciju materijala, gdje prvi sloj predstavlja melodijsku liniju u dionici glasa, drugi oktavne polovine s tačkom koje potpomažu nastup dionice glasa, i treći sloj u vidu razloženih tonova kao srednji glas. Harmonski fond također odgovara neoklasičističkoj akordici kvartno-kvintne građe u okviru in E tonaliteta. Također, pojavljuju se i povremeni nastupi klasterskih struktura tipičnih za savremeni harmonijski jezik.

Leksičko-semantički nivo i u ovoj pjesmi izborom, vezama i značenjima određenih riječi prati deskripciju predloška u korist programnosti muzike. Intervalski skok kvarte ili terce koji se javlja pri svakom nastupu novog motiva, te postepeni silazni niz ozvučavaju Antigonino jadikovanje tebanskim plemićima. Dok se slovom "O" ozvučava njeno žaljenje za nepravednom odlukom kralja Kreonta.

U ozvučavanju stihova primjetne su slijedeće karakteristike: kvantitativne (ritamske) i kvalitativne (metarske) karakteristike riječi se poklapaju; svaki slog je ozvučen jednim tonom (silabična ritmizacija) – izuzetak su refrenski dijelovi u drugoj pjesmi koji ozvučavanjem slova "O" doprinose melizmatičkoj ritmizaciji; kvantitativnost riječi i muzike podudarna je na način da su kraći slogovi ritmizirani kraćim notnim vrijednostima (šesnaestinama), a duži slogovi dužim notnim vrijednostima (osminama, četvrtinama i osminama s tačkom); naglašeni slogovi padaju na prvi dio četvrtine kao osnovne jedinice mjere, što objašnjava kvalitativnost riječi i muzike u metričkom pogledu.

Obje pjesme pokazuju sličnosti u pojedinim elementima koji povezuju ovaj dvostavačni ciklus:

1. Stilska organizovanost i ujednačenost proizašla iz neoklasističke upotrebe harmonije kvartno-kvintnih akorada i proširenog tonaliteta; dijatonski pokreti s povremenim skokovima u cilju potcrtavanja dramatike; jednostavna

homofona faktura u kojoj je dionica klavira podređena vokalnoj dionici; jednostavnost ritma, bez kompleksnih ritamskih struktura.

2. Istovjetan način ozvučavanja tekstualnog predloška drame *Antigona*, čime se poštju strukturni slojevi (fonetski, morfološki, sintaktički, leksički) jezičko-poetske forme. Ozvučavanje stihova javlja se u vidu osnovnog motiva u vidu jednotakta ili dvotakta, pri čemu se ozvučava dio stiha ili cijeli stih. Treba spomenuti da se način ozvučavanja tekstualnih predložaka u pjesmama *Dve pesme Antigone* drži tradicionalnog sistema ozvučavanja slogova pjesničkog sadržaja, bez korištenja savremenih manira kakvi su prisutni u XX stoljeću.
3. Strukturalna djeljivost oblika na manje segmente i odnos elemenata koji dovode do forme kao krajnjeg rezultata organizacije muzičkog materijala u odnosu na tekstualni predložak.

*Dve pesme Antigone* ciklus su pjesma koje nastaju u početnoj fazi Komadininog stvaralaštva, te stoga se jasno primjećuju savremeni elementi muzičkog jezika koji se preklapaju s tradicionalnim muzičkim jezikom i formalnim oblikovanjem pjesama.

### 3. TUŽNE PESME KAO IZRAZ NOSTALGIJE

*Tužne pesme* za ženski glas i klavir (1993) su pretposljednji ciklus pjesama u stvaralačkom opusu Vojina Komadine. Nastaju nakon njegovog preseljenja iz Sarajeva u Srbiju<sup>10</sup>, tačnije u Beograd (u izbjeglištvu), januar–februar 1993. kako je naznačeno u partituri. Premijera djela desila se 15. V 1993. godine na Drugoj tribini kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad, Udruženja kompozitora Srbije, u izvedbi sopранa Radmile Smiljanić i pijaniste Ljubice Grujić.<sup>11</sup> Predstavljaju refleksiju kompozitorove

10 Na početku ratnih dešavanja Komadina definitivno napušta Sarajevo u aprilu 1992. godine i seli se u Beograd. Odriče se penzije kako bi mogao zasnovati puni radni odnos u Podgorici na mjestu profesora Kompozicije i Orkestracije, a kasnije je bio i prodekan iste Akademije. Također, u tom vremenu bio je aktivan i kao predsjednik Predsjedništva SOKOJ, ali i član Upravnog odbora ove institucije.

11 U prikazu događanja s tribine, na kojoj su izvedene *Tužne pesme*, muzikolog Dragana Stojanović navodi: „Možda je to kretanje ka svetlim trenucima prošlosti bio pokušaj da se nađe izlaz iz užasa trenutka. Neki drugi autori suočili su se sa tom realnošću na neposredan ili posredan način. Tako je Vojin Komadina u *Tužnim pesmama* za sopran i klavir lamentirao svojim muzičkim krikom, (...)” ([http://composers.rs/?page\\_id=1013](http://composers.rs/?page_id=1013), 30. IX. 2017) Muzički kritičar Ana Kotevska za prikaz tribine u časopisu *Politika* maja 1993. navodi slijedeće riječi: „U okviru ovog pretposlednjeg koncerta Tribina je doživelu i trenutke katarze zahvaljujući ‘Tužnim pesmama’ Vojina Komadine, autora koji je do pre godinu dana svom imenu dodavao i ime grada Sarajeva. Na asketski redukovani poetski tekst Dušana Trifunovića, u potresnoj identifikaciji sopранa Radmile Smiljanović, ovaj muzički izbeglički jecaj koji mikrotransformacijama kulminira u kletvu, sjedinio se sa lutajućim duhom SEOBA ugrađenim u zdanje Karlovačke gimnazije i u genetski kod učesnika i posmatrača.” (<http://vojinkomadina.wikispaces.com/Solisticka>, 30. IX. 2017) Dalje, u *Borbi* od 19. V 1993. muzikolog Branka Radović navodi slijedeće riječi: „(...) Najpotresnije izvođenje koje ćemo dugo pamtitи dogodilo se nastupom sopranu Radmile Smiljanović i pijanistu Ljubice Grujić. Na prvi pogled *Tužne pesme* Vojina Komadine ... samo su se dobro uklopile u opštu kuknjavu i tugovanku kompozitora na Festivalu. Međutim, izrečena kletva (kome?) u poslednjoj pesmi... I zagrljaj dvoje izgnanika – kompozitora i soliste, svima nam je poterao suze u oči. Poslednja pesma dostažna je bosanskih tužbalica i naricaljki, ali je dostažna i Musorskog i slovenske tragike i svih izgnanika sveta.” (<http://vojinkomadina.wikispaces.com/Solisticka>, 30. IX. 2017)

nostaligije za Sarajevom nakon ratnih dešavanja, mjestom gdje je proveo većinu svog stvaralačkog života i izgradio umjetničku afirmaciju. U jednoj emisiji za TV Crne Gore kroz intervju Komadina kroz sjetu govori o gubitku Sarajeva kao čovjek i kao stvaralac kroz slijedeće riječi: "Izgubio sam tamo poslednjih 37 godina života koliko sam živeo u Sarajevu. Najveći deo svog života sam živeo u Sarajevu. Izgubio sam prijatelje. Izgubio sam onu divnu sredinu u kojoj u društvu kojem sam se ja kretao, nikad se nije ni mislilo, ni znalo, ni pitalo: Ko je ko, nego kakav je ko! To je, izgubio sam divne, divne ljude, jednu divnu sredinu u kojoj se stvaralo, u kome sam proveo verovatno najlepši deo svog života. Izgubio sam veći deo ili najveći deo onoga što sam 40 godina svog kompozitorskog stvaralaštva radio. Nemam svojih nota, svojih dela. Nemam čak ni onih koje nisu još nikad izvođene. Nemam svog *Trećeg klavirskog koncerta* kojeg sam završio dva-tri dana pred odlazak iz Sarajeva. Ostao je na klaviru. I da absurd bude još veći, taj *Treći klavirski koncert* moj zove se autoportret. Nema mi autoportreta više. Čak nemam ni portreta kojeg je jedan slikar slikao. Nemam četiri moja celovečernja baleta u koja sam uložio najveći deo svog života. Nemam ni prvu ni drugu simfoniju. Nemam onoliku literaturu." Ciklus *Tužne pesme* sadrži četiri pjesme koje ozvučavaju stihove Duška Trifunovića: *Ne bih mogla, Zlo nas prati, Dolazi dan i Dabogda*.

Prvu pjesmu *Ne bih mogla* Komadina komponuje 23/24. I 1993. godine u Beogradu. Pisana je u *Sostenuto tranquillo* tempu i 4/2 mjeri, a u pojedinim trenucima se smjenjuje s 5/2 mjerom. Tekstualni predložak u pjesmi sastoji se od šest kratkih strofa, od čega su četiri izgrađene kao trostih, jedna kao četverostih i jedna kao dvostih (posljednja).

Ne bih mogla ne bih htela  
još jedanput  
ispocetka

preživeću mnogo lakše  
bez još jednog  
crnog petka

Ne bih mogla (2x) zato neću  
u taj dom  
ne treba mi ljubav takva  
šta će s njom

Ne bih mogla da podnesem  
da još jednom  
sve izgubim

Došlo vreme da se kaje  
svak za svoje  
promašaje

Ne bih mogla zato neću  
u taj lom (2x)

U pjesmi se na emotivno topao i nostalgičan način neposredno izražava čovjekovo razočaranje u ljubav, da li prema nekoj osobi ili kraju, nije jasno, ali sigurno je da je Komadina u pjesmi video Sarajevo i svoja sjećanja dok je živo u njemu.

Pjesma počinje jednotaktnim uvodom koji nas uvodi u emotivno raspoloženje pjesme, a građen je od četiri oktavirane d note, u četiri različita registra (duboki i visoki). Uslovno rečeno, pjesma je refrenskog oblika (Shema 3), gdje je svaka strofa različita po tekstu, a ista po muzici, ali je refren uvijek isti po muzici, ali bez teksta (samo klavirski part) (Primjer 4).

Shema 3. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Ne bih mogla*, formalni prikaz

Oblik	Uvod	a	R	a	R	a	R	a	Koda
Taktovi/rečenična struktura	1	8	4	8	4	8	4	8	1
Motivska struktura	1	4 + 4	4	4 + 4	4	4 + 4	4	4 + 4	1
Motivska građa	a	a + a1	a	a + a1	a	a + a1	a	a + a1	a

Primjer 4. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Ne bih mogla*, t. 1–9

The musical score for 'Ne bih mogla' by Vojin Komadina is presented in three staves. The top staff is for the voice, starting with a piano dynamic (pp) and a melodic line consisting of eighth-note pairs. The lyrics in Bosnian are: 'ne bих могла не бих хиљала је га...'. The middle staff is for the piano's bass line, featuring sustained notes and occasional eighth-note chords. The bottom staff is for the piano's treble line, also featuring sustained notes and eighth-note chords. The score spans nine measures, with measure numbers 1 through 9 indicated below the staves.

Posljednja strofa je ponovljeni dio teksta, odabran od strane kompozitora, a u svome izlaganju sadrži jednotaktna vokalna odmarališta, čime se prekida zaokruženost melodijске fraze u dionici vokala.

Faktura pjesme je jednostavna i prozračna, poput Bahovih (Johann Sebastian Bach) korala. Naročito do izražaja dolazi instrumentalna pratnja kao vrlo važan element gradnje ukupne strukture pjesme, jer ima ravnopravnu ulogu s glasom. Sastoji se od

vrlo jednostavnih i čistih akordskih struktura u kojima se pronalaze tonovi vokala. Poseban značaj ima u dijelovima refrena, gdje bez vokalne dionice iznosi melodijski materijal. Harmonski ritam i dinamika predstavljaju jako važan element u pjesmi, jer prateći harmonsko-funkcionalne progresije koje se nalaze u svakoj frazi strofe ili refrena, stvaraju prirodni *crescendo* koji stvara atmosferu napetosti i popuštanja. Zanimljiv trenutak je prijelaz iz strofe u refren tonalitennim skokom iz osnovnog d prirodnog mola u es prirodni mol (frigijska oblast), također je bitan element u pojačavanju napetosti izazvane kroz tonalitetni nemir. Ovakav iznenadni prijelaz u udaljeni tonalitet, Komadina zasigurno svjesno pravi, izbjegavajući monotoniju jednog tonaliteta. Sve ovo odgovara redukovanim stilu nove jednostavnosti, koja se pojavljuje sedamdesetih godina prošlog stoljeća, u periodu kada se i Komadina počeće baviti jednostavnosću. Taj savremeni pogled na nešto davno i tradicionalno (prije svega formalnu jednostavnost, kakva je bila prisutna u kompozicijama renesanse i srednjeg vijeka) ostati će prisutno do kraja Komadininog stvaralačkog opusa.

Muzika ove pjesme prati i opisuje tamni i tragični ugodaj pjesme, predstavljajući kompozitorov krik ka prošlosti. Ova tragičnost analitičkim putem može se prepoznati u ponavljujućim i jako sporim silabičkim kretnjama polovinskih nota.

Druga pjesma *Zlo nas prati* komponovana je 11. II 1993. godine u Beogradu. *Andante* je tempa i specifičnog menzuriranog sistema gdje su obilježene samo vrste taktova (7, 5, 4, 9, 11). Upravo ovakav način metarskog postavljanja taktova karakterističan je za savremeni način komponovanja djela XX stoljeća. Naime, Komadina nije naveo jedinicu brojanja na početku, ali iz navedene muzičke strukture notnog teksta može se reći da je jedinica brojanja četvrtina.

Zlo nas prati  
ne od juče  
već od davno  
po tome je naša sumnja  
merodavna.

Kad se narod  
dugo seća  
svojih zala  
to je zato  
što su dobra bila mala.

To je zato  
što ne želim  
da se svete  
ni da mrze  
ni da plače  
ali zato znade kleti  
ali zato znade kleti  
Znade kleti

Znade kleti 2x

Tekst u pjesmi govori o dobru i zlu, ali i o kletvi naroda koja je upućena prema nekome ili nečemu. Koristi refrensko oblikovanje kao osnovni formalni princip, s primjetnim elementima prokomponovanosti. Tekstualni predložak pjesme *Zlo nas prati* možemo podijeliti na dvije strofe s pet stihova, jednu strofu s osam stihova i na kraju jedan stih koji pripada Kodi<sup>12</sup>. Svakoj strofi odgovara jedan muzički dio pjesme. Glavni kulminacioni dio nalazi se pred sami kraj od t. 24–28 kada dionica soprana u forte dinamici iznosi tekst „znade kleti, ali zato znade kleti, znade kleti” (Primjer 5).

Primjer 5. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Zlo nas prati*, t. 24–28

Sljedeća shema prikazuje osnovne elemente makro i mikrostrukturalnog nivoa gradnje.

Shema 4. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Zlo nas prati*, formalni prikaz

Oblik	Taktovi/rečenična struktura	Motivska struktura	Motivska građa
Uvod	1	1	a
a	6	1 + 1 + 1 + 3	a + a + a + a1
R	1	1	a
a1	6	1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1	a + a + a + b + b1 + c
R	3	1 + 1 + 1	a + a1 + a2
a2	11	1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 2 + 3	a + a1 + a2 + b + b + b + c
I: Koda :	1...	1...	a

Fakturni sloj pjesme *Zlo nas prati* je nešto pokretniji i harmonski bogatiji u odnosu na prvu pjesmu. Dok se vokalna dionica kreće postepenim pokretima

12 Koda sadrži samo jedan takt uz oznaku *ripet sim...al niente*, što znači da se ponavlja onoliki broj puta koliko to žele izvođači u postepenom *decrescendo*.

i tercnim skokovima, klavirski part i dalje sadrži koralno kretanje akordskih struktura. Međutim, ova pjesma sadrži nešto bogatiji harmonski tok u odnosu na prvu pjesmu, primjenjujući alterovane akorde proizašle iz upotrebe kromatskih kretanja u okvirima in D tonaliteta. Kao i prva pjesma iz ciklusa *Tužne pesme* i ova pokazuje jasne karakteristike nove jednostavnosti, odnosno postavljanje jednostavne srednjevjekovne zvučnosti u jedan savremeni kontekst i koncept djela.

Tekstualni predložak je karakterno dramatičan i ovaj put muzički ozvučen na najbolji mogući način, čime se kompozitor karakterno približio njenoj semantici. Naročitu tragičnost pojačavaju kratkotrajne epizode alterovanih akorada.

Treća pjesma *Dolazi dan* komponovana je na isti dan kada i prethodna pjesma, u *Grave/Tempo rubato* tempu i nemenzuriranom sistemu (karakteristika savremene muzike).

Sve će se znati  
Što se nije znalo  
Dolazi dan, dolazi dan  
  
Uzalud se krilo  
Ono što se zbilo  
Između nas, između nas, između nas  
  
Ne budi zao  
Kada budeš znao  
O meni sve, o meni sve, o meni sve  
  
Pusti neka traje  
To što ne znam šta je  
Između nas, između nas, između nas, između nas  
  
Tek toliko pitaj  
Tek toliko što je red  
Najbolji je odgovor  
Koji znamo unapred  
Tek toliko pitaj  
Samo da ti čujem glas  
Da se meni učini  
Kao da zaboravljam.

Značenje pjesme odnosi se na govor o „istini”, koja se ne može sakriti i koja će kad-tad izaći na vidjelo. Tekstualni predložak se sastoji od šest strofa, od kojih su prve četiri pisane u obliku trostiha, a posljednje dvije u obliku četverostiha. Šest strofa unutar pjesme koristi princip varijacije kao osnovni formalni princip. Stoga je pjesma formalno predstavljena u vidu varirano-strofičnog oblika. (Shema 6) Svaka strofa ozvučena je muzičkim segmentom koji, uslovno rečeno, predstavlja jednu muzičku rečenicu.

Shema 5. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Dolazi dan*, formalni prikaz

Dio	I dio	II dio	III dio	IV dio	prijelaz	V dio	Koda
Strofa	I	II	III	IV		V	VI

Na početku svakog muzičkog dijela nalazi se submotiv u dionici klavira, čija je savremena klasterska melodija razuđena na akustički prostor od četiri oktave. Izuzetak čini peti dio, koji nema ovaj submotiv prije nastupa glasa, jer je prethodno uveden dugim prijelazom. U nastavku svakog muzičkog dijela slijedi suptilna, romantičarska melodijska linija u dionici glasa, izgrađena od nekoliko variranih submotiva, koje prate klasterske formacije (izgrađene od velikih sekundi) u dionici klavira kroz dva različita registra u razmaku od dvije oktave. (Primjer 6) Naročito je značajan interval sekunde u formiranju horizontale i vertikalne muzičke tekture. Gubeći karakter disonance koja teži ka razrješenju, sekunda postaje važna isključivo zbog svoje kolorističke vrijednosti.

Primjer 6. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Dolazi dan*, prvi dio

Karakterističan dio u pjesmi čini prijelazni dio između četvrtog i petog dijela, koji prethodno romantiziranu melodiju narušava naslojavanjem kvartsekstakorada (u lijevoj ruci) i sekstakorada (u desnoj ruci) kroz dionicu klavira. Ovaj proces impresionistički zamućene zvučnosti rezultat je akordske sukcesije u znaku statičnog nizanja (Primjer 7).

Primjer 7. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Dolazi dan, prijelaz*

U fakturnom smislu jako je zanimljiv spoj romantičarske, rečitativne melodije s dijatonskim klasterima u dionici klavira (tradicionalnog sa savremenim). Ovo je jako dobar primjer spoja tradicionalne melodioznosti sa savremenom oporom ekspresivnošću. Čini se da Komadina ovdje primjenjuje postupak modeliranja, zadržavajući obrazac varirano-strofične pjesme i kombinujući ga s tehnikom slobodne atonalitetnosti, odsustvom metarskih oznaka. Ovim načinom izgradnje, kompozitor ima intenciju da stvori jednu montažnu formu koja kombinira elemente raznolikih stilskih vrsta.

Ozvučavanje tekstualnog predloška prati slojeve jezičko-poetske forme, iako je fakturna organizacija prilagođena nemenzuriranom sistemu oblikovanja kroz rubato tempo, gdje dolazi do nesaglasnosti ritma i metra. Osnovnu atmosferu dramatike, šutnje, trpnje, neizvjesnosti Komadina gradi smjenjivanjem fragmentarnosti submotiva u dionici glasa s klasterskim strukturama u dionici klavira.

Četvrta pjesma *Dabogda* je posljednja pjesma u ciklusu *Tužne pesme*, nastala 24. II 1993. godine. Na početku pjesme stoji *A tempo dell'affetto dell'anima* kao uputa za tempo izvođaču. Poput prethodne i ova pjesma koristi nemenzurirani taktni sistem.

Dabogda ti isto bilo  
kao nama.

Da naričeš nad grobljima  
i jamama.

Kad ti kuća bude puna  
izobilja.

Kada budeš samo korak  
do svog cilja.  
Dabogda te stigla kletva  
onog časa.

Da ti budi uspomene  
do užasa

Dabogda ti isto bilo kao nama 5x

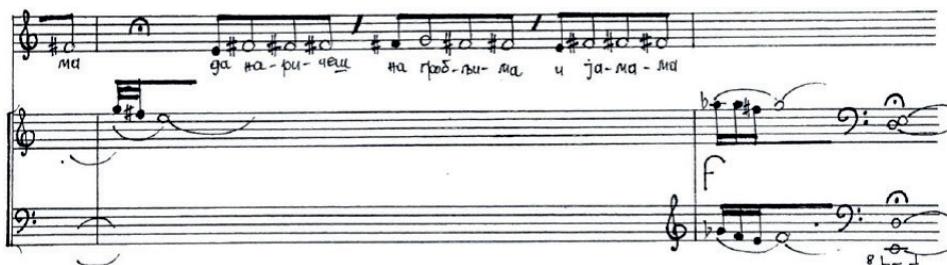
Pjesma *Dabogda* govori o kletvi, ona zapravo izriče kletvu određenoj osobi. Tko je to, nije poznato. Tekstualni predložak sastoji se od šest strofa u obliku dvostiha, i jedne strofe s jednostihom na tekst „Dabogda ti isto bilo kao nama” koji se ponavlja pet puta prema kraju pjesme. Svakoj strofi odgovara jedan muzički dio, s izuzetkom petog dijela koji koristi dvije strofe u izgradnji dva odsjeka. Također, posljednji, VI dio, sadrži jednu melodijsku liniju koju ponavlja pet puta, s pet različitih akordskih struktura u vidu pratnje.

Shema 6. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Dabogda*, formalni prikaz

Dio	I dio	II dio	III dio	IV dio	V dio	VI dio
Strofa	I	II	III	IV	V	VI
						VII (5x)

Na makrostrukturalnom nivou forme pjesma *Dabogda* je organizovana na sličan način kao i prethodna pjesma *Dolazi dan*, u vidu varirano-strofičnog oblika. Također, prije svakog nastupa glasa, nalazi se kraći ili duži uvod u dionici klavira. Ovaj instrumentalni uvod kroz prva dva odsjeka sadrži u lijevoj ruci bezvučni pedal koji traje, a iznad kojeg se u desnoj ruci pojavljuju manji ritamski motivi čiji tonovi ostaju da rezoniraju nakon što se odsviraju (Primjer 8).

Primjer 8. Vojin Komadina: *Tužne pesme, Dabogda*, I i II dio



Naredni odsjeci sadrže klavirsku pratnju u kojoj se umjesto bezvučnog klastera pojavljuju intervali septime (lijeva ruka) i sekunde (desna ruka), koji traju dok vokalna dionica izlaže melodiju u uskom ambitusu male terce od e1 do g1. Izuzetak čini peti dio čiji je ambitus melodije u intervalu umanjene kvarte/velike terce od tona gis1 do c2. Ovako uska melodija u srednjoj altovskoj lagi sadrži veliki broj rečitativnih motiva.

Pri ozvučavanju teksta ove pjesme Komadina je uspio uhvatiti njeno osnovno raspoloženje, prijeteću melodijsku liniju koja se kroz uski ambitus približava ljudskom govoru. Ni u ovoj pjesmi Komadina ne odstupa od dosadašnje deskripcije predloška. Pojavljuje se silabični odnos između teksta i muzike, a uspjeva i da muzički ozvuči kvalitativne karakteristike slogova u riječi, iako je pjesma komponovana u nemenzuriranom sistemu. Melodija bazirana na prirodnoj fleksiji, odnosno govornoj gestici riječi i stiha, uskih je intervalskih vrijednosti, čime se približava melodiji narativnog tipa.

Sličnosti koje povezuju četiri pjesme ciklusa *Tužne pesme* ogledaju se kroz sljedeće elemente:

Stilska privrženost novoj jednostavnosti unutar koje se pojavljuju elementi neoromantizma (jednostavna dijatonska melodija), neoklasicizma (kvartno-kvintni akordi) i neoavangarde (klasteri, nemenzurirani sistem). Klavirski part pretežno ima prateću ulogu, osim u prvoj pjesmi *Ne bih mogla*, gdje zajedno s vokalom ima ravnopravnu ulogu. Svaku pjesmu karakteriše dvoslojna faktura u kojoj melodijski glas, sam po sebi horizontalne kretnje, prati klavir ponajviše u obliku koralnih akordskih struktura. Jednostavni ritam, kao karakteristika Nove jednostavnosti, prisutan je u svakoj pjesmi, bez imalo kompleksnih formacija.

Ozvučavanjem tekstualnog predloška pjesama Komadina prati slojeve Trifunovićeve poezije. Iako se u nekim pjesmama pojavljuje nemenzurirani sistem, on uspjeva u sklopu manjih motiva ili submotiva da poštuje pravila fonetsko-sintaktičkih slojeva. Iako se teksturni sloj pjesama bazira na savremenim manirima kakvi se javljaju u muzici XX stoljeća, u *Tužnim pesmama* tekst se tretira na način koji je karakterističan za tradicionalnu muziku, odnosno muziku prije XX stoljeća.

Gradenje muzičkih cijelina na osnovu tekstualnih strofa prisutno je u svakoj pjesmi. Jednoj muzičkoj strofi odgovara jedan muzički dio. Izuzeci se javljaju u pojedinim pjesmama kada pred sami kraj Komadina ponavlja neki bitan stih ili kada dvije strofe spoji u jedan muzički dio.

#### 4. TRADICIONALNO I SAVREMENO

Borba između tradicionalnog i savremenog čini se da je kod Komadine bila prisutna kroz cijeli njegov stvaralački opus. Ona se naročito iskazivala kroz „dva osnovna kreativno-kompoziciona-tehnička stava: prisutnost folklora od gotovo samih početaka i otvorenost ka savremenim stilskim kretanjima u najvećoj mjeri primjenom njihovih tehničkih postupaka. Ove odrednice na neki način obilježavaju cjelokupni opus, no ne izražavaju se u pojedinim segmentima kvalitativno i kvantitativno jednakim intenzitetom” (Čavlović, 1984: 77).

*Dve pesme Antigone* sadrže sve elemente neoklasicizma, dok se *Tužne pesme* stilski približavaju novoj jednostavnosti. Međutim, kompoziciono-tehnički princip ozvučavanja pjesama je sličan u oba ciklusa. Sličnost se ogleda u korištenju silabičkog načina donošenja teksta, u odnosu na melizmatički način, koji se javlja tu i tamo u vidu prolaznice ili skretnice (*Zlo nas prati i Dolazi dan*). Fonetski sloj tekstualnog predloška prati zvučne karakteristike riječi i stihova prilikom ozvučavanja dok sintaktički sloj poštuje sintagmatske i rečenične strukture, te na osnovu njih gradi muzičke cjeline koje oblikuju formu djela. Također, u skladu s kompoziciono-tehničkim nivoom ozvučavanja teksta, Komadina uspijeva uhvatiti osnovno raspoloženje tekstualnog predloška u svim pjesmama oba ciklusa. Muzikolog Ivan Čavlović odnos između ove dvije kompozicije objašnjava na sljedeći način: „U obje kompozicije prisutan je stvaralački žar traženja vlastitog izraza, u prvoj to je ispisavanje zvuka prošlosti kroz škrtu modalitetnu boju, u drugoj kompoziciji to je već izgrađeni odnjegovani stil; obje kompozicije izbjegavaju jasan stav o zvučnosti vertikale kroz zamagljivanje onovnih akordskih struktura zadatog tonaliteta, pa rekao bih i tipa tonskog sloga, mada su obje kompozicije pisane za ženski glas i klavir; obje su nepretenciozni poredak melodijskih segmenata određenih tekstrom i zvukom klavira koji boji tekst jednako kao i melodijsku liniju, u Antigoni... to je modalitetna tonska struktura, u Tužnoj pesmi to je označeni d-mol; obje kompozicije su neoklasicističke i novojednostavne epizode koje određuju početak i kraj stilskih mijena cjelokupnog opusa” (Čavlović 2017: 112).

Prikazati tradicionalne i savremene elemente na ovom mjestu ima smisla samo na relaciji ova dva ciklusa. Dakle, šta je to tradicionalno u *Tužnim pesmama* s kraja Komadininog stvaralačkog čina u odnosu na *Dve pesme Antigone* iz njegovih prvih kompozicionih početaka:

1. Faktura notnog teksta oba ciklusa je izrazito homofona s vrlo lako uočljivim glavnim elementima odnosa glasova, melodijske strukture glasa i prateće uloge klavirske dionice. Tretman teksta ne odudara od tradicionalnog tretmana teksta kakav je bio prisutan u djelima kompozitora prije XX stoljeća, ali koji je i dalje prisutan kod nekih kompozitora koji su djelovali i tokom navedenog stoljeća.
2. Izražajni elementi su skladno i jednostavno oblikovani i sintetizirani u cjelinu muzičkog toka proizašlog iz kompozitorovog nadahnuća i slobode stvaranja.

3. Melodija se kreće u uskom ambitusu bez većih intervalskih skokova.
4. Ritamska jednostavnost iskazana kroz koralno kretanje pratnje uz povremenu upotrebu jednostavnih ritamskih figura.
5. Jednostavan harmonski jezik u vidu dijatonskih akorada s povremenim pojavama neoklasicističkih akordskih obilježja.
6. Prisutnost nekih poznatih obrazaca oblikovanja (refrenski oblik, varirano-strofični oblik), no znatno slobodnije iskorištenih.

U odnosu na *Dve pesme Antigone*, *Tužne pesme* koriste pojedine elemente koji su karakteristika Komadinine avangardne i ekspresionističke faze, a koji su inkorporirani u stilski okvir nove jednostavnosti. Takvi elementi su:

1. Primjena nemenzuriranog sistema gdje se pojavljuje nesaglasnost ritma i metra.
2. Melodijska jedinstvenost u ozvučavanju fonetskog i sintaktičkog sloja svake strofe, ponekad tretirana kroz *senzsa tempo*.
3. Česta upotreba klasterskih formacija u kombinaciji s neoklasicističkom harmonijom, ili primjena čisto dijatonske progresije akorada.
4. Upotreba arhitektonskog principa u kombinaciji s evolutivnim principom prilikom konstrukcije muzičkog oblika. Nedostatak principa izrastanja manjih elemenata ka završnom obliku, odnosno periodičnosti i simetrije strukture.
5. Česta upotreba rečitativnosti u odnosu na stalno melodijsko kretanje u ciklusu *Dve pesme Antigone*.

Čini se da postoji izvjesna sličnost između ove dvije faze vremenski odvojene trideset i devet godina. *Tužne pesme* predstavljaju sintezu stilskih opredjeljenja nove jednostavnosti u kompoziciono-tehničkom i izražajnom pogledu. One su zapravo svoju modernost začele na tekovinama neoklasizma, odnosno djelima pisanim u tim okvirima, između ostalog i *Dve pesme Antigone*.

## 5. ZAKLJUČAK

Analizom solo pjesama za glas i klavir pokazala se svestranost stilskog pluralizma, koji je inače prisutan u većini kompozicija Vojina Komadine. Kombinacijom tradicionalnih i savremenih kompoziciono-tehničkih postupaka na polju harmonije, kao i primjenom tradicionalnih i novih puteva oblikovanja kroz primjenu minimalističkog izraza ukazale su na suštinu muzičkog jezika Komadinih solo pjesama. Duh ciklusa *Dve pesme Antigone* i *Tužne pesme* karakterišu mali melodijski pomaci uskog ambitusa, ritamska jednostavnost i opora harmonija. Neperiodičnost u formalnoj koncepciji *Tužnih pesama*, proizašla iz primjene savremenih kompoziciono-tehničkih postupaka, rezultat je stilskih usmjerenja avangarde u kojoj je Komadina djelovao između ova dva stilski različita ciklusa. Međutim, iako je dobar dio Komadininog stvaralaštva

protkan folklornim elementima, on je u ovim djelima izostavljen. Razlog tome je što se Komadina u prvom stvaralačkom periodu kao učenik i student želio približi savremenim tendencijama, dok se u posljednjem stvaralačkom periodu kroz stil nove jednostavnosti obilježen srpsko-pravoslavnim temama približio metafizičkoj potrazi za značenjima u umjetnosti.

Analitičkim radom kroz ova dva ciklusa prikazale su se sličnosti i razlike u njihovom oblikovanju, ali i tradicionalne i savremene karakteristike koje se pojavljuju u pjesmama. Iako oba ciklusa zavrjeđuju pažnju, *Tužne pesme* ipak pokazuju zrelost u idejnoj problematici, koja proizilazi iz kompozitorovog nadahnuća i autentičnosti, ali i iz ideoloških stavova i metoda rada po kojima se osiguravaju formalni načini izražavanja. *Tužne pesme* nastaju u završnoj fazi „jedne vječne melodije“ kako je Komadina naziva, a koja se mijenjala kroz različite stilske faze njegovog stvaralaštva. Te promjene bile su dio njegovog unutrašnjeg bića koje je težilo stalnom mijenjanu. Nova jednostavnost bila je logičan slijed Komadininog stilskog previranja, koji u posljednjoj stvaralačkoj fazi pronalazi balans između svega onog što je tradicionalno i savremeno u muzici.

## Literatura

- Čavlović, Ivan. 2016. *Eseji o muzici ili nacrt za socijalnu historiju muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija u Sarajevu i Institut za muzikologiju.
- Čavlović, Ivan. 2011. *Historija muzike u Bosni i Hercegovini*. Sarajevo: Muzička akademija i Institut za muzikologiju.
- Čavlović, Ivan. 2014. *Muzički oblici i stilovi. Analiza muzičkog djela*. Sarajevo: Muzička akademija i Institut za muzikologiju.
- Čavlović, Ivan. 2017. *Muzički portreti: izvori i sjećanja*. Sarajevo/Zagreb: Buybook.
- Čavlović, Ivan. 2017. Vojin Komadina. Skica o životu i stvaranju. *Muzika* XXI (1), 106–118.
- Čavlović, Ivan. 1984. Vojin Komadina – u povodu trideset godina umjetničkog rada. *Zvuk*, 4, 76–90.
- Dulančić, Sabrina. 2017. *Harmonijske karakteristike solo pjesme bosanskohercegovačkih kompozitora*. Sarajevo: Muzička akademija. Diplomski rad.
- Stojanović, Dragana. 1993. Prikaz, *Druga Tribina kompozitora Sremski Karlovci – Novi Sad*, Dostupno na: [http://composers.rs/?page\\_id=1013](http://composers.rs/?page_id=1013), [30. IX. 2017].
- Vojin Komadina - kompozitor 08.11.1933-09.02.1997. Dostupno na: <http://vojinkomadina.wikispaces.com/Solisticka>, 30. IX. 2017.

**Harun Zulić**

**TRADITIONAL AND CONTEMPORARY  
IN THE CYCLES TWO ANTIGONA SONGS  
AND SAD SONGS OF VOJIN KOMADINA**

**Summary**

In the entire opus of 300 pieces of Vojin Komadina, a few more or less closed stages can be observed, within which some significant works are distinguished by the quantitative or qualitative intensity. *Two Antigona songs* (1954) and *Sad songs* (1993) are two cycles of solo songs, composed thirty-nine years apart (the first from his career beginnings, and another few years before the death of the composer). The paper will look at the immanent characteristics of the songs in relation to the poetic level, respectively, on the conditions of formalization of the work and their meaning in the original creative context (historical-cultural, personal art, and articulation of ideas as utterance). Conclusions about the works obtained on the basis of internal legitimacy of the form of music work and their relationship, strive to find the boundary between traditional and contemporary.

**Key words:** traditional, contemporary, melody, text.



UDK 781.42.083.2 Δ. Томић

## ANALITIČKI PRIKAZ KONSTANTINOVE FUGE DRAGANA TOMIĆA<sup>1</sup>

Nataša V. Nagorni Petrov

Danijela Đ. Stojanović

Univerzitet u Nišu,

Fakultet umetnosti u Nišu

cairni@junis.ni.ac.rs

### Sažetak

Mnoge značajne istorijske ličnosti, kao i događaji u kojima su učestvovali, neiscrpna su inspiracija kompozitorima različitih stilskih epoha. Kompozicija *Konstantinova fuga* Dragana Tomića, kroz lik Konstantina Velikog i fugu kao muzičku formu, predstavlja spoj prošlosti i sadašnjosti. U ovom jednostavačnom programskom delu, namenjenom gudačkom ansamblu, kompozitor na vrlo specifičan način oslikava jedan istorijski događaj, lik Konstantina Velikog i Hristov monogram, kao simbol hrišćanstva, koristeći izražajna sredstva prepoznatljiva za samog kompozitora.

Rad se bazira na analizi horizontalne i vertikalne strukture. Poseban aspekt analize biće komparacija harmonskih i polifonih elemenata sa istorijskim činjenicama događaja koji su za kompozitora bili inspirativni za stvaranje ovog umetničkog dela. Sam naslov dela i stvaralački proces inicirali su povezivanje tradicionalne analize sa izvanmuzičkim sadržajima.

**Ključne reči:** Dragan Tomić, Konstantin Veliki, fuga, harmonsko-polifona analiza, hrišćanstvo.

## 1. UVOD

U bogatoj i burnoj istoriji Evrope i hrišćanstva, važno mesto pripada Konstantinu I Velikom (Flavius Valerius Constantinus Magnus, oko 272/273–337) vojskovođi, imperatoru (324–337), reformatoru, svecu, kćitoru rođenom u Nišu (antički Naissus), na teritoriji rimske provincije Gornje Mezije. Iz višegodišnje vladavine cara Konstantina Velikog (306–337) izdvajaju se sledeći događaji: veliki broj pobedničkih ratnih pohoda koji ga ustoličuju za vladara celog Rimskog carstva; aktivno učestvovanje u osmišljavanju i konačnom proglašenju Milanskog edikta o verskoj toleranciji (313); okončanje dogmatske rasprave i ujedinjenje hrišćanstva na Vasseljenskom saboru u Nikeji (325); preseljenje prestonice Rimskog carstva na istok i izgradnja Konstantinopolja (Novi Rim, Carigrad) – najvažnijeg grada u srednjem veku, pozicioniranog na Bosforu, na raskrsnicu različitih kultura i religija

<sup>1</sup> Rad je nastao u okviru projekta Ogranka SANU u Nišu, Muzičko nasleđe jugoistočne Srbije, savremeno stvaralaštvo i obrazovanje ukusa (broj: 0-10-17).

(330)<sup>2</sup>; učestvovanje u izgradnji dva najveća hrišćanska svetilišta: hrama Vaskrsenja Hristovog u Jerusalimu (Hram groba gospodnjeg) i crkve Rođenja Hristovog u Vitlejemu; osnivanje jedne od prvih episkopija u Nišu (325); uvodenje novina na polju verske politike, carske ideologije, ustrojstva carske vlasti, administracije, vojne organizacije (Keravica, 2011).

*Milanski edikt*, istorijski proglašenje o verskoj toleranciji, tumačen od strane istoričara i vizantologa kao važan zakonski akt, ali i načelni dogovor dva vladara<sup>3</sup>, potpisani je 313. godine nakon susreta Konstantina i Licinija<sup>4</sup> u Milanu. Proglašenjem Milanskog edikta okončan je progon Hristovih sledbenika. Ediktom se predlaže vraćanje imovine crkvi i hrišćanskoj zajednici i proglašenje opšte verske tolerancije (Ферјанчић, 2013). Ovim činom otvorio se put za stvaranje hrišćanske Evrope. Hrišćanstvo se izjednačava sa tradicionalnom religijom i postaje zvanična vera Rimskog carstva (Радић, 2010; Озимић, 2002; Ферјанчић, 2013).

U vremenu podsećanja na značajne istorijske događaje koji su usmerili tok civilizacije prepoznata je poetika i dramaturgija daleke Konstantinove vizije. Zanimljiv inicijalni događaj u njegovom preobraćanju predstavlja vizija Krsta, Hristovog monograma, kojim ga je Božanska promisao podarila i opomenula da samo pod tim znakom može pobediti. Ovom događaju prethodili su mnogobrojni ratnički pohodi. Konstantin je samouvereno krenuo u osvajanje Zapadnog carstva, bez obzira na nezadovoljstvo i sumnju u njegovim redovima. Posle mnogobrojnih pokorenih gradova vest o tome da je Konstantin postao nepobediv brzo se pročula do Rima. Nakon višemesečnog ratovanja vojska je postala isrcpljena i Konstantin počinje da gubi nadu u uspeh. Legenda govori o tome da je došao na pomisao da zamoli Vrhovno Biće za pomoć. Pred sam početak bitke na Milvijskom mostu (312), Konstantin i njegova vojska ugledali su svetlosni krst na vedrom nebu sa natpisom „Ovim pobedi” (grčki: *touto nika*)<sup>5</sup>. Spasitelj se javio Konstantinu i naredio da pripremi zastavu sa znakom koji se ukazao. Na zastavi se nalazio zlatni venac poboden na dršku, s monogramom sastavljenim od početnih slova Hristovog imena. Simbolika krsta i Hristovog monograma pretvorena je u jedinstveni znak vere i pobjede. Konstantin je nakon ovog događaja primio hrišćanstvo (Успенски, 2000).

Simbolika Hristovog monograma i krsta inspirisala je i kompozitora Dragana Tomića<sup>6</sup> da osmisli i oblikuje programsko instrumentalno delo u jednom stavu,

<sup>2</sup> Konstantinopolj je ostao prestonica Istočnog rimskog carstva do njegovog pada – 1453. godine.

<sup>3</sup> Istorija Konstantinove vladavine i odnosa prema hrišćanstvu opisana je u Žitiju blaženog cara Konstantinovom (autor Eusebio iz Cezarije).

<sup>4</sup> Flavius Galerius Valerius Licinianus Licinius (oko 250–325) bio je rimski car od 308. do 324. godine.

<sup>5</sup> U latinskom izvorniku je pisalo „U ovom znaku ćeš pobediti” (*In hoc signo vinces*).

<sup>6</sup> Dragan Tomić (1977), kompozitor, aranžer, profesor Fakulteta umetnosti u Nišu autor je kompozicija za različite instrumentalne, vokalno-instrumentalne i vokalne ansamble. Od kompozicija za solo instrumente, kamerne i simfonijske muzike izdvajaju se: *Simfonijska poema br. I*, *Medijana* – za soliste, kamerni hor i orkestar; *Uvertira za glas i simfonijski orkestar*, *Zvuci* – za kamerni sastav; *Konstantinova fuga* – za gudače; *Petlovi pojev* – za flautu, klavir, glas i kamerni hor; *Ženska svita* – za ženski hor; *Kirie eleison* – za mešoviti hor; *Niška fantazija* – za duvački orkestar.

namenjeno gudačkom ansamblu. Kompozicija *Konstantinova fuga* naručena je 2012. godine od opštine Medijana (Niš), kao projekat *U gostima kod Cara*, u okviru slave Grada Niša i povodom proslave 1700 godina od Milanskog edikta<sup>7</sup>.

Kamerni orkestar *Concertante* Fakulteta umetnosti u Nišu i dirigent Milena Injac premijerno su izveli kompoziciju *Konstantinova fuga* 2012. godine u Moskvi, na Petom festivalu Euroorkestara.

## 2. ANALITIČKI PRIKAZ KOMPOZICIJE KONSTANTINOVA FUGA

Kompozicija *Konstantinova fuga* pisana je muzičkim izrazom savremenog kompozitora, čime predstavlja spoj prošlosti i sadašnjosti. U njoj je odabranim harmonskim i polifonim sredstvima oslikan jedan veliki istorijski događaj – Konstantinov trijumfalni pohod na Rim i pobeda hrišćanstva nad paganstvom.

Početak kompozicije – Fanfare (1–11.t) poveren je solo violončelu. Najava, predskazanje pobede izraženo je i punktiranim ritmom i triolskim pokretom na podlozi prirodnog d-molla. Svečani, uvodni deo završava deonicom solo violončela na II stupnju d-molla. Po ulozi u ovom delu, može se reći da je violončelu poverena veoma važna ulogu. Violončelo je nosilac i glavne melodijske deonice u kojoj simbolizuje samog Konstantina – njegovu pobedničku viziju i duh.

Primer 1: Uvod (1–11. takt)

Uvođenjem kompletног gudačkog korpusa: Vln1 i Vln2, Vla, Vc1 i Vc2, Cb1 i Cb2 ustaljuje se D tonalnost. Faktura je homofona (12–23. takt) i kao takva prilagođena koralnom karakteru ovog dela kompozicije.

Koralni deo (12–23. takt) karakteriše statični zvučni fon. Deonice violončela i kontrabasa donose punktirani pedalni ton D oblikujući tonalno uporište (centar). U Koralnom delu melodijske linije u deonicama violina i viola formira se akordska struktura, sa potpunim molskim kvintakordima u silaznom sekundnom pokretu (gis-fis-cis-c-dis). Očekivani zastoj je na akordu fis-ais-dis, molski Napolitanski sekstakord. U naredna tri takta isti sastav gudača (bez violončela i kontrabasa) donosi isti akord – završni u Koralnom delu kompozicije.

U daljem toku kompozicije sledi Rečitativ (23–35. takt) u kome je violončelo i dalje nosilac glavne, modulirajuće melodijske linije (iz d-molla u a-moll). Rečitativ završava na II stupnju a-molla. Deonicama violina i viola poverena je koloristička uloga.

<sup>7</sup> 3. juna po gregorijanskom – 21. juna po julijanskom kalendaru grad Niš svečano obeležava slavu Sv. Car Konstantin i Carica Jelena.

## 2.1. Ekspozicija fuge

Fuga, kao centralni deo kompozicije, sadrži sva tri standardna dela: ekspoziciju, razvojni deo i završni deo. Sa oznakom *Misterioso* tema se izlaže u vidu duksa i komesa, četvoroglasno, u dupliranim deonicama. Duks i komes su izloženi po sekundama naviše (a-h-cis-dis), a reperkusija glasova je pravilna, od najdubljeg ka najvišem glasu. Tema traje 7 taktova i njeno prvo izlaganje, u vidu duksa (36–42. takt), povereno je najdubljem glasu, deonicama Cb2 i Vc2 in a (a-moll). Drugo izlaganje, komes (43–49. takt), je u susednom glasu, u deonici Cb1 in h (h-mol), sa kasnjim priključenjem drugog dela teme u deonici Vc1 (45–50. takt). Treće izlaganje teme, duks (51–59. takt), takođe je duplirano u deonicama Vla i Vln2 in cis (cis-mol), dok je četvрто, u vidu komesa (65–74. takt), dodeljeno samo deonici Vln1 in dis (dis-mol) udvojenih oktava, sa malim variranjem drugog dela teme.

Primer 2: Shematski prikaz ekspozicije fuge

	Međustav						
	36.	43.	45.	51.	60.	65.	69-74.
Vln1							TEMA (in Dis) variran II deo teme
Vln2				TEMA (in Cis)	♪	CP	
Vla				TEMA (in Cis) variran II deo teme	♪	udvojena TEMA u 8	
Vc1			TEMA (II deo)	KS	♪	CP	
Vc2	TEMA (in A)	KS	KS	CP	♪	udvojena TEMA u 8	
Cb1		TEMA (in H)		KS	♪	CP	
Cb2	TEMA (in A)	KS	KS	CP	♪	udvojena TEMA u 8	

### 2.1.1. Tema fuge

Melodijska linija teme sadrži skriveno višeglasje, prikazano u vidu heterofono-udvajajuće strukture (Скрепкова Филатова, 1996). Prvi deo teme (35–38. takt) se raslojava na dve melodije, jedne koja ima sekundni pokret i druge koja predstavlja osu simetrije, ton A kao tonalni centar. Drugi deo teme (39–42. takt) ima hromatsku strukturu silaznog pokreta.

### Primer 3: Tema fuge (35–42. takt)

poco a poco cresc...

Vc. 2

pp

Cb. 1

poco a poco cresc...

Cb. 2

pp

U skladu sa melodijskim karakteristikama teme, njeni dalji nastupi u vidu duksa i komesa, povereni su intervalu sekunde (a-h-cis-dis). Ovako biranim harmonskim i polifonim elementima dočaran je početak borbe mnogoljudne Konstantinove vojske, u prvim redovima konjanika, iz kojih su brojni i zbijeni redovi pešadije. Jednoglasnim početkom fuge predstavljeni su prvi redovi vojske – konjanici. Daljim eksponiranjem teme u drugim glasovima i pratećim kontrasubjektom i slobodnim kontrapunktom u ostalim glasovima, od najdubljeg ka najvišem, upotpunjava se faktura koja stvara sliku gustih redova konjice i pešadije, opremljene teškom ratnom opremom, velikim štitovima, kopljima i mačevima.

Tema poseduje sve melodijske i ritmičke karakteristike za imitaciju i dalji rad sa temom u razvojnem delu, na različite načine i upotreborazličitih kontrapunktskih tehnika. Već u ekspoziciji, prilikom trećeg izlaganja teme in cis (Vln2 i Vla) primenjena je veštačka imitacija sa temom u Vc1, Vc2, Cb1 i Cb2.

### Primer 4: Veštačka imitacija u trećem izlaganju teme kao duks

arco

poco a poco cresc...

Vln. II

arco

Vla.

Vc. 1

Vc. 2

Cb. 1

Cb. 2

## 2.2. Razvojni deo (75–124. takt)

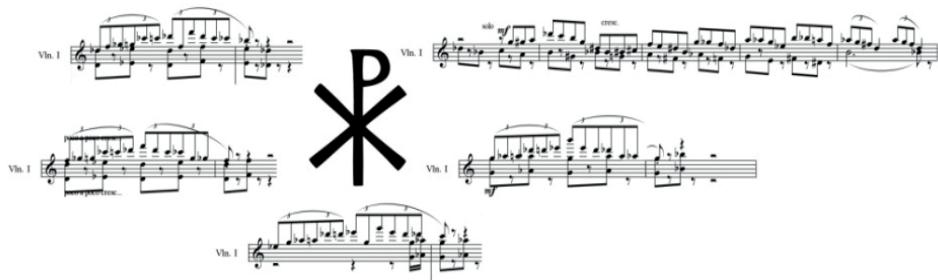
Početak razvojnog dela je homoritmične fakture, sekundno-silaznog pokreta u udvojenim dvozvucima sa motivima iz glave teme (osminski pokret sa pauzama), čime je oslikan samouvereni Konstantin i jedinstvena organizovanost vojske i spremnost za pobedu. Primena stretto tehnike (89–96. takt) sa jedne strane, u deonicama Vc1, Vc2, Cb1 i Cb2, i sa druge strane, u deonicama Vln1, Vln2 i Vla, organizovana je kroz tri karike, u vidu modulatorne sekundno-silazne sekvence, u eis-mollu, e-mollu i dis-mollu. Ovako izgrađenin konverzacionim stilom

između grupa instrumenata koje je kompozitor simetrično implementirao u muzički tok – 3,5 takta + 2 takta + 2 takta, oslikane su grupe vojnika na bojnom polju. Interesantna hromatska silazna linija vodi do kulminacije dela, ukazivanje Hristovog monograma na nebu.

#### Primer 5: Stretto u razvojnem delu

Kulminacija dela oličava istorijski trenutak. Potraživši pomoć sa neba Konstantinu se ukazao krst u vidu monograma "ovim pobeduj", što mu je dalo božansku snagu za pobedu. Hristov monogram (100–125.t) oslikan je fragmentom u deonici Vln1. Melodijska struktura fragmenta monograma ima sekundno-uzlazni i sekundno-silazni pokret. Visoki registar u deonicama violina, označen kroz prvi krak monograma, dodatno dočarava zvuk zveketa mačeva i štitova, snažnu borbu neprijateljskih snaga i želju za pobedom. Drugo i treće izlaganje fragmenta monograma je skraćeno, ali kompenzovano istovremenim izlaganjem teme u deonicama Vln1 i Vln2, što simbolično predstavlja guste pozadinske redove pešadije kao i, u vidu podrške, pedalom u deonici Vla. Vezu između treće i četvrte pojave fragmenta Hristovog monograma donose deonice violine sa motivom iz Uvodnog dela (fanfare, 114–118. takt), čime je simbolično prikazan nagoveštaj pozitivnog ishoda bitke. Još jača tenzija postignuta je četvrtim i petim izlaganjem fragmenta u deonici Vln1, istovremeno praćeni temom u izvornom obliku, u deonicama Vln1 i Vln2, kao i temom u inverziji u donjim glasovima, u deonicama Vc1, Vc2, Cb1 i Cb2.

Primer 6: Grafički prikaz pet fragmenata koji oslikavaju Hristov monogram



U vidu raspleta i antiklimaksa primenjena je homofona faktura, povezujući kraj razvojnog dela sa završnim, kao slika uspostavljanja novih pobedničkih redova borbenih trupa, nakon iscrpne i duge borbe.

Primer 7: Shematski prikaz razvojnog dela fuge

	75.	85.	88.	89.	92.	93.	94.	95-96.	97-99.
Vln1	♩	♩	KS	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	TEMA (II deo in Dis)	TEMA (II deo in Dis)	♩
Vln2	♩	♩	KS	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	TEMA (II deo in Dis)	TEMA (II deo in Dis)	
Vla	♩	♩	KS	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	TEMA (II deo in Dis)	TEMA (II deo in Dis)	♩
Vc1	♩	♩	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	KS	TEMA (II deo in Dis)	KS	♩
Vc2	♩	♩	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	KS	TEMA (II deo in Dis)	KS	♩
Cb1	♩	♩	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	KS	TEMA (II deo in Dis)	KS	♩
Cb2	♩	♩	TEMA (in Eis)	TEMA (II deo in E)	TEMA (II deo in Dis)	KS	TEMA (II deo in Dis)	KS	♩

	100.	109.	110.	111.	112.	114.	118.	120.
Vln1	fragment	fragment	fragment		fanfare iz Uvodnog dela	fragment	fragment	
	♪	TEMA (I deo)	♪	TEMA (II deo)		TEMATEMA (in D)		
Vln2	♪	TEMA (I deo )	♪	TEMA (II deo)	fanfare iz Uvodnog dela	TEMA (in D)		
Vla	♪	pedal		pedal		pedal	Pedal	pedal
Vc1	♪			TEMA (II deo)		♪	TEMA u inverziji	
Vc2	♪			TEMA (II deo)		♪	TEMA u inverziji	
Cb1	♪			TEMA (II deo)		♪	TEMA u inverziji	
Cb2	♪			TEMA (II deo)		♪	TEMA u inverziji	

### 2.3. Završni deo (125–167. takt)

Završni deo predstavlja reminiscenciju uvodnog dela kompozicije i početka fuge. Sredstva koja kompozitor koristi, želeći da prikaže Konstantinovu pobedu, jesu istovremeni nastup melodije, u stilu fanfare sa početka kompozicije, kao izaslanika koji prenosi vest o Konstantinovoj pobedi, i teme, predstavljajući njegovu borbenu vojsku.

Primer 8: Početak završnog dela

Tema se u završnom delu izlaže četiri puta, kao i u ekspoziciji, sa promenom tonalnog prostora. U ekspoziciji, kao početak pohoda, tema je prikazana po sekundama naviše a-h-cis-dis, a u završnom delu a-h-cis-a. Ova mala razlika u tonalnim centrima, doduše samo u poslednjem izlaganju teme, može se objasniti na način sumiranja krajnjeg ishoda bitke. Veći deo Konstantinove vojske je preživeo borbu te je samim tim i veći deo izlaganja teme identičan sa prvim. Poslednje izlaganje teme je istovremeno sa nastupom teme u inverziji u deonicama Vln1 i Vln2, dok je u deonicama Vc1, Vc2, Cb1 i Cb2 tema izložena u izvornom obliku.

### Primer 9: Paralelno izlaganje teme in A i teme u inverziji

tema u inverziji

### 3. ZAKLJUČAK

*Konstantinova fuga* Dragana Tomića za gudački ansambl nastala je u vremenu obeležavanja značajnog jubileja – 1 700 godina od proglašenja Milanskog edikta. Simbolika Hristovog monograma, moguća personifikacija Hrista u liku Konstantina Velikog, kao „novog spasioca“ uklopljeni su u građu kompozicije koja pretenduje da spoji različitosti u jedinstvenu kompozicionu celinu. U kompoziciji *Konstantinova fuga* Dragan Tomić dostiže formalnu i fakturnu trodelenost. Kompoziciju čine Uvodni deo homofone građe, Fuga kao središnji (centralni) deo izgrađen polifonim elementima i Koda u kojoj se ponovo pristupa homofonoj građi. U nameri da daleku, pobedničku Konstantinovu viziju pretvori u sopstvenu, autor koristi horizontalne i vertikalne potencijale tonalne i modalne lestvične podloge, stretto, inverziju, sekvencu (modulirajuća, sekundno-silazna), ali i paralelno akordsko kretanje, duge ležeće tonove (punktirane, ritmizovane), pasaže.

U kompletном sastavu gudačkog ansambla dominira violončelo čijom solističkom deonicom počinje i završava Konstantinova fuga, violončelo koje svojom lirikom ali i dramatikom može da dočara i lik samog nepobedinog vojskovođe. *Konstantinova fuga* Dragana Tomića za gudački ansambl predstavlja umetničku viziju jednog, za istoriju hrišćanstva, značajnog događaja.

## Literatura

- Keravica, Nikola. 2011. *Nepobedivi Konstantin*. Beograd: Evoluta
- Konstantin Veliki u vizantijskoj i srpskoj tradiciji*. 2014. (prir. Ljubomir Maksimović). Beograd: Zavod za udžbenike.
- Озимић, Небојша. 2002. Војсковођа, цар, светац – Избор текстова о лицу и делу Константина Великог, Ниш: Просвета.
- Radić, R., D. Stojiljković I F. Zakarija. 2013. *Trijumf hrišćanstva*, Beograd: Službeni glasnik.
- Радић, Радивоје. 2010. Константин Велики – Надмоћ хришћанства. Београд: Еволута.
- Skrebkova Filatova, Marina. 1996. *Faktura u muzici*. Niš: Viša muzička škola.
- Успенски, Фјодор. 2000. Историја византијског царства I-III. Beograd: Zepter Book World.
- Ферјанчић, Снежана. 2013. Константин (306–337), Београд: Службени гласник.

**Nataša V. Nagorni Petrov  
Danijela Dj. Stojanović**

## ANALITICAL OVERVIEW OF CONSTANTINE FUGUE BY DRAGAN TOMIĆ

### Summary

Many of the important historical figures and events that they have participated in are an inexhaustible source of inspiration for the composers of various epochs. The composition *Constantine fugue* by Dragan Tomić, through the character of Constantine the Great and the fugue as a musical form, represents the union of the past and the present. In this single-movement piece, intended for string ensemble, in a very specific way, the composer depicts a historical event, the character of Constantine the Great and the Christ monogram, as a symbol of Christianity, using expressive means, that are characteristic for the composer himself.

The Edict of Milan as an important event in the development of Europe and Christianity has been introduced in the composition of the piece that pretends to merge diversity into a unique composite whole. Guided by the formal three-partite fugue, the author has combined homophonic syllabus in the Introduction Part and the Code, with a polyphonic syllabus in the central part - Fugue. Moving from a tonal to a modal ladder base, using imitation, stretto, inversion, as well as parallel chord movement, long lying tones, passages, Dragan Tomić has presented his own musical vision of a distant event.

**Key words:** Dragan Tomić, Constantine The Great, fugue, harmonic-polyphonic analysis, Christianity.

# **OBRAZOVANJE UKUSA**

(Taste education)



УДК 371.315.1/.4 : (75+78)

## МУЗИЧКИ ДОЖИВЉАЈ КРОЗ ЛИКОВНИ ИЗРАЗ УЧЕНИКА

**Наташа М. Вукићевић**

**Нада М. Милетић**

Универзитет у Крагујевцу,

Факултет педагошких наука у Јагодини

vukicnatasa@yahoo.com

### **Сажетак**

У раду смо покушали да са новог уметничко-методичког аспекта одговоримо на питања о деловању одређених музичких појава на слушаоца (и ствараоца), о њиховом утицају на естетски и емотивни доживљај, као и о потреби и могућностима визуелне интерпретације музичког доживљаја. Циљ рада је указивање на предности интердисциплинарног приступа реализацији наставе уметничких предмета и могућности интеграције традиционалних и савремених садржаја/метода, у функцији изграђивања естетског критеријума и образовања уметничког укуса. Примером експерименталног часа ликовне културе са елементима структуралног повезивања двеју уметничких области желели смо да укажемо на могућности примене иновативних модела рада који су у складу са природом уметничких садржаја. Анализа ликовних радова са задатком препознавања музичких елемената у ликовном изразу ученика, један је од начина рада који кроз развијање ликовно-музичких способности утиче на стварање уметничког укуса ученика млађих разреда.

**Кључне речи:** музички доживљај, ликовни израз, уметнички укус, образовање/настава.

### **1. УВОД**

Паралелност ликовне и музичке уметности базирана је, с једне стране, на њиховим унутрашњим стваралачким законима, а с друге, на истоветним ефектима у сфери доживљаја посматрача. Медији ове две уметности су различити или једна и друга стављају осећања у покрет. Јединствени обрасци енергије у природи су исти они који се налазе и у основи сваке уметности (Чанак, 1998). Зато је конвертовање слике у музички доживљај и обрнуто природни процес на свим нивоима развоја друштва и уметности, и на свим нивоима развоја појединца. Закони ликовне и музичке конструкције и хармоније су процеси паралелни са процесима стварања који се налазе у целој стварности (Злоковић, 1998).

Један од најлепших примера уметничког виђења преношења стваралаштва из једне науке или уметности у другу науку или уметност дат је

у *Игри стапаклених ѡерли* Хермана Хесеа. Игра која је представљена као транспоновање различитих области кроз метафоре, алузије, ствара један универзални језик који повезујући различите науке и уметности повезује најдубље слојеве људског духа у јединствену целину.

Симултанско превођење једне уметности на језик друге, у нашем примеру музике као темпоралне уметности на језик ликовне уметности као просторне, алудира најпре на законе о преласку енергије у материју и обратно. Та „корелација“ у природи је једна од базичних, увек присутних законитости.

Савршенство природе је и у томе да сваки део носи информацију о целини и свака наизглед целина је неодвојиви део веће структуре. То нам даје слободу да ритам једног музичког дела преводимо у ритам композиције ликовног дела, у његов колорит или валерске вредности. Динамику као неопходни атрибут за правилно извођење неке композиције можемо препознати и у експресивности потеза, али и у фактури слике или скулптуре а такође и у укупном доживљају слике не издавајући посебно неке одређене ликовне елементе који су аналогија динамици (Милетић, Вукићевић, 2011).

## 2. МУЗИЧКИ ДОЖИВЉАЈ СЛУШАНОГ ДЕЛА

У раду смо покушали да са једног новог уметничко-методичког аспекта одговоримо на питања о деловању одређених музичких појава на слушаоца (и ствараоца), о њиховом утицају на естетски и емотивни доживљај, као и о потреби и могућностима визуелног објашњења аудитивних/звукчних утисака који произилазе из појединих заједничких карактеристика и механизама деловања аудитивних и визуелних садржаја (Ленг и Шо, 1991).

С обзиром на чињеницу да један стил у уметности, а и један уметник, увек ставља тешиште на одређену компоненту која одређује карактер композиције, поред превођења општег утиска покушаћемо да опишемо и дејство појединачних елемената који у одређеној композицији представљају главно средство музичког израза.

Заједничка карактеристика већине примера из музичке литературе јесте *принциј контараса*. У најједноставнијем облику контраст чине „високи и дубоки тонови, брзо и полагано кретање, јаки и тихи звуци, оштри и меки“, светла и тамна боја различитих инструмената и многочлане нијансе и комбинације свих наведених елемената (Деспић, 1989:7). Управо те разлике и супротности чине музичко дело изражајним, разноликим и јединственим. У зависности од елемента на основу којег се контраст примарно остварује, контраст може бити мелодијски, ритмички, хармонски, колористички и др. Ритмичке контрасте (као промену ритмичких покрета) и мелодијске контрасте (мелодијско варирање) ученици могу лако да уоче и схвате њихову изражајну сврху због њихове и аудитивне и визуелне очигледности, чак и

када дете није музички писмено (Плавша, 1961). Ученици млађег школског узраста све појаве/информације презентоване у форми визуелног садржаја брже опажају, ментално обрађују и дуготрајније памте од информација вербалног карактера и/или аудитивних садржаја (Архајм, 1998). За разлику од ових контрасти, колористички контраст дете може само слушно да доживи (Плавша, 1961: 107).

На више нивоу (свесног доживљавања и музичких способности) „контрасти се упостављају мање непосредно и ’очигледно’, али не и мање дејствено и значајно” (Деспић, 1989:7) и такође се могу превести на ликовни језик. Сложенији вид остваривања контраста односи се на разлике у структури дела, разлике између мотива, тема и промена у фактури њиховог излагања, као и на контраст тоналитета при чему је веома битан редослед њиховог смењивања и супротстављања. Чак и када сви остали елементи остану исти, променом тоналитета мења се „осветљење” композиције. Од начина пре-ласка из једног тоналитета у други, броја различитих тоналитета, њиховог повезивања или супротстављања зависи општи карактер музичког дела, његова шароликост и изражажност (Деспић, 1989). Квинтни круг у музичи – антиципира у визуелном законе комплементарности спектралног круга.

Значајну улогу у формирању музичког доживљаја слушаног дела има и тонски род тоналитета; општеприхваћено је складно, светло, чврсто обележје дурског тоналитета супротно од молских тоналитета који звуче меканије, тамно, песимистично (Ibid, 1989).

Иако је улога појединих компонената музике различита, никако мање битна, у изградњи музичког облика, за испољавање музичког доживљаја много су важнији међусобни односи и садјество свих елемената заједно. Неки од њих су и међусобно условљени или, пак, присуство једне карактеристике појачава дејство друге. На пример, кретање мелодијске линије навише, прелазак у виши регистар, може се схватити као природни crescendo које најчешће практиче одговарајућа динамичка нијансирања, пад мелодијске линије може бити повезан са diminuendom који подвлачи ефекат смирења и спокојства и сл.

Мелодија је основно средство изражавања музике коју слушалац може лако да прати, а као резултат ређања успона и падова мелодије ствара се такозвана *мелодијска слика* (Илић, 2002). „Мелодијска слика се јавља као резултат линеарног кретања мелодије и узрокује просторне и разноврсне асоцијативне везе” односно, у зависности од вида кретања, код слушаоца подстиче различит емоционални доживљај, осећај уравнотежености, грациозности, спокојства или напетости (Ibid, 2002:16). Мелодијско кретање у највећој мери доприноси изражажности музичког тока и покреће и рађа визуелне представе и асоцијације са ликовном уметношћу. Ритму се, као средству музичког изражавања, додељује улога организације звучног материјала, али има и могућност да појача дејство осталих елемената. Улога ритма је посебно значајна и наглашена у истицању мелодијских врхова – посебно кулминације, при настајању мелодијских таласа,

упоравању мелодијског тока (Ibid, 2002: 60). Због аналогије узлазног мелодијског покрета са оживљавањем ритмичког кретања или односа високих и ниских тонова са односом краћих и дужих временских трајања, „ритмичка изражајност се често пореди са изражајношћу мелодијске линије“ (Божанић, 2007: 29). Међутим, ритам може имати и доминантну улогу и представљати активну компоненту музичког израза. Већина игара заснива свој ефекат и препознатљивост управо на карактеристичном ритму (Деспић, 1986).

Ритам има и изразито чулно обележје што је са аспекта ликовног изражавања ученика, под утиском слушане музике, значајно за подстицање и интензивирање емоционалног доживљаја. Краће нотне вредности обично уносе немир, одају утисак лепршавости, док дуже стварају осећај мира и спокојства, али се наведене особине на различите начине могу манифестијати у зависности од контекста музичког дела (Божанић, 2007). Препоруке музичких педагога односе се на избор композиција за слушање приликом ликовног изражавања, односно њихову припадност домену инструменталне музике, дакле, без ванмузичких, односно литерарних асоцијација а методички приступ искључује давање информација о композицији, стилу и биографији композитора.

Придржавајући се ових начела, за ликовно изражавање/приказивање музичког доживљаја одабрали смо композицију *Словенска иира* бр.1, оп. 46 у C-duru, Антоњина Дворжака, управо због њене динамичности, колористичких ефеката постигнутих пуним звуком оркестра и неочекиваним преображавањем ритмичких образаца. На ликовним радовима ученика, који ће у наредном поглављу бити детаљније интерпретирани, види се да је у основи музичког доживљаја композиције карактеристичан ритам чешког фуријанта и ритмичка изражајност композиције. Објашњење лежи у самој природи ритма и његовој динамичкој или емоционалној категорији (Божанић, 2007). Иако је мелодија најснажније средство музичког израза, она без ритма губи свој карактер и музичку изражајност, док ритам може имати и „одређено музичко дејство и смисао сам за себе“ (Деспић, 1986: 101).

### 3. ПРИКАЗ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНОГ ЧАСА ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ

Досадашњи теоријски и емпиријски радови који се даве могућностима повезивања различитих области/предмета углавном су испитивали ставове учитеља и наставника о значају и могућностима примене корелације на нивоу тематске повезаности сродних садржаја. Много значајније за уметничко подручје, и сам развој стваралачко-креативних способности ученика, јесте повезивање две области унутрашњим садржајем; у нашем случају, превођење с музичког језика на ликовни било би остварено заједничким својствима музике и ликовне уметности, као што су линија, ритам, облик, композиција,

симетрија (Хузјак, 2004). У прошлости је било више теоретских и практичних покушаја визуелизације елемената музичког дела. Циљ нашег рада није да допринесе тим теоријама, већ да их измести у поље методике и укаже на могућности примене у раду са децом. Истраживање је спроведено у два одељења четвртог разреда Основне школе „Бошко Ђуричић“ у Јагодини.

У првом одељењу одржан је час ликовне културе у корелацији са музичком културом. У уводном делу овог часа ученици су имали задатак да повежу звучне примере са одговарајућим визуелним (животиње, превозна средства), да за појединачне музичке композиције одаберу одговарајућу репродукцију од понуђених слика, као и да полазећи од ликовног дела пронађу адекватни музички пример. Слике које смо користили у уводном делу часа: *Solstice*, акрилик на платну, Eelco Maan; *Harvest*, комбинована техника, Eelco Maan; *Shades of Light*, калиграфити, комбинована техника, Nuno de Matos; *Excavation*, уље на платну, Willem de Kooning; *West 23rd*, уље на платну, Jack Tworkov; *Polar Stampede*, уље на платну, Lee Krasner. Композиције које су ученици слушали у уводном делу часа, приклучивали их slikama или бирали слике које су по њиховом мишљењу најадекватније за слушану композицију, јесу „Серенада“ Франца Шуберта (Schubert) и „Игра сабљама“ Арама Хачатурјана (Хачатурјан). Овакав приступ, осим припреме ученика за ликовни приказ, активирањем визуелних перцептивних механизама омогућава ученицима боље разумевање музичког дела.

У главном и завршном делу часа ученици су визуелно представили композицију „Словенска игра бр.1“ А. Дворжака (Dvořák). Имали су задатак да осликају карактер музичке композиције на основу мелодије, ритма, темпа, инструмената. Анализа њихових радова био је задатак ученика другог одељења.

Они су на свом часу слушали две композиције: познату композицију „Ерско коло“ (инструментална верзија народне игре) и за њих непознату „Словенску игру бр.1“. Задатак је био одређивање елемената на основу којих су композицију препознали. Након аналитичког слушања разговарали смо са ученицима о мелодији, инструменту и припадности одређеном жанру (народна), а навођењем познатих примера као што су Мокрањчеве „Руковети“, подсетили ученике да је музички фолклор, својим богатим материјалом, инспирисао многе композиторе и да на основу народних мотива може настати и уметничка композиција. Пример такве композиције је „Словенска игра бр.1“. За разлику од „Руковети“, које обухватају више народних песама и „чија је структура заснована на равномерном третману аутентичних фолклорних идиома и оних који су самостални рад композитора, рађен по фолклорним обрасцима“ (Николић, 1995 према Стојановић, 2015: 357), у „Словенским играма“ композитор фолклорни материјал користи ради стварања атмосфере фолклорне музике, задржавајући карактер националних игара без цитирања фолклорне мелодије. Композиција коју су ученици слушали, „Словенска игра бр.1“, има одлике фуријанта – чешке народне игре, а задатак који су

имали је да одреде њен ритам, темпо, инструменте и карактер.

На крају часа су им представљени ликовни радови првог одељења, са захтевом да препознају коју су од ове две композиције слушали и визуелно приказали, као и да одреде на основу којих музичких (ритам, врста инструмената) и ликовних карактеристика (боје, линије) су то препознали.

### 3. АНАЛИЗА И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА ЛИКОВНИХ РАДОВА

У ученичким радовима можемо пратити који елемент композиције је на сваког од њих оставио најјачи утисак, а они су према својим афинитетима могли да изадберу да ли ће то бити исказано кроз боју, линију, текстуру, облик, ликовни ритам. Да бисмо дали преглед што више радова, груписали смо их по сличности у изразу.

Слике 1 и 2 имају наглашену линеарну композицију, промишљени потези прате ритам и мелодију дела, али без експресивности и импулсивности у приступу. Боје из скале изведеног боја откривају доживљај пуноће звука – ништа на овим сликама није претераног интензитета и неусклађено. Равномерна густина линија и уравнотежен однос линија и простора позадине открива нам мир и задовољство коју је музичка композиција покренула код ова два ученика.



Слика 1. Дечји рад 1



Слика 2. Дечји рад 2

На радовима 3 и 4 доминира импулсивност у потезима и наглашеној фактури. На ова два рада се види да ученици уживају у самој материји боје, готово на чулни, физички начин. Токови у којима су организовани потези више преносе снажни доживљај, који је композиција изазвала код ових ученика, него карактер самог музичког дела.



Слика 3. Дечји рад 3



Слика 4. Дечји рад 4

Заједничка карактеристика радова под бројем 5 и 6 је богатство у контрастима у боји, линијама, валеру, и они више од осталих радова из ове групе преносе наглашену динамику композиције. Присутна је јака експресија у силовитим струјама потеза којима се преноси еуфорично расположење.



Слика 5. Дечји рад 5



Слика 6. Дечји рад 6

Слике означене бројевима 7, 8 и 9 имају равномерно третирану површину, постоји скоро орнаментална правилност у распореду композицијских елемената. Трочетвртински такт музичке композиције и ритам кружног кретања се виде у кратким кружним и полукружним потезима на сва три ученичка рада.



Слика 7. Дечји рад 7



Слика 8. Дечји рад 8



Слика 9. Дечји рад 9

Слике 10 и 11 су сличне по композицији јер су решаване кроз велике површине са сасвим мало линеарних токова. По томе су њихови аутори отишли најдаље у апстрактовању музичког доживљаја у овој групи ученика, јер деца на том узрасту најчешће користе линије и краће потезе којима бележе тренутне сензације и „хватају” ток ритма и мелодије. И на овим радовима више је насликан судјективни доживљај ученика него сам карактер музичке композиције. На раду бр. 11 комплементарни колористички односи доносе пуни звук оркестра а на слици 12 патинирана, пастелна гама и флуидни потези, изузетне сликарске тактилности, преносе део фолклорног духа који постоји у „Словенској игри бр.1”.



Слика 10. Дечји рад 10



Слика 11. Дечји рад 11

На радовима 12, 13 и 14 постоји наглашени staccato, пунктирање црвеном бојом, потези сувом четком који накнадно повезују независне токове линија. Доминантне су основне боје – присутна је комплетна колористичка скала која даје пуноћу звука. Композиција је затворених токова, са груписаним ритмичким обрасцима; уочљива је доминација основних боја.



Слика 12. Дечји рад 12



Слика 13. Дечји рад 13



Слика 14. Дечји рад 14

Кратак опис ученичким радова дат је како би се кроз њих стекао увид у дубоку концентрацију на доживљај слушане композиције код деце која сликају током слушања музике.

Ученици другог одељења су такође имали задатак да на одређени начин апериципирају исту музичку композицију, али и доживљај дате композиције ученика првог одељења кроз њихове ликовне радове. Искуство комуникације са својим вршњацима преко уметничких дела је изузетно вредно за све узрасте ученика. Ликовни радови су пренели поруку другом одељењу о слушаном делу и помогли његовој успешној детерминацији.

Од 32 ученика, њих 25 (78%) је препознalo слушану композицију на основу слика из претходног одељења. При процени, ослањајући се на музичке карактеристике, пресудан је био ритам (72%) у односу на врсту инструмената. Процењујући ликовне елементе, 84% ученика се изјаснило да су им линије, у већој мери него боје, помогле да препознају карактер музичког дела и да на основу тога изаберу композицију за коју су тачно претпоставили да је слушана у току сликања.

### 3. ЗАКЉУЧАК

Слушање музике на часовима ликовне културе представља њен интегрални део, иако се такав вид наставних активности често поистовећује с корелацијом предмета музичка и ликовна култура. Примером експерименталног часа ликовне културе са елементима структуралног повезивања двеју уметничких области желели смо да укажемо на могућности примене иновативних модела рада у складу са природом уметничких садржаја. Циљ истраживања био је да се кроз пример часа ликовне културе и анализу ликовних радова са додатним музичким задатком препознавања карактера музичког дела у ликовном изразу ученика укаже на могућност подстицања способности изражавања карактеристика музичког дела ликовним елементима. Превођење музике на ликовни језик могуће је остварити у настави уметничких предмета у млађим разредима основне школе, а да при том једино средство мотивације и нит која спаја две уметности буде само уметничко дело са својим изражајним средствима.

Музичке елементе, у нашем истраживању првенствено ритам, на основу којих су препознали композицију, односно музички доживљај композиције у ликовном изразу, ученици су одредили на нивоу чулне представе и емоционалног доживљаја композиције. На основу тих показатеља, можемо закључити да ученици четвртог разреда нису оспособљени да препознају инструменте на појмовном нивоу или нивоу аналитичког слушања (Петровић, Вукићевић, 2015), и уочити значајан проблем музичког образовања – „проблем активног учешћа испитаника у процесу аналитичког слушања музике”, односно недовољно развијене способности активног слушања музике код ученика млађег школског узраста (Вујошевић, 2015: 406).

Имајући у виду заједничка својства музичких и ликовних садржаја, сличан начин функционисања и деловања на реципијенте, ученицима млађег школског узраста требало би пружити интегрисана искуства у уметничком подручју, како би се њихов музички доживљај интензивирао и развиле њихове ликовне и музичко-перцептивне способности. Анализа ликовних радова са задатком препознавања музичких елемената у ликовном изразу ученика, један је од начина рада на развијању ликовно-музичких способности ученика млађих разреда.

Интердисциплинарни приступ у реализацији наставе уметничких предмета и могућности интеграције традиционалних садржаја и савремених метода, омогућава изграђивање естетског критеријума и образовање уметничког укуса ученика.

## Литература

- Арнхајм, Рудолф. 2003. *Прилоћене психолошке уметности*. Београд.
- Арнхајм, Рудолф. 1998. *Уметност и визуелно објакање*. Београд: Универзитет уметности – Студентски културни центар.
- Божанић, Зоран. 2007. *Музичка фраза*. Београд: Clio.
- Вујошевић, Невена. 2015. Преглед новијих истраживања у области музичке перцепције и визуелне комуникације код музичара и немузичара. У С. Пајић, В. Каначки (ур.) Српски језик, књижевност, уметност, Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији, књига III, Зборник радова. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет., 405–411.
- Деспић, Дејан. 1989. *Концепције ионалишћа*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Деспић, Дејан. 1986. *Мелодика*. Београд: Универзитет уметности у Београду.
- Злоковић, Ђорђе. 1998. Хармонија Ешерових композиција на бази математичких симетрија. *Флотиситон: часопис за историју науке*, бр.7 (урдници Љубинка Трговчевић, Александар Петровић). Београд: Музеј науке и технике; Завод за издавање уџбеника, 219–236.
- Илић, Данијела. 2002. *Средства изражавања у музичи*. Ниш: Виша музичка школа у Нишу – Књажевац: Нота.
- Leng, X. and G.L. Shaw. 1991. Toward a Neural Theory of Higher Brain Function Using Music as a Window. *Concepts Neurosci*, no. 2, 229–258.
- Милетић, Н. и Н. Вукићевић. 2011. Подстицање способности препознавања доживљаја музичког дела у ликовном изразу деце. In prof. dr Matti Meri (ed.), Зборник *Унайрењење образовања учитеља и наставника – од селекције до практике*. Vol.II Јагодина: Педагошки факултет у Јагодини, 179–193.
- Петровић, В. И Н. Вукићевић. 2015. Разумевање музичких појмова темпо и инструмент у трећем разреду основне школе. *Насава и васпитање*, бр.1, Београд: Педагошко друштво Србије, 55–69.
- Плаваша, Д., Б. Поповић и Д. Ерић. 1961. *Музика у школи*, Први део. Београд: Завод за издавање уџбеника.
- Стојановић, Данијела. 2015. Ауторски третман фолклорног материјала у композицији *Ракајка* Стојана Стојкова. У С. Пајић, В. Каначки (ур.) Српски језик, књижевност, уметност, Уметничко наслеђе и рат & Музика и медији, књига III, Зборник радова. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 357–363.
- Хујјак, Мирослав. 2004. Семиологија и структурална корелација. *Методика*. Вол. 5, Бр. 9 (2/2004), Загреб: Свеучилиште у Загребу, Учитељски факултет у Загребу, 214–220.
- Чанак, Милош. 1998. Хармонија и математичка теорија музике – „Spira mirabilis”. *Флотиситон: часопис за историју науке*, бр.7 (урдници Љубинка Трговчевић, Александар Петровић). Београд: Музеј науке и технике; Завод за издавање уџбеника, 43–70.

**Nataša Vukićević**  
**Nada Miletić**

## MUSICAL EXPERIENCE EXPRESSED IN STUDENTS' ART WORK

### **Summary**

The paper uses a new artistic and methodology approach with the aim to answer the questions related to the influence of certain musical phenomena on the listener (and the creator), focusing on their effects on the aesthetic and emotional experience, and on the need and possibilities of visual interpretation of a musical experience. The paper emphasizes advantages of a multidisciplinary approach in teaching arts, and points to the possibilities of integrating traditional and contemporary content/methods as a way of developing aesthetic criteria and educating an artistic taste. An example of experimental art class with structural elements connecting the two artistic fields, shows the possibilities of applying innovative teaching models adequate for the artistic content. Analyses of learners' art works focusing on recognizing musical elements in the learners' visual expression, represents one of the teaching methods which influences the development of young learners' artistic taste through the development of their artistic-musical abilities.

**Key words:** musical experience, artistic expression, artistic taste, education/teaching.

UDK (78:004.738.5)+316.775.4

## SOME THOUGHTS ABOUT THE POTENTIAL OF CROWDSOURCING IN THE PROMOTION OF CLASSICAL MUSIC PRODUCTION. IDEAS THAT HAVE ARisen IN MUSIC PRODUCTION COURSES

Milena Shushulova-Pavlova

New Bulgarian University,  
Department of Music, Republic of Bulgaria  
mshushulova@gmail.com

### Abstract

Crowdsourcing is often translated in other languages as public commitment but it means - literally - to use the resources of the crowd for new ideas. Crowdsourcing combines the efforts of many people for various initiatives; it empowers people to develop their skills, to accumulate knowledge, to socialize and to contribute to causes in which they believe...while having fun and being useful. A great way of attracting them is the use of social networks, and the costs are very low. Would it be possible to find people who love what we do and who are committed to our music? Could we, having found the right motivation and clarified our goal, make them part of our music project? Reflections on some ideas of employing crowdsourcing and volunteering in music industry...

**Keywords:** crowdsourcing, music, volunteering, industry, people.

There are four key factors, which currently govern the development of projects (involving audiences) in a positive direction: 1) **Captivating vision** – especially important for attracting audiences! Vision in direct and indirect (technological) sense. 2) **Continuous communication** with the audience – obtaining information on time and continuously, gives the feeling of progress in the direct direction. This creates the feeling of unitedness. Good communication always starts from the inside out. Each participant in the communication process is practically a media ..., which can share information as long as it is received in time, in an appropriate form and to be shared easily. Today that is what social media helps us do ... 3) The team implementing the projects has to be highly motivated because once the volume of work expands, it is a very difficult task to sustain team motivation. 4) **The structure (i.e. sequencing tasks) should be result-oriented, it should tie in with the objectives.** Small feasible goals are needed that are geared to the main mission of the project. A system of proper orientation and work allocation as well as remuneration in whatever form is needed.

Deciding to write about these different ways of working, by looking at opportunities in musical events and production began after I had read a book – *Collective Wisdom (crowdsourcing)*<sup>1</sup>. Then I started digging here and there ... I had the idea to seek touchpoints with musical production, especially today when classical music faces challenges with its audience – i.e. it is not much sought after, the mass of the people do not listen to it, and the young audience has other priorities.

Development of online communications and technological advance of individual possibilities for use of all kinds of social networking tools allows for an increasing number of institutions to include crowdsourcing in their work. Thus, they save costs or accumulate new ideas. Platforms are used to assign different tasks to a large group of external people, mostly online users. For specific work done, they can get small remuneration or other benefits. According to a survey by *Forbes*,<sup>2</sup> quite often clients opt for the product of a company if they have the opportunity to take part in its development. Engaging a regular audience in such initiatives increases their confidence in the product or service and at the same time reduces the costs of companies. Why not think in this direction also in the field of music initiatives ...

The term *crowdsourcing*, often translated as *open engagement*, means using the crowd's abilities. The concept arises in analogy with outsourcing.<sup>3</sup> This practice is gaining more and more popularity and is focused on obtaining the necessary services, ideas or products by attracting a large group of people, as usually the crowd is organized on the Internet. Projects are publicly advertised and anyone can join as a volunteer. **Crowdsourcing combines the efforts of many people and everyone can add their own contribution to the end-result.**<sup>4</sup> The contracting authority usually announces an award that is tied to the project outcome. Sometimes this is payment, and in other instances, the group of people can work because of moral motivation (personal satisfaction, honor, fame). Often, some companies use this approach to help the customers they have been satisfied and attracted, to participate in the development of new products. Crowdsourcing literally means **collecting information from the masses - the ideas of the crowd**. Experts claim that crowdsourcing is the logical continuation of outsourcing. There are many differences between the two instruments. One of the most important is that in the case of crowdsourcing, tasks are delegated not only to professionals but also to amateurs. This is the most important requirement in this way of working. It relies on collective knowledge without looking for

1 Бощакова, Д. Колективната мъдрост (краудсорсинг). **Рой Комюникейшън, София, 2016.** [Boshnakova, D. *Collective wisdom (crowdsourcing)*. ROI Communication, Sofia, 2016.]

2 Publishing and media company in New York, USA, with the most popular publication in the field of business and finance – *Forbes* magazine, which is published bi-weekly. Founded in 1917.

<https://www.forbes.com/#185480662254> (visited on 30.6.2017)

3 *Sourcing* – source, resource. *Outsourcing* – “use of external sources”, understood by some as words formation from *outside resource using*), i.e. replacing the in-company functions of a company by the use of an external company.

4 According to Brabham, Daren C.(2013), *Crowdsourcing*, MIT Press.

professional filters. The process is cheaper and faster than outsourcing, and it has quite other parameters. *Wall Street Journal*<sup>5</sup>, quoting an expert, claims that the labor cost of crowdsourcing is half as low as the typical outsourcing one.

The growth and popularity of social media unleashes this way of work for an increasing number of companies. On June 27, 2017, the press released data - the number of Facebook users reached 2 billion. Mark Zuckerberg is happy that more than a third of the earth's population (7.5 billion) is part of his realized idea<sup>6</sup>. Moreover, Facebook is the most popular social media... Being one of the channels to engage users in crowdsourcing initiatives. It offers a huge audience that is ready to respond to any challenge.

What is the **relationship between social media and networking and crowdsourcing**, according to Jeran Fraser<sup>7</sup>:

1. Both systems are built on a base - people power, the power of connections – *together we can do more than each one of us separately*.
2. At the core of both are common beliefs – attract people of similar interests and beliefs at the same place and at the same time.
3. Both are game changers – there is *end of business, as we know it* (Brian Solis<sup>8</sup>). Crowdsourcing stimulates the non-traditional way of thinking. Social media ended the unidirectional processes in communication management.
4. Both processes give tremendous power to small businesses and start-ups that become equal to the big and established corporate business.
5. Both are mutually reinforcing forces.
6. Both ways of working seriously affect business, image, politics and the economy. They change the traditional model and challenge us - to change!
7. Thus, businesses, companies, corporations, institutions can save costs or accumulate new ideas. Engaging permanent audiences in such initiatives increases their credibility.

The definition of *crowd* is *a number of individuals, regardless of nationality, occupation and gender, as well as the occasional circumstances that brought them together*.<sup>9</sup> A large group of people, most of whom do not know each other gathered at the same place. The crowd is actually easy to manipulate, and politicians often take advantage of this fact. When a person is part of a crowd, one is anonymous, stops thinking about the consequences, and therefore, one's actions become radical, inhibitions fall, and fear disappears.

5 <https://www.wsj.com/europe>

6 <https://www.24chasa.bg/novini/article/6305061>

7 <https://www.crunchbase.com/person/jeran-fraser#/entity>

8 <http://www.briansolis.com/>

9 Бошнакова, Д. Колективната мъдрост (краудсорсинг). **Рой Комюникейшън, София, 2016.** Стр. 16 [Boshnakova, D. *Collective wisdom (crowdsourcing)*. ROI Communication, Sofia, 2016. p. 16].

So, what is intelligence? Is intelligence a group of individuals who do things together that seem intelligent? Aristotle writes in his “*Politics*”... even more people decide – together they are not worse than the worthy man and, because they are many, they are much less affected by passions<sup>10</sup> James Surowiecki<sup>11</sup> argues: “Under the right circumstances, groups are remarkably intelligent, and are often smarter than the smartest people in them”.<sup>12</sup> Although it seems unbelievable when imperfect assessment accumulates in the correct way, **our collective intelligence is often perfect**. It seems that under certain conditions (when they are observed) the crowd (i.e. a large number of people) can be wise! However, it can also be very dumb if conditions are not observed. The crowd can show collective intelligence, but it can also be similar to an ant colony destroying itself. Nevertheless, the crowd exists in the online space and it will act and organize itself, will produce, consume and share. **We develop in a direction that gives power to the crowd.** It becomes more active, with a willingness to participate, to show that it exists. We can take advantage ... the best approach is to do it together. This change has led to establishing a close relationship with audience representatives, which has facilitated the involvement of users in decision-making also in music events. Even in recent years, it has become a common practice. Private companies, non-governmental organizations, and many other companies around the world are implementing this model. In fact, finding the **right people**, not just anyone, is one of the most difficult things today and is of particular importance in every activity - whether it be business, humanitarian, or cultural activity, and especially in crowdsourcing. It is important for these people to have free time, the necessary technical tools and to want to do it, i.e. to believe in the proposed cause. The wisdom of the crowd greatly depends on individual independence. The strong influence of the group on the individual person has a negative impact – “the herd principle” – the herd phenomenon. Here it is important to make it clear, that people should take decisions simultaneously and not gradually. Otherwise, the so-called *information cascade* occurs. (The information cascade system – from the top of the management pyramid towards its base) i.e. the people imitate others while ignoring their own opinion.

Crowdsourcing is based on collective intelligence, wisdom of the crowd and new technologies. “Crowdsourcing is not merely a Web 2.0 buzzword, but it is instead a strategic model to attract an interested, motivated crowd of individuals capable of offering decisions better than those which the traditional business

---

10 Аристотел, Политика, Отворено общество, 1995, III книга, глава XV [Aristoteles, Politics, Open Society, 1995, book III, chapter XV].

11 Financial journalist. [https://www.ted.com/talks/james\\_surowiecki\\_on\\_the\\_turning\\_point\\_for\\_social\\_media?language=bg](https://www.ted.com/talks/james_surowiecki_on_the_turning_point_for_social_media?language=bg)

12 Surowiecki, James. *The Wisdom of Crowds: Why the Many Are Smarter Than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies and Nations*. Anchor, published in 2004.

model can offer".<sup>13</sup> Joint creation, the new way of self-organization and working as one, to achieve common goals, to uphold rights and desires, especially when someone has taken advantage of them, is an extremely powerful tool today for the masses (the crowd).

In order to go farther I have to elaborate on – **what is volunteering and what is the common ground between volunteering and crowdsourcing?**

A *Volunteer* is someone who willingly is involved in altruistic<sup>14</sup> activity in order to better and improve human quality of life. It can bring a sense of satisfaction or respect, but there is no financial gain. Volunteers carry out their activity either completely free of charge or under certain conditions with a minimum payment. The energy of the people who would work today in initiatives for creating, sharing, commenting and exchanging has great potential.

"Today volunteering can be seen as the crowdsourcing of social change".<sup>15</sup> According to Jeff Howe<sup>16</sup>, the prerequisites and possibilities of crowdsourcing are as follows: boom of amateurism; the emergence of open source software; increasing supply of production tools; start-up of self-organizing communities, focused on shared interests of their participants. Today, consumers demand new sources of content. Every year, millions of people around the world are involved in volunteer initiatives. Volunteering offers many benefits, including opportunities to acquire new skills and knowledge, enhance career prospects, enjoy one's sense of achievement and fulfillment, develop personally, increase self-esteem, to enjoy better physical and mental health, connect and better understand their community, meet new people and create new friends.<sup>17</sup> Even in countries of the former socialist bloc, where different paradigms of socialist order were definitely turned upside down, today there is great upsurge of volunteering. Because in democratic countries it is something important, something serious, something that is included in your CV and helps you. It changes you, it makes you better! Desislava Boshnakova identifies the *motivation* for including volunteers on a mission as: participation satisfaction; doing good for the community; pride; personal achievement; solving a problem; improving or changing your own life; connecting with other people.<sup>18</sup> And *online volunteering* also has the following advantages: saving time, lack of stress, and being additional to volunteering in the real world.

13 Brabham, Daren C. *Crowdsourcing as a Model for Problem Solving*. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, 2008.

<http://sistemas-humano-computacionais.wdfiles.com/local--files/capitulo%3Aredes-sociais/Crowdsourcing-Problem-solving.pdf>

14 *Altruism* is a principle and practice of concern for the welfare of someone else.

15 Бояшнакова, Д. Колективната мъдрост (краудсорсинг). **Рой Комюникейшън, София, 2016.** Стр. 35. [Boshnakova, D. *Collective wisdom (crowdsourcing)*. ROI Communication, Sofia, 2016. p. 35]

16 Howe, Jeff. *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*. Paperback – September 2009.

17 <http://www.volunteering.nsw.gov.au/volunteers/benefits-of-volunteering>

18 Бояшнакова, Д. Колективната мъдрост (краудсорсинг). **Рой Комюникейшън, София, 2016.стр.**

27. [Boshnakova, D. *Collective wisdom (crowdsourcing)*. ROI Communication, Sofia, 2016 p. 27]

In other words in team collaboration you can harness the power of the crowd to our support/benefit. According to Cambridge English dictionary: *a group of people who use a particular internet service or belong to a particular group on the internet*<sup>19</sup>. According to the Business online dictionary: *a network of people who communicate with one another and with an organization through interactive tools such as e-mail, discussion boards and chat systems*<sup>20</sup>. According to Wikipedia (we cite it because of the success of this crowdsourcing project) “*An online community or also called an internet community is a virtual community whose members interact with each other primarily via the Internet. For many, online communities may feel like home, consisting of a „family of invisible friends“.[1] Those who wish to be a part of an online community usually have to become a member via a specific site and having an internet connection is a must. An online community can act as an information system where members can post, comment on discussions, give advice or collaborate. Commonly, people communicate through social networking sites, chat rooms, forums, e-mail lists and discussion boards. People may also join online communities through video games, blogs and virtual worlds.*”<sup>21</sup> Regardless of the definitions that are many and varied, they all have four distinctive features that characterize the concept of an *online community*: a common goal; people who communicate publicly; policies that guide communication; computer systems that support social interactions and facilitate the creation of a sense of belonging.<sup>22</sup> Each community has a certain life cycle - a first phase: creation (people seeking content created by the founders of the community, second phase: establishment (the community starts to be self-sustaining, but still depends on the founders), third phase: *maturity* (established relationships among members, distributed roles - leaders, moderators, seekers, creators, etc.); fourth phase: *retraction* (the community has grown enough to need change, reformatting, new leaders, smaller groups are formed here that could bring the community back into the second phase - but at a higher level, if it does not happen, the community is likely to fall apart).

There are five stages of development for each member of the online community according to the *Life cycle theory of communities* of A. J. Kim.<sup>23</sup>:

1. *Peripheral* (i.e. Observer) – the participant has still inconsistent and unstructured activity in the community.
2. *Inbound* (i.e. Novice) – is introduced (legitimized) in the community and becomes fully active.
3. *Insider* (i.e. Regular) – a fully committed participant in the community.

---

19 <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/online-community> (5.7.2017)

20 <http://www.businessdictionary.com/definition/online-community.html> (5.7.2017)

21 [https://bg.wikipedia.org/wiki/Онлайн\\_общност](https://bg.wikipedia.org/wiki/Онлайн_общност) (5.7.2017) - [https://en.wikipedia.org/wiki/Online\\_community](https://en.wikipedia.org/wiki/Online_community)

22 Бошнакова, Д. Колективната мъдрост (краудсорсинг). **Рой Комюникейшън, София, 2016.** Стр. 143. [Boshnakova, D. *Collective wisdom (crowdsourcing)*. ROI Communication, Sofia, 2016 p. 143]

23 Kim, A.J. (2000). *Community Building on the Web: Secret Strategies for Successful Online Communities*. Peachpit Press. ISBN 0-201-87484-9

4. *Boundary* (i.e. Leader) – a leader, maintains membership in the community, leads the crowd.
5. *Outbound* (i.e. Senior, or Trader) – is in the process of leaving the community due to the emergence of new relationships, new posts and new perspectives.

So far, the following terminology has been identified and has been proven by facts:

- Crowdsourcing – outsourcing;
- Social media and networking;
- Online communities and their specifics;
- Crowd and community intelligence;
- Volunteering and its possibilities today.

Perhaps we should specify some key indicators that characterize the way we work with crowdsourcing after we have identified the necessary relationships and we have shown possible reasons and prerequisites for the emergence of this innovative but needed way of working. In publicizing musical events, especially today in the technological world, we rely mainly on *networking*.

Three important elements are fundamental to crowdsourcing: **Co-creation** - jointly creating people who have different experience and knowledge, united online; **Constant** - continuous supply of a community - a crowd - with small tasks, but relevant to their interests, and with opportunities of a constant challenge; **Control** - to work with an independent crowd does not mean to have no control and let the crowd lead you, i.e. control you. Crowdsourcing is highly dependent on the three elements we commented on - the three „C“. It is a promising instrument of the future. If used properly, it could quickly push forward organizations, ideas, companies, young talents and music production. Its biggest advantage is that it is capable of creating a direct emotional relationship with consumers. And in music, it is the emotion that is of key importance! Used correctly, it is a guarantee for future success, and incorrectly - can lead to dumb results. Whether the crowds will be wise or dumb depends on the motivation that we activate in them.

The business world that closely follows the processes of using crowdsourcing takes into account the rise and the increase of power generated by cooperation between people worldwide. This resource has to be used to its maximum potential. Many people began to think about how to use the creativity and productivity of Internet users to reach their business goals in real time... In search of the power of internet users, companies must accept the fact that someone outside their organization can make a decision, suggestion or idea that is better than the people inside the organization.

**Four models** of crowdsourcing have a guaranteed success according to Jeff Howe<sup>24</sup>:

---

<sup>24</sup> Howe, Jeff. *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*. Paperback – September 2009.

- 1. Crowd creation: Production of creative mass products.** This is a way to use content generated by users online. To attract this content in some form or as a crowdsourcing task. Creating content of a different kind.
- 2. Crowd voting: Filtering and organizing huge amounts of information.** The more people are engaged in this activity, the more true and accurate it is. We continuously filter and select, rank and vote on the Internet. It is Rule 1/9/90 in percentage terms. Crowdsourcing, initiatives should rely on 10% of consumers online. Of these 1% are those who create content, but the 9% are important because through collective intelligence they will bring out ideas, solutions, proposals, etc.
- 3. Crowd wisdom: Using and applying the collective intelligence of the crowd** in gathering ideas and solving business problems, predicting trends, scientific issues, etc. The main point here is to get the crowd to work for us, to give it a great idea, something to unleash its potential and to motivate it. To benefit from the knowledge of a significant number of people.
- 4. Crowdfunding: Use of collective funds** of the crowd. This aspect of the crowdsourcing initiatives has been quite common lately. In politics (Barack Obama's campaign), in arts (a way already used in funding young and not very famous performers and artists), in sports (there is a football team that was fully funded by 50,000 people on this principle - „Ebbsfleet”<sup>25</sup>

Bill Joy<sup>26</sup> said, which later turned into Joy's Law, „*no matter who you are, most of the smartest people work for someone else*,...“ That is why new technologies and crowdsourcing allow us to circumvent this law and take advantage of the smartest ones who could work for us as well. We shall mention here the *Medici Effect*<sup>27</sup>: people with diverse knowledge and experience can do better than a group of smart people who have the same knowledge, teachings and experience. (Something that has long been used in crowdsourcing practice for software development, user selection, new product creation, new business ideas, etc.).

---

25 [http://www.dnevnik.bg/sport/2007/11/14/397788\\_akciia\\_vuv\\_futbolen\\_klub\\_za\\_50\\_evro\\_na\\_godina/](http://www.dnevnik.bg/sport/2007/11/14/397788_akciia_vuv_futbolen_klub_za_50_evro_na_godina/) The founder of the idea of absolute democracy of fans is the entrepreneur Moshe Hogeg from Israel. According to him, during the 2006 FIFA World Cup quarter-final between Germany and Argentina (1: 1 at regular time and 4: 2 after penalty shootouts) most South American supporters thought the coach Jose Pekerman had to play Messi but he did not do it. „The whole world wanted to see Messi on the pitch“, recalls Hogeg. After Argentina loses the match and drops out of the tournament, he cannot stop thinking of Pekerman's mistake. He buys the amateur football club of Tel Aviv „Hapoel Kyriat Shalom“ for the sum of 170.7 thousand euros, creates a site for the team and invites all his fans to give their suggestions about tactics, selection, team coaches, etc. „This is true democracy“, says Hogeg.

26 Co-founder of Sun Microsystems.

Защо бъдещето не се нуждае от нас.../*Why the future does not need us*/ <http://mediatimesreview.com/february05/future.php>

27 <http://www.novavizia.com/frans-iohanson-kak-da-sazdadev-i-izpolzvame-efekta-medichi/>

According to Jeff Howe: “*to use collective intelligence means to take advantage of what people already know*”<sup>28</sup>. Ken Robinson argued: “*If you’re not prepared to be wrong, you’ll never come up with anything original*”.<sup>29</sup> Factors that make crowdsourcing successful (according to PricewaterhouseCoopers):

- 1. Involving diverse people in the crowd**, attracted to the initiative announced in the call. We shall mention again the *Medici Effect*<sup>30</sup>, according to which the best ideas today are born at the overlapping of different disciplines, and it is extremely important to create a diversity of people in order to have creative thinking.
- 2. Proposing a clear goal.** The clearer it is what the people are required to do, the greater the likelihood of getting a good and workable proposal. The clear goal saves unnecessary discussions among the members of the crowd and keeps it focused on the specific task. Here is the place to remind again that tasks should be specific and easily accessible. If necessary, they should be worked out in steps.
- 3. Motivation for participation.** The ratio 1/9/90 is to be mentioned again. The open invitation must reach a wide range of online users so that the 10 percent that will participate in it is a sufficient group of people. In order to do that, specialized sites for crowdsourcing activities can be used which already have communities of active participants.
- 4. Provide time for innovation.** Time is an important factor. The crowd needs time to generate its wisdom - depending on the task - to give ideas, to discuss, to further develop and to improve. However, having a long period until the deadline is demotivating. Finding the optimal environment is not always an easy task.
- 5. Don’t throw away ideas.** According to James Webb Young “*an idea is nothing more nor less than a new combination of old elements*”<sup>31</sup>. In the business of ideas, there is a rule – everything to be saved! There is also a term – *a bank of ideas!* (something like a stem cell bank). Because that serves as a basis for successful people... It is important to keep all proposed ideas and initiators to be able to analyze the failed ideas, and to be able to turn them into future success.

28 Howe, Jeff. *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*. Paperback – September 2009.

29 Кен Робинсън с Лу Ароника, Елементът. РОЙ Комюникейшън, София, 2010. Стр. 134. [Ken Robinson with Lou Aronica, *The Element*, ROI Communication Sofia, 2010 p 134]

30 <http://www.novavizia.com/frans-iohanson-kak-da-sazdadev-i-izpolzvame-efekta-medichi/>

31 **Техника за раждане на идеи Джеймс Уеб Янг (1939):** „Една от първите книги, които поставят началото на създаването на литература по темата за стимулирането на раждането на идеи.“ Интервю на Десислава Бощнакова за нейните знакови книги за ПР. [*A Technique for Producing Ideas* by James Webb Young (1939): “One of the first books to launch the creation of literature on the topic of stimulating the birth of ideas”. Desislava Boshnakova’s interview about her important books on PR.] [http://www.karieri.bg/karieren\\_klub/blog/2475655\\_moite\\_top\\_10\\_knigi\\_za\\_pr/](http://www.karieri.bg/karieren_klub/blog/2475655_moite_top_10_knigi_za_pr/)

6. **Forming and maintaining the crowd.** This is an extremely important moment. Both free and controlled to such a percent, as not to be influenced in taking decisions in order to have real wisdom of the group of people, and not dumbness...
7. **Preparing an irresistible open invitation.** In what way do we send the invitation, what type is it, and what type of people are its target, who do we want to attract, etc. (Video invitation, intriguing, with humor, serious, etc.)
8. **Avoid the participation of hotheads.** In other words – not to allow several *opinion leaders* to influence the whole group of people that participate in a crowdsourcing initiative. This is part of the system of organization.
9. **Focusing on proposals, not on the number of participants.** The aim of the initiators is **working decisions**, not a huge number of participants.
10. **We will also add:** Truth is born in disputes; build communities on social networks; get to the right crowd; build the right filters; be focused.

*Hyper-communication* is something normal today. It is becoming stronger and we become increasingly dependent on the invisible threads of communication. But thanks to this continuous communication, we have sufficient access to unlimited information, knowledge and experience, to people around the world. In his work *Psychology of Crowds*, Gustave Le Bon<sup>32</sup> formulates the laws of crowd behavior. It shows how people in the crowd lose their personality and exhibit new qualities that before that had not been inherent to them. In this way, they acquire a kind of common soul. Characterizing the crowd as a group of people engulfed by common feelings, aspirations and moods, the sociologist points out its characteristic qualities: contagion of the common idea; the feeling of invincibility; loss of sense of responsibility; intolerance; receptiveness to suggestion; predisposition to impulsive action; willingness to unquestionably follow leaders; inability to consider one's actions, etc. The principles of crowd behavior and the methods of its management are timeless. They are still valid today, perhaps they are even more powerful. Crowds, undoubtedly, are always unconscious, but this very unconsciousness is perhaps one of the secrets of their strength.

We have known for centuries the impact which music has on the crowds. We are witnesses to the millions of fans of a popular music band. We have felt the emotional impact of genuine music. There can be no music without communities - social, intellectual, real, imaginary... The relationship between music and audiences is strong and interactive, and constant, because music is the most direct and most accessible communication - it does not need a language... We cannot but

---

32 Густав Лъв Бон, Психология на тълпите, Асеневци, 2013. <https://asenevtsi.com/index.php/история/психология-на-тълпите> [Gustave Le Bon, *Psychology of Crowds*, Asenevtsi, 2013]

exploit new technologies and the advantages of collective intelligence when we want to influence the audience, when introducing a musical production. Today this is imperative. But, in order to use this new method of work - crowdsourcing - we need to know it. That is why I presented my arguments to the attention of the academic community in the city of Nis... And from here on, everyone can apply their creativity and activity, their way of thinking and desire to continue ... in this modern, inexpensive, interesting, provocative and often extremely successful direction!

## References

- Аристотел, Политика, Отворено общество, 1995, III книга, глава XV [Aristoteles, Politics, Open Society, 1995, book III, chapter XV].
- Бошнакова, Д. Колективната мъдрост (краудсорсинг). **Рой Комюникейшън, София, 2016.** [Boshnakova, D. *Collective wisdom (crowdsourcing)*. ROI Communication, Sofia, 2016]
- Густав Лъв Бон, Психология на тълпите, Асеневци, 2013. <https://asenevtsi.com/index.php/история/психология-на-тълпите> [Gustave Le Bon, *Psychology of Crowds*, Asenevtsi, 2013]
- Кен Робинсън с Лу Ароника, Елементът. РОЙ Комюникейшън, София, 2010.. [Ken Robinson with Lou Aronica, *The Element*, ROI Communication Sofia, 2010 p. 134]
- Brabham, Daren C. *Crowdsourcing as a Model for Problem Solving*. Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies, 2008.
- Howe, Jeff. *Crowdsourcing: Why the Power of the Crowd Is Driving the Future of Business*. Paperback – September 2009.
- Kim, A.J. (2000). *Community Building on the Web: Secret Strategies for Successful Online Communities*. Peachpit Press. ISBN 0-201-87484-9
- Surowiecki, James. *The Wisdom of Crowds: Why the Many Are Smarter Than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies and Nations*. Anchor, published in 2004.
- <http://www.novavizia.com/frans-iohanson-kak-da-sazdadev-i-izpolzvame-efekta-medichi/>
- [http://www.karieri.bg/karieren\\_klub/blog/2475655\\_moite\\_top\\_10\\_knigi\\_za\\_pr/](http://www.karieri.bg/karieren_klub/blog/2475655_moite_top_10_knigi_za_pr/)
- [http://www.dnevnik.bg/sport/2007/11/14/397788\\_akciia\\_yuv\\_futbolen\\_klub\\_za\\_50\\_evro\\_na\\_godina/](http://www.dnevnik.bg/sport/2007/11/14/397788_akciia_yuv_futbolen_klub_za_50_evro_na_godina/)
- Зашо бъдещето не се нуждае от нас...[*Why the future does not need us*] <http://mediatimesreview.com/february05/future.php>
- <http://www.novavizia.com/frans-iohanson-kak-da-sazdadev-i-izpolzvame-efekta-medichi/>
- <http://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/online-community> (5.7.2017)
- <http://www.businessdictionary.com/definition/online-community.html> (5.7.2017)
- [https://bg.wikipedia.org/wiki/Онлайн\\_общност](https://bg.wikipedia.org/wiki/Онлайн_общност) (5.7.2017)
- [https://en.wikipedia.org/wiki/Online\\_community](https://en.wikipedia.org/wiki/Online_community)
- <http://sistemas-humano-computacionais.wdfiles.com/local--files/capitulo%3Aredes-sociais/Crowdsourcing-Problem-solving.pdf>
- <http://www.volunteering.nsw.gov.au/volunteers/benefits-of-volunteering>
- <https://www.wsj.com/europe>
- <https://www.24chasa.bg/novini/article/6305061>

<https://www.crunchbase.com/person/jeran-fraser#/entity>  
<http://www.briansolis.com/>  
Financial journalist. [https://www.ted.com/talks/james\\_surowiecki\\_on\\_the\\_turning\\_point\\_for\\_social\\_media?language=bg](https://www.ted.com/talks/james_surowiecki_on_the_turning_point_for_social_media?language=bg)  
[https://www.ted.com/talks/james\\_surowiecki\\_on\\_the\\_turning\\_point\\_for\\_social\\_media/transcript?language=bg](https://www.ted.com/talks/james_surowiecki_on_the_turning_point_for_social_media/transcript?language=bg)  
<https://www.forbes.com/#185480662254> (visited on 30.6.2017)

## Milena Šušulova Pavlova

### RAZMIŠLJANJA O POTENCIJALU CROWDSOURCING-a U PROMOCIJI KLASIČNE MUZIČKE PRODUKCIJE. IDEJE NASTALE NA OBUKAMA ZA MUZIČKU PRODUKCIJU

#### Sažetak

*Crowdsourcing* se često prevodi na druge jezike kao javna posvećenost, ali doslovno znači – korišćenje resursa publike za nove ideje. *Crowdsourcing* kombinuje zalaganja mnogih ljudi za različite inicijative; omogućava ljudima da razvijaju svoje veštine, da akumuliraju znanje, da se druže i da doprinesu stvarima u koje veruju... dok se zabavljaju i od koristi su. Odličan način da se oni privuku je korišćenje društvenih mreža, i to uz veoma male troškove. Da li se mogu naći ljudi koji vole ono što radimo i koji su posvećeni našoj muzici? Možemo li, nakon što smo pronašli pravu motivaciju i razjasnili naš cilj, da učinimo i da budu deo našeg muzičkog projekta? Postoje i razmišljanja o nekim idejama zapošljavanja i volontiranja u muzičkoj industriji ...

**Ključne reči:** *crowdsourcing*, muzika, volontiranje, industrija, ljudi.

УДК (7.01:111.852) : 159.962.7

## ИЗСЛЕДВАНЕ НА ГРАНИЦАТА НА ВНУШЕНИЕ В ИЗКУСТВОТО

**Веселка Николова**

Национална художествена академия, София, Р. България  
v\_h\_nikolova@abv.bg

### Абстракт

В доклада се прави исторически обзор за възникването и историята на техниките на внушение и самовнушение използвани от сюрреалистите. Разглежда се въздействието и методите за постигане на положителни резултати при определени състояния на личността, и използване на тези методи в изкуството. Представя се научно изследване на техники и ефективни методи използвани при създаване на художествени творби, влияние на „плаце-бо“ ефекта в съвременното изкуство, автотренинг и автогенна тренировка, автоматизъм. Проучват се методи използвани за изпадане в транс и позволяване на творческа работа „през“ подсъзнанието. Разглеждат се автори използвали и създали тези специфични техники. Тематично се разглеждат използваните от сюрреалистите заедно или поотделно техники на изкуство и хипноза, като инструменти, даващи възможност за достъп до подсъзнанието, отключване на творчеството и премахване на стреса, подходи към самостоятелно овластяване. Изследват се термините сугестия и автосугестия и тяхното приложение в изкуството. Представят се използвани подходи, както и фактори на влияние при методите „лавирана“ или „въоръжена“ сугестия, лаконични сугестивни формули, невербални въздействия.

**Ключне речи:** внушение, самовнушение, плаце-бо ефект, транс, хипноза.

### 1. УВОД

Методите на внушение, свързани с човешкото съзнание имат много дълга история и еволюират във времето и в изкуството. Връзката между свещеното и профанното започва от културите на Египет, Индия, Месопотамия, Персия и Китай. Използването на техники за изпадане в състояние на транс се е считало за приближаване до богощественото. Тези техники се използвали в ритуали за преодоляване на физически и емоционални проблеми. Аборигените използват тези техники за лечебни церемонии и в ритуали, в които рисуват с пясък. По-късно техниките за лечение чрез внушение се използват в Арт терапията като лечебно средство. В началото на XVIII век става ясно, че изкуството може да се използва, като ефективен инструмент за подпомагане на хора с експресивни мисли и емоции. Идеята за изпадане в транс и позволяване на работа „през“ подсъзнанието се използва от много

автори, създатели на съвременното изкуство, като Салвадор Дали, Хуан Миро, Василий Кандински, Джаксън Полак, Макс Ернст, Андре Масон и Франсис Бейкън. Използването заедно или поотделно на изкуство и хипноза като инструменти дава възможност за достъп до подсъзнанието, за отключване на творчеството и премахване на стреса, както и за подход към самостоятелно овлаштяване.

Терминът „сугестия”<sup>1</sup> е въведен през 1853 година от Джеймс Брайд<sup>2</sup> и представлява словесно повлияване в определен стадии на хипнозата. Използват се два подхода: внушението като вид словесно повлияване или внушението като цялостно повлияване на личността. Основни фактори са внушаващата сила на погледа, маниерът на поведение, ролята на обкръжащата среда и обстановката.

Психологическата техника „Автосугестия”<sup>3</sup> е разработена от Емил Коуей<sup>4</sup> в началото на XX век и представлява форма на самостоятелно индуцирано внушение, при което мислите, чувствата или поведението на дадено лице се ръководят от самия себе си. Друго забележително явление е „плацебо ефектът”<sup>5</sup>, който оказва влияние посредством неактивни субстанции, чрез

<sup>1</sup> Сугестия (Suggestion) – в превод означава „внушение”. Сугестията е специално оформена вербална (понякога емоционална) структура известна като внушение. Внушението представлява психологическо въздействие върху човешкия ум, в който е налице безkritично възприемане на вярвания и нагласи. Още през XIX век писатели като Уилям Джеймс използват думи като „внушавам“ и „внушение“. Ранни научни изследвания на Кларк Леонард Хъл разширяват значението на тези думи в технически смисъл. Оригиналната невропсихологична теория за хипнотичното внушение на Уилям Б. Карпентър и Джеймс Брайд се основава на идеомоторния рефлекс.

<sup>2</sup> Джеймс Брайд (James Braid) – шотландски хирург, автор на книгата “Neurypnology” (1843). В нея той описва хипнозата като състояние на отпускане, приличащо на съня, при което се наблюдава възможност за умствена концентрация. След проведени изследвания с електроенцефалограф, които показват, че мозъкът работи на различни честоти по време на хипноза и при сън, те са приети за отделни негови състояния. Впоследствие Брайд предлага вместо „хипноза“ да се използва терминът „моноидизъм“, означаващ „концентрация върху една идея“. Терминът „хипноза“ се налага в научните среди и се използва до днес.

<sup>3</sup> Автосугестия (Autosuggestion) – в превод означава самовнушение. Автосугестията е психологическа техника, свързана с плацебо ефекта и разработена от аптекаря Емил Коуей в началото на XX век. При самовнушението, инвидидите сами ръководят собствените си мисли, чувства или поведение. Техниката често се използва при самохипноза.

<sup>4</sup> Емил Коуей (Émile Coué) – е френски психолог и фармацевт, който въвежда метод на психотерапия и самоусъвършенстване, основаващ се на самовнушение. Той използва метода „плацебо ефект“ като успокоява клиентите си, възхвалявайки ефикасността на всяко лекарство, оставяйки малка положителна бележка на всяко. Той забелязал, че в определени случаи може да подобри ефективността на дадено лекарство, като похвали ефективността му на пациента. Коуей разбрал, че пациентите, на които е похвалил лекарството, имат забележимо подобрение в сравнение с пациентите, за които не е казал нищо. Започва да изследва използването на хипнозата и силата на въображението. През 1901 г. започва да учи под ръководството на Амбродзе-Огюст Лиеболт и Иполит Бернхайм, двама водещи изследователи на хипнозата. След като завършва обучението, той започва да разчита на хипноза за лечение на пациентите.

<sup>5</sup> Плацебо ефект (Placebo effect) - познат още под термина *нестецинични ефекти*, е психологически феномен свързан с внушение. При него на базата на внушени очаквания, които не са базирани на конкретни действия се постигат определени резултати. Понякога пациенти, получаващи като плацебо лечение „захарно хапче“, за което вярват, че е ефективна интервенция, могат да получат

силата на положителното мислене и наблюдаваните при него измерими физиологични ефекти.

Върху „автогенния тренинг”<sup>6</sup> изследвания и практики има от най-дълбока древност. От най-изявените представители в тази област е Йоханес Шулц<sup>7</sup>, който става световно известен с развирането на система за самохипноза, наречена „автогенен тренинг”. В своята практика Шулц се съсредоточава върху изследване на възможностите на автогенната тренировка като средство за лечение и самоизграждане. При метода се използва концентрацията на съзнанието върху въображаеми обекти с точно определен цвят – червен, черен, син, бял и жълт. Прилагат се и: визуализиране върху конкретен обект и концентриране на съзнанието върху абстрактна идея (справедливост, мир, радост, надежда, любов); концентрация на съзнанието върху определено емоционално състояние (приятни емоции, например красива природна гледка); съсредоточаване върху определен образ, върху усещанията за спокойствие, пространственост и свобода.

В изобразителното изкуство терминът „автоматизъм”<sup>8</sup> най-често се отнася до техниката на подсъзнателно рисуване, в която художникът позволява на ума в състояние на безсъзнание да поеме контрола. Елементарни форми възникват през XVIII век, когато Александър Козенс<sup>9</sup> рисува ландшафтни чертежи от абстрактно петно. По-късно методът е популяризиран от сюрреалистите, които търсят разгръщане на неосъзнаваното творчество. Прехвърля се в живописта – картините на Хуан Миро често започват като „автоматични” рисунки, Пабло Пикасо също е използвал вид автоматичен

---

въображаемо или действително подобрение на медицинското си състояние.

<sup>6</sup> Автогенен тренинг (Autogenous training) – метод за релаксация разработен от германския психиатър Йоханес Хайнрих Шулц. Методът е публикуван за пръв път през 1932 г. и изучава самооценките на хора, потопени в хипнотично състояние. Метода цели постигане на съвършена психофизиологична отмора чрез вътрешно концентриране. Включва повторения на набор от визуализации, които индуцират състояние на релаксация и се основават на пасивна концентрация на телесните възприятия (тежест и топлина на ръцете, краката). Използва се при лечение на неврози и психосоматични разстройства.

<sup>7</sup> Йоханес Шулц (Johannes Heinrich Schultz) – немски психиатър, развиbil система за самохипноза, наречена автогенен тренинг, базиран на изследвания и експерименти с хипноза. През 1928 започва да използва ежедневно практикуване на сесии, включващи представи, изградени на практики за постигане на дълбока релаксация. През 1956 г. е редактор на журнал „Psychotherapie“.

<sup>8</sup> Автоматизъм (Automatism) – метод в който се потиска съзнателният контрол върху процеса на вземане на решения, което позволява на несъзнаваното съзнание да има огромно влияние. Възниква в началото на XX век, използва се от дадаистите в проекти. Сюрреалистите, най-вече Андре Масон, също използват изкуството на автоматизма. Метода на автоматично писане се използва от Андре Бретон и Филип Супаул, който съставя заедно с него *Les Champs Magnétiques* (Магнитните полета) през 1919 г. „Автоматичното съобщение“ (1933) на Бретон е една от значимите теоретични работи за автоматизма.

<sup>9</sup> Александър Козенс (Alexander Cozens) – е художник роден в Русия, рисува пейзажи с акварел. Той е преподавател по рисуване и автор на трактати по темата, развива метод, при който въображаеми рисунки на пейзажи биха могли да се обработят от абстрактни петна върху хартия. Козенс нахвърля на хартия серия от случаен петна в черно, кафяво и сиво, отпечатва ги върху друга хартия и с помощта на въображение и изобретателност, ги превърща в романтични скали, гори, кули, вили, реки, полета и водопади. Сините и сиви петна формират планините, облаците и небесата.

рисунък в по-късните си работи и осъбено в гравюрите и литографиите от 60-те години.

Автоматичното рисуване е разработено от сюрреалистите, като средство за изразяване на подсъзнанието. При този метод ръката може да се движи „на случаен принцип“ върху хартията. Прилагането на случайност в рисуването до голяма степен е освободено от рационален контрол. Оттук произведената рисунка може да бъде приписана от части на подсъзнанието и може да разкрие нещо от психиката, която иначе е била потискана. Рисуването на живопис чрез методите на автоматизма се разглежда като единствен начин да се избяга от културните, интелектуални и исторически ограничения и отключването на базовата креативност, взета дълбоко от личността на художника. При сюрреалистите автоматизъмът в живописта е застъпен по-високо и с по-благородна форма на поведение за разлика от поклонниците на излизащото извън рамки изкуство, които виждат културата и образоването като вид творческа усмирителна риза. Освен в сюрреализма, автоматизъмът играе важна роля и в дадаизма, в абстрактния експресионизъм и в групата на Автоматиците.

Андре Бретон в „Манифеста на сюрреалистите“ дефинира движението сюрреализъм със следната дефиниция: „Чистият психически автоматизъм предлага изразяване на истинското функциониране на мисълта. Използване на мисълта в отсъствието на контрол, упражняван от разума, без всяка естетическа или морална загриженост.“

Повечето от автоматичните рисунки на сюрреалистите са илюзионистични. През 40-те и 50-те години френско-канадската група, наречена „Les Automatistes“, се занимава с творческа работа, базирана на сюрреалистични принципи. Сюрреалистичните художници често откриват, че използването на „автоматично рисуване“ не е напълно автоматично, а включва някаква форма на съзнателна намеса, за да направи образа или картината визуално приемлива или разбираема. Андре Масон признава, че „автоматичното изображение включва двоен процес на несъзнателна и съзнателна дейност“. Сюрреализъмът в изкуството, поезията и литературата използва множество техники и игри, които дават вдъхновение. Много от тях се смята, че освобождават въображението, като създават творчески процес без съзнателен контрол. Значението на несъзнателното като източник на вдъхновение е от основно значение за същността на сюрреализма.

Стойността и ролята на различните техники е един от многото въпроси на несъгласието. Някои сюрреалисти смятат, че автоматизацията и игрите са само източници на вдъхновение, докато други ги считат за начални точки на завършени произведения. Смята се, че елементите, създадени чрез автоматизацията, са готови да работят сами, без да се нуждаят от по-нататъшно усъвършенстване.

Автоматизъмът в изкуството се появява в резултат на някои техники, които елиминират съзнателния контрол на художествения процес и го

затемняват с експеримент. Най-често използвани са техниките „фrottаж“<sup>10</sup> (ил.1), „гратаж“<sup>11</sup> (ил.2), „декалкомания“<sup>12</sup> (ил.3).



1. Макс Ернст. „Целият град“, 1934 г., масло върху платно,
2. Макс Ернст. „Гора и гълъб“, 1927 г., масло върху платно,
3. Оскар Домингес, „Неозаглавена“, 1936, туш върху хартия

Салвадор Дали въвежда своя техника на работа, която нарича „Критична параноя“ (Critical paranoia)<sup>13</sup> (ил.4). Тя представлява изображения, получени от неговите мечти

и фантазии. В неговите картини той въвежда така наречената мека конструкция с варен фасул, изразявайки своето предчувствие за Испanskата гражданска война през 1936 година.

Друга техника въведена от Салвадор Дали е „Буллетизъм“ (Bulletism)<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Фrottаж (Frottage) – е техника разработена от Макс Ернст през 1925 г., при която художникът взема пастел, молив или друг инструмент за рисуване и прави триене върху неравна повърхност. Ернст е вдъхновен от стар дървен под и от странните образи, които вижда в дървената структура. Върху хартия, която слага на пода търка с мек молив и по този начин извлича различни причудливи образи.

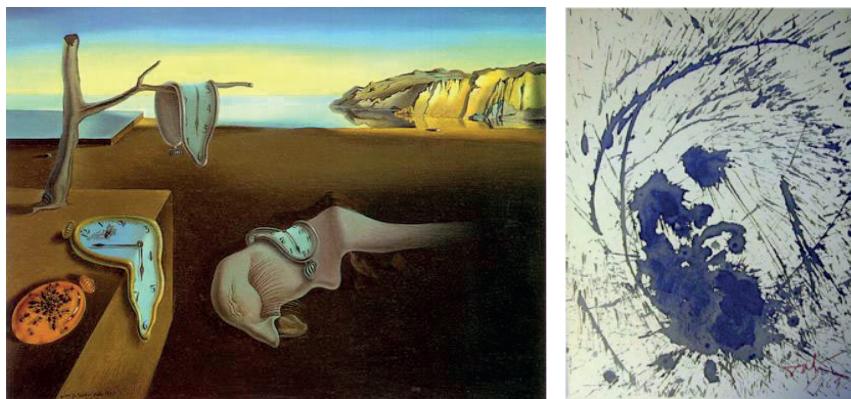
<sup>11</sup> Граташ (Grattage) - техника разработена от Макс Ернст през 1925 г., при която художникът изстъргва с нож, един над друг слоеве от боя и постига нови цветни форми, произведени по този начин. Под повърхността на живописта могат да се поставят предмети, чийто релеф се прехвърля върху повърхността на боята и по този начин се влияе върху отстраняването на цвета.

<sup>12</sup> Декалкомания (Decalcomania) - декоративна техника, която чрез гравюри и отпечатъци може да се прехвърли върху керамика или други материали. Техниката е изобретена в Англия през 1970 г. от Франсиус Равена. Терминът декалкомания се използва за първи път в каталога за търговия през 1865 г. От 1875 г. се отпечатват цветни глазури върху порцелан, като трансферния печат. През ХХ век процесът се механизира.

<sup>13</sup> Критична параноя (Critical paranoia) - сюрреалистична техника, разработена от Салвадор Дали в началото на 30-те години. Той използва метода за картини и други произведения на изкуството, които включват оптични иллюзии и множество други изображения. Техниката се състои в това, че художникът се позовава на параноично състояние (страх, че самоуправлението се манипулира, насочва или контролира от другите). Резултатът е деконструиране на психологическата концепция за идентичност, така че субективността се превръща в основен аспект на произведениято. В този метод изображенията, са вследствие на мечтите и фантазиите на Салвадор Дали. В своите картини той въвежда така наречената мека конструкция с варен фасул, изразявайки своето предчувствие за Испанская гражданска война през 1936 година.

<sup>14</sup> Буллетизъм (Bulletism) - е артистичен процес, който включва снимане на мастило върху празна

(ил.5) и представлява снимка на мастило върху празно парче хартия. След това художникът разработва изображения въз основа на това, което се вижда.



4. Салвадор Дали. „Продължителността на паметта”,

1931г., масло върху платно

5. Салвадор Дали. „Човек”, 1969 г.

Андре Бретон развива теорията за несъзнаваното основаваща се на научна теория за автоматично писане, използвайки методите “Графорее” (Graphorrhée)<sup>15</sup> (ил.6) и “Клексография” (Klecksography)<sup>16</sup> (ил.7). Методът е използван за първи път от Джъстин Кернер<sup>17</sup> (Justinus Kerner’s), (ил.8) като клексография е включена в неговите книги с поезия. От 1890 г. психолози използват метода, като средство за изучаване на подсъзнанието.

---

хартия. Салвадор Дали твърди, че е измислил тази техника. Леонардо да Винчи предполага, че «точно както може да се чуе всяка желана сричка в звука на зънец, така може да се види всяка желана фигура във формата, образувана от хвърлена гъба с мастило срещу стената».

<sup>15</sup> Графорее (Graphorrhée) - терминът означава импулс за непрекъснато писане. Представлява психическо състояние, при което пациентът може да напише последователно неразбираеми и обръквачи линии на ръкопис. Терминът «графомания» се използва за пръв път в началото на деветнадесети век от Paul Eugen Bleuler. Графоманията е сравнена с «типования» - натрапчиво разстройство, в което индивидът желае да види името си в публикация или натрапчиво да се пише за неговата работа.

<sup>16</sup> Клексография (Klecksography) - рисуване с петна мастило в състояние на безсъзнание. Откривател на метода е Джъстин Кернер, който включвал клексографии в поезията си. От 1890 г. психолозите го използват като инструмент за изучаване на подсъзнанието, а Херман Роршах става известен с неговия тест за Rorschach inkblot. Теста представлява петна от мастило, които се изсипват върху парче хартия, като хартията е сгъната наполовина, така че мастилото да се размаже и да образува огледално отражение в двете половини. След това парчето хартия се разгъва, така че мастилото да изсъхне, след което може да се предполага приликата на отпечатъка с други образи. Човешката склонност да се виждат образи в мастилените петна се нарича апопнея.

<sup>17</sup> Джъстин Кернер (Justinus Kerner’s) – германски лекар, писател и поет. В неговата книга «Блогография» има публикувани абстрактни рисунки, получени чрез сгъване на хартия, върху която има мастилени петна с добавени щрихи. Съставена на базата на клексография книгата «Хадес» е запазена в оригинал в Националния музей на Шилер в Марбах на Некар. Швейцарският психоаналитик Херман Роршах използва в началото на 20-ти век подобни рисунки на своите пациенти в кръстения на него Роршах тест за определяне на интелигентност и емоционални характеристики.

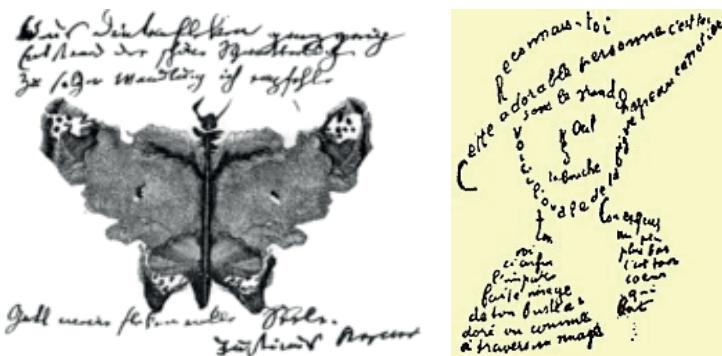


6. Джъстин Кернер. Графоре и клексография, Национален литературен архив „Шилер”, Марбах, Германия

7. Джъстин Кернер. Клексография, Национален литературен архив „Шилер”, Марбах, Германия

Съвкупността от различни форми, създаващи ново цяло чрез техниката на колаж е широко използван от сюрреалистите. Художественият колаж може да включва изрезки от вестници, панделки, парчета от цветни или ръчно изработени хартии, фотографии и т.н., залепени за твърда подложка или платно.

В техниката „Калиграм“ (Calligramme)<sup>18</sup> (ил.9), разработена от Гийом Аполинер (Guillaume Apollinaire), думите или буквите оформят форма, свързана с предмета на текст или стихотворение.



8. Джъстин Кернер. Клексография, 1879 г.

9. Гийом Аполинер. Калиграма, 1918 г.

Херман Роршах<sup>19</sup> става популярен с теста на Роршах(ил.10). Методът се състои от петна мастило върху парче хартия, като като след това

<sup>18</sup> Калиграм (Calligramme) - графично оформление на стихотворение във връзка с предмета на текста, но понякога формата носи смисъл, който противоречи на текста. Това позволява да се комбинира визуалното въображение с това, което се носи от думите.

<sup>19</sup> Херман Роршах (Hermann Rorschach) – швейцарски психоаналитик известен с разработването на проективен тест с мастилени петна, известен като „Тест на Роршах с мастилени петна“. Роршах е познавал и тестовата техника на Юнг с вербалните свободни асоцииции. Обединявайки тези две идеи, той разширява техниката на мастилените петна към измерването на цялостната личност и особено на безъзнателните емоции.

хартията се сгъва на две, така че мастилото да образува огледално отражение в двете половини. Впоследствие листа се отваря и се търси прилика на отпечатъка с други обекти. Мастилените петна наподобяват картини, разгадавани впоследствие посредством „апофения”<sup>20</sup>.

Методът „Парейдолия“<sup>21</sup> (Pareidolia), (ил.11) е психологически феномен, в който умът реагира на стимул, обикновено изображение или звук, чрез възприемане на познат модел. Обикновено, като примери се възприемат образи на животни, лица или обекти въввъображаемите образувания. „Мъже на Луната“, „Лунен заек“, скрити съобщения в записаната музика, възпроизведена на по-висока или по-ниска от нормалната скорост, слушане на неразбираеми гласове в случаен шум, произвеждан от климатици или вентилатори.



10. Херман Роршах. Тест на Роршах с мастилени петна

11. Снимка от Марс. „Лице на повърхността на Марс“

Чрез метода „Кубомания“<sup>22</sup> (Cubomania), (ил.12) въведен от румънския сюрреалист Герасим Лука се създават колажи, в които картината или изображението се нарязват на квадратчета след което квадратът се сглобява отново, чрез метода на автоматизма без да се зачита изображението.

На подобен принцип е „Техниката на изрязване“ (Cut-up technique)<sup>23</sup> (ил.13), като при този метод текстът се изрязва на случаен принцип и се

<sup>20</sup> Апофения (Apophenia) - терминът „апофения“ представлява човешката склонност да вижда моделите в природата, спонтанното възприемане на взаимни връзки между несвързани явления.

<sup>21</sup> Парейдолия (Pareidolia) - е психично явление, породено от неясно, неопределено и лошо разпознаване на даден образ. При изменение на мозъчния център, който управлява тази дейност, способността за различаване на лица се нарушава. Парейдолията е признак за развито въображение. При парейдолическа илюзия елементи от плоска повърхност, като облаци, гънки на плат, заскрежено стъклосе възприемат като сложен рисунък или изменчива, пластична картина, често фантастична по съдържание, например изображение наподобяващо тропическа джунгла, лица на хора, цветя, необичайни животни.

<sup>22</sup> Кубомания (Cubomania) – е техника използвана от румънския сюрреалист Герасим Лука. Представлява изображение, изрязано от подредено случаенно малки квадратчета.

<sup>23</sup> Техниката на изрязване (Cut-up technique) – представлява създаване на нов текст от наризан и пренареден. Идеята за нея е създадена от движението Дада през 20-те години на миналия век, но е популярзирана в края на 50-те и началото на 60-те години от писателя Уилям С. Бъроуз и оттогава се използва в многообразие от варианти.

пренарежда, за да се създаде нов текст. Текът се нарязва на части, включващи няколко или единнични думи. Получените отрязъци се пренареждат в нов текст, например в стихотворения на Тристан Цара като направеното кратко стихотворение „Да направиш дама“. Друг подход е сгъването наполовина на два листа линеен текст и комбиниране с другия, след което се чете получената комбинация.

Процесът в сюрреалистичната живопис известен като „Еколаборация“<sup>24</sup> (Eclaboussure) (ил.14), се състои в полагане на маслени бои или акварели, като водата или терпентинът се пръска, след това се накисва, за да се разкрият случайните пръски или точки, където медията е отстранена. Тази техника дава вид на пространство и атмосфера. Използва се в картините на Ремедиус Варо (Remedios Varo)<sup>25</sup>.



12. Герасим Лука. Кубомания, колаж  
 13. Тристан Цара. Техника на изрязване, колаж  
 14. Ремедиус Варо. „Флейтистът“, 1955 г.

Друг сюрреалистичен и автоматичен метод на рисуване измислен от Доли Трост е „Ентопичната графомания“ (Entopic graphomania)<sup>26</sup> в който се правят точки в местата на примеси в празен лист хартия и след това се правят линии между точките. Те могат да бъдат „извити линии...или правилини“.

<sup>24</sup> Еколаборация (Eclaboussure) – в превод от френски език означава плисък. Течност при разплъскването на която се получават случайни форми.

<sup>25</sup> Ремедиус Варо (Remedios Varo) – испанска художничка работила в областта на парасюрреализма. По време на испанската гражданска война тя емигрира в Париж, където е силно повлияна от сюрреалистичното движение. Варо първоначално се запознава със сюрреализма чрез лекции, изложби, филми и театър. Повлияна е от картините на Йеронимус Бош и най-вече от «Градината на земните наслаждения». Варо създава сюрреалистична игра, която е предназначена да изследва подсъзнателната асоциация на участниците, чрез сдвояване на различни изображения на слухаен принцип. Тези асоциации се наричат «ексказуи на труповете», което означава «изящни трупове» и отлично илюстрират принципа, който е написал Андре Бретон в сюрреалистичните манифести. Варо се присъединява към колектив от художници и писатели, наречени «логикобиотици», които се интересуват от сюрреализма и искат да обединят изкуството с метафизиката, като същевременно се противопоставят на логиката и разума.

<sup>26</sup> Ентопичната графомания (Entopic graphomania) – се основава на визуални ефекти наречени ентопични феномени, представляващи визуални ефекти, чийто източник е вътре в окото. При подходящи условия светлината, падаща върху окото, може да направи видими определени обекти само в очите. Тези възприятия се наричат ентопични.

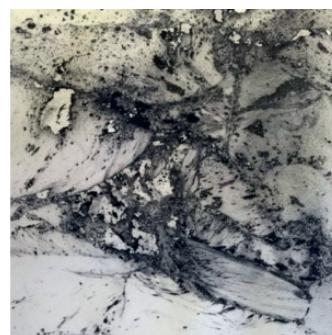
Ител Колкухун (Ithell Colquhoun)<sup>27</sup>, (ил.15) описва резултатите си като „най-строгият вид геометрична абстракция“, вдъхновени от ентопичните феномени. В своите картини тя преувеличава антропоморфните качества на изобразяваните ботанически образи в съответствие с илюзиите на Салвадор Дали. Тя среща лидера на сюрреалистите Андре Бретон в Парижи „автоматичните“ техники на рисуване се променят от „психологическите морфологии“ на Роберто Мата и Онслоу Форд. Въвеждайки термина „психоморфология“, Колкухун допринася за визуализиране на психично пространство в живописта. Този автоматизъм, който използва художничката характеризира нейната работа в продължение на двадесет и пет години, и води до два теоретични текста: „The Mantic Stain“ (анкета, октомври 1949 г.) и „Children of the Mantic Sun“ (Атина, 1951 г.). Интересът и към окултното и автоматизма се комбинират и тя пише трудове за периодични издания, които представляват сюрреалистични текстове под името „Предсказание за сюрреалистични текстове“, събрани под името „Гъската на Хермоген“ (1961).

Тя разработва сюрреалистичния и автоматичен метод в изобразителното изкуство „Парсемсемадже“ (Parsemsemage)<sup>28</sup>, (ил.16). При метода се разпръска на повърхността на водата прах от дървени въглища или цветна тебешир. След това се обезмаслява, чрез прехвърляне на твърда хартия или картон под повърхността на водата.



15. Ител Колкухун., „Семейството на боговете“, 1941 г.

16. Неизвестен автор. Парсемадж



<sup>27</sup> Ител Колкухун (Ithell Colquhoun) – е британски художник, работещ в областта на сюрреализма. Родена е в Шилонг, Източен Бенгал и Асам, Британска Индия. Пътувайки до Париж тя се повлиява от сюрреализма и произведенията на Салвадор Дали. Друго влияние върху художничката оказват психоморфологичните произведения на Роберто Мата (Roberto Matta) и Онслоу Форд (Onslow Ford). През 40-те години на XX век нейните произведения са експерименти за изследване на съзнанието и подсъзнанието. Тя използва методи като декалкомания, фронтаж и колаж. Тя разработва нови техники като суператавтоматизъм, парсемадж и ентопична графомания.

<sup>28</sup> „Парсемсемадже“ (Parsemsemage) – е сюрреалистичен и автоматичен метод в изобразителното изкуство, измислен от Ител Колкухун (Ithell Colquhoun), в който прахът от дървени въглища или цветна тебешир е разпръснат на повърхността на водата и след това обезмаслен, се прехвърля на твърда хартия или картон под повърхността на водата.

В подзаглавието на своята книга от 1945 г. „Vision dans le cristal, Oniromancie obsessionnelle, Et neuf graphomanies entopiques“, той включва девет примера. Този метод на „неразгадаемо писане“ е предполагаем пример за „сюравтоматизъм“, противоречивата теория, предложена от Трост и Герасим Лука, в която се практикуват сюрреалистични методи, които „надминават“ автоматизацията. Те предлагат радикализация на сюрреалистичния автоматизъм, като изоставят изображенията, произведени по художествени техники, в полза на тези, „произтичащи от стриктно прилагани научни процедури“. Те твърдят, че изрязват понятието „художник“ от процеса на създаване на образа и заместват шанса с научна строгост. Задава се въпросът дали трябва да се използва алгоритъм, за да се определи в какъв ред да се свържат точките, с цел запазване на „автоматичният“ характер на метода.

Чрез метода „Изкуството на Кадавър“ (Cadavre exquis)<sup>29</sup>. (ил.17) колективно се събират думи или изображения. Методът се основава на една стара игра, позната със същото



17. Андре Бретон, Камий Гоймънс, Жак Преверт, Ив Танги.

18. Волфганг Паален и Ева Сулцер. Изкуството на Кадавър  
„Забранената земя“, 1936 г.

име, в която играчите на свой ред пишат на лист хартия, сгъват го, за да прикрият част от написаното, и след това го предават на следващия играч за допълнителен принос. Играта на „изящният труп“ има следната дефиниция: „игра, състояща се в това, че има фраза или рисунка, съставена от няколко човека, без никой от тях да може да вземе предвид предишните сътрудничества.“ Принципът на играта е следният: всеки участник на свой ред пише част от изречение в реда на предмета-глагол-комплiment, без да знае какво е написал предишният. Чрез техниката се създават творби, вдъхновени от концепцията за несъзнаваното, които желаят да изследват своите ресурси.

<sup>29</sup> Изкуството на Кадавър (Cadavre exquis) - е колективна игра за писане, създадена от сюрреалистите в Париж от Марсел Дюомел, Жак Преверт и Ив Танги, около 1925 г. Първото изречение, което дава името на тази игра, е словосъчетанието „Трупът - изискан - напитка - вино - ново“.

При техниката „фумадж“ (fumage)<sup>30</sup>, (ил.18) образите се правят от дима на свещ или керосинна лампа върху парче хартия или платно. Фумадж е сюрреалистична художествена техника, популяризирана от Волфганг Паален(Wolfgang Paalen), при която изображенията се правят от дима на свещ или керосинна лампа върху парче хартия или платно. Паален рисува първата си картина с тази техника „Забранена земя“ през 1936 година. Славдор Дали също използва тази техника, като я нарича сфумато. „Подаръкът на пътуващите във времето“ (Time-Travelers' Potlatch), (ил.19) е игра, в която двама или повече играчи казват какъв подарък биха дали на друг човек, като това обикновено е исторически човек, който играе роля в, или формира сюрреализъм. Играта въвежда обекта във въобразява връзка, която в противен случай се определя твърде повърхностно от произволна и абстрактна субективност. Обектът - подаръкът - символично функционира между дарителя (играчът, който живее в настоящето) и приемника (който живее в миналото или в друга равнина на съществуване). Променяйки взаимоотношенията между двамата, представеният подарък представлява трети термин: катализатор на бъдещето под формата на кристализация на желанието. По този начин играта отваря нов подход, от неочекван ъгъл, към всички стари и нерешени проблеми на проекцията, идентификацията, идеализацията, фиксирането, манията и т.н.



19.Неизвестенавтор. Подаръкът на пътуващите във времето  
20.Дейвид Хеър. „Неозаглавена“, 1942 г.

Друга автоматична техника е „Хитейдж“ (Heatage)<sup>31</sup>, (ил.18) разработена и използвана от Дейвид Хеър (David Hare). При нея открит, но неподвижен

<sup>30</sup> Фумадж (Fumage) – сюрреалистична техника въведена от Волфганг Паален, която се пресъздават образи от димни изображения върху платно или хартия. За първи път картина с тази техника е представена през 1936 г. в Международната сюрреалистична изложба в Лондон. Няколко други сюрреалисти като Роберто Мата, също използват тази техника. По-късно е използвана и от Ив Клейн.

<sup>31</sup> Хитейдж (Heatage) – сюрреалистична техника, въведена в края на 30-те години от Дейвид Хеър. Без предишно художествено обучение, той започва да експериментира с цветна фотография. Използвайки предишното си образование в областта на химията, Хеър развива автоматизирана техника, наречена «топлоуправление», в която загрява негативното отрицателно 8-инчово платно, което води до пулсиране и изкривяване на изображението.

фотографски негатив се нагрява отдолу, което води до евентуално изкривяване на емулсията и полученото изображение, когато се развива.

Сюрреализмът описва като „неволна скулптура“ онези форми, които се правят при отсъствие на манипулиране на нещо, като например подвижност и развиване на билет за кино, огъване на хартия и т.н.

При техниката на „Движение на течността по вертикална повърхност“ (Movement of liquid down a vertical surface)<sup>32</sup>, (ил.19) се правят снимки чрез капене или поток от течност надолу по вертикална повърхност.



21. Неизвестен автор. Движение на течността по вертикална повърхност

22. Тед Джоунс. „Всички за Тед Джоанс и не повече“

Методът „Оутаграф“ (Outagraph)<sup>33</sup> е въведен от Тед Джоунс (Ted Joans)<sup>34</sup>. В тази техника Джоунс, изрязва и смесва шрифтове със силуети, и други образи. Той прави и колажи без думи, като ги поставя на отделна страница след определени поеми. Чрез термина „Оутаграф“ Джоунс се опитва да сигнализира, че неговите поеми и колажи въздействат, като вид концептуална художествена поезия. Авторът подстрекава читателите да мислят за процеса на изрязване и създаване на колажите от думи и снимки, и да ги възприемат като цяла форма.

Чрез метода на „Фотомонтажа“ (Photomontage)<sup>35</sup> се изработва композитна картина, чрез разрязване и свързване на няколко снимки. Ман Рей манипу-

<sup>32</sup> Движение на течността по вертикална повърхност (Movement of liquid down a vertical surface) – сюрреалистична техника въведена от румънски художници.

<sup>33</sup> Оутаграф (Outagraph) – сюрреалистична техника измислена от Тед Джоунс. Силата на тези изрязани снимки и шрифтове е в способността на автора да създава контраст между черните шрифтове и силуети и бялата хартия.

<sup>34</sup> Тед Джоунс Ted Joans -е американски джаз поет, сюрреалист, тромпетист и художник. Неговата работа е пресечна точка на няколко авангардни движения. Джоанс е известен със своето мото: «Джаз е моята религия, а сюрреализмът е моята гледна точка».

<sup>35</sup> Фотомонтаж (Photomontage) – при тази техника се изработва композитна картина, чрез разрязване и свързване на няколко снимки.

лира филма и създава различни слоеве с изображения, чрез повторно фотографиране на отпечатъкът. Автора комбинира оригиналното изображение с манипулацията му, което води до това, че тялото на жената е неразделна част от фигурата на цигулка. Това обърква разбирането на зрителя за образа: дали тези черни знаци са боядисани или татуирани директно върху кожата на жената или в действителност гледаме жена с дупки в гърба и тяло на цигулка?. Историкът на изкуството Дейвид Бейт твърди също, че този образ е ключов пример за сюрреалистичното разрушаване на фотографските проблеми на миметизма и на знака: „Значимият план на самата снимка е прекъснат ...” Вече не е чисто миметичен, фотографията обърква обичайното състояние и конвенции на фотографско изображение по отношение на реалността, въвежда фантазия. „



23. Ман Рей. Фотомонтаж

24. Джими Ернст. „Оракул”, 1965,

25. Неизвестен автор. Суфлаж Триптиграфия

При сюрреалистичната техника „Суфлаж“ (Soufflage)<sup>36</sup>, създадена от Джими Ернст (Hans-Ulrich Ernst), течността е разпръсната, за да вдъхнови или разкрие изображение. Сюрреалистичната техника наподобява оригиналното значение на термина Суфлаж, който позволява да се произвеждат кухи, стъклени обеми, издухвани с помошта на стъклена тръстика.

„Триптиграфията“ (Triptography)<sup>37</sup> е фотографска техника съчетана с техниката на автоматизма, при която филмът се използва три пъти (или от един и същ фотограф, или в духа на „Exquisite Corpse“, от три различни фотографи), което го прави тройно експониран и шансовете всяка една снимка да е с ясен и определен предмет е почти невъзможна. Само по себе си, отрязването на филма чрез отчитане на дупките на зъбните колела е индивидуално, без да се отчитат изображенията, върху лентата. Резултатите имат качество, напомнящо за период на сън, когато една мечта внезапно

<sup>36</sup> Суфлаже (Soufflage) – сюрреалистична техника, създадена от Джим Ернст. Изображението се получава чрез разпръскване на боите.

<sup>37</sup> Триптиграфия (Triptography) – сюрреалистична техника измислена от Кристофър Тълоу. Работата по такава филмова лента е съчетано с метода на автоматизма. При метода върху филмова лента работят трима различни фотографи, като наслагват изображения.

се превръща в друга. Кристофър Търлоу твърди, че е открил тази техника, когато желанието му да продължи да прави снимки е внезапно оспорвано от факта, че е излязъл от неоткрит филм.

Анализирайки методите за въздействие в художественото творчество и виждайки нагледно постигнатите положителни резултати от авторите следващи идеологията на тези течения в изкуството при определени състояния на личността, стигаме до извода, че научното изследване на техники и ефективни методи използвани при създаване на художествени творби има съществено значение в разгадаването на психологическия характер при създаване на творбите.

## Библиография

- Phillips, Sam. 2015. *Découvrir et comprendre l'art moderne*. Paris.  
 Schuster, Martin. 2016. *Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst*. Verlag: DuMont Buchverlag GmbH.  
 This, Claude. 2015. *De l'art et de la psychanalyse*. Paris, Beaux-Arts de Paris.

## Veselka Nikolova

### EXPLORING THE BOUNDARY OF A SUGGESTION IN ART

#### Summary

The report provides a historical overview of the emergence and history of the techniques of suggestion and autosuggestion used by surrealists. The impact and methods of achieving positive results in certain states of the personality and the use of these methods in the art are considered. It presents a scientific study of techniques and effective methods used in judging of works of art, influence of placebo effect in contemporary art, autotraining and autogenous training, automatism. Methods used to fall into trance and allow creative work "through" the subconscious. The authors are used and created these specific techniques, and by many authors who create contemporary art. Thematically, the surrealists used together or separately techniques of art and hypnosis as tools that allow access to the subconscious mind, unlock creativity and stress removal, approach to self-empowerment. The terms Suggestion and Autosuggestion and their application in art are studied. Presented approaches are used, as well as factors of influence in the methods, "floated" or "armed" suggestion, laconic suggestive formulas, non-verbal impacts.

**Key words:** suggestion, autosuggestion, self-consciousness, trance, hypnosis.



UDK 069.12:37 + 371.3:069.1

## PROBLEM METODA NASTAVE U MUZEJSKOJ PEDAGOGIJI

Katarina Trifunović

Univerzitet u Beogradu

Filozofski fakultet

kae.trifunovic@gmail.com

### Sažetak

Rad se bavi razmatranjem problema vezanih za osmišljavanje, izbor i primenu metoda nastave u muzejskoj pedagogiji. Istražuju se implikacije promena u shvatanju uloge muzeja i artefakata u njima uskladištenih na rekonceptualizaciju modela komunikacije i ulogu posetioca muzeja u procesu učenja. Raspravlja se o tome kako različite teorije saznanja utiču na artikulisanje načina na koje se ono što je dostoјno pamćenja čini vidljivim i dostupnim javnosti. Interpretiraju se međusobno suprotstavljene težnje: stav da umetničko delo govori samo za sebe i da nije potrebna nikakva asistencija kako bi se ono percipiralo, kao i onaj koji favorizuje didaktičnost i upotrebu istorijsko-umetnički oblikovanih instrukcija u posredovanju estetskog doživljaja.

**Ključne reči:** muzej, podučavanje/učenje, kulturna baština, komunikacija.

## 1. UVOD

Za razliku od učenja koje se odvija u školi kao instituciji formalnog obrazovanja, učenje u muzeju nije vođeno niti usmeravano od strane nekog spoljnog autoriteta, već podrazumeva slobodan izbor, nesekvencijalnost, dobrovoljnost i napredovanje sopstvenim tempom (Milutinović, 2002)<sup>1</sup>. Mogućnost izgradnje značenja i sticanja iskustva u susretu sa muzealijama, tj. muzejskim predmetima kao predmetima baštine koji su izdvojeni iz svoje realnosti da bi u novoj muzejskoj stvarnosti u koju su preneseni bili dokumenti stvarnosti iz koje su izdvojeni (Maroević, 1993)<sup>2</sup>, specifična je dimenzija informalnog okruženja za učenje u kom dolazi do međusobne interakcije personalnog, socijalnog i fizičkog konteksta (Falk, Dierking, 1992)<sup>3</sup>. Kako muzeji ne nude nikakve spoljne nagrade, prilikom planiranja obrazovnih programa moraju nastojati da podstaknu intrinzičku motivaciju svojih potencijalnih posetilaca.

<sup>1</sup> Milutinović, Jovana. 2002. Učenje u muzeju, *Pedagoška stvarnost*, 48, 354–365.

<sup>2</sup> Maroević, Ivo. 1993. *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.

<sup>3</sup> Falk, H. John and Dierking, D. Lynn. 1992. *The museum experience*, Washington DC: Whalesback Books, 1–11.

Otvorivši svoja vrata široj javnosti muzeji su preuzeли na sebe veliku odgovornost. Kako bi ispunili očekivanja moraju izaći u susret vrlo raznovrsnim potrebama publike sačinjene od pripadnika različitih starosnih grupacija – dece, tinejdžera i odraslih, koje se razlikuju kako prema interesovanjima, tako i po obrazovanju, prethodnim iskustvima i socijalnom miljeu iz kog potiču, i to kreiranjem takvih programa koji će biti u mogućnosti da na te potrebe odgovore. Oslanjajući se na razvojnu perspektivu Pijažea i Eriksona u opisivanju različitih potreba ovih grupacija kada je o učenju reč, Jansen (Jansen, 1999) ističe da deci treba ponuditi da sama odaberu na koja umetnička dela će obratiti pažnju, pružajući im tako osećaj moći i kontrole nad sopstvenim muzejskim iskustvom koje treba da bude nagrađujuće samo po sebi. Ona smatra da muzeji u očima tinejdžera treba da budu mesta gde mogu otići sa prijateljima i družiti se, gde će njihove ideje biti saslušane. Kako su odrasli nezavisni učenici koji tragaju za obrazovnim programima koji im mogu pružiti odgovor na njihova tekuća pitanja, a ne pitanja drugih, za njih valja osmisliti aktivnosti koje stoje u vezi sa onim što će im pomoći da na ta pitanja odgovore<sup>4</sup>. Pritom, treba voditi računa o tome da muzejska poseta omogući doživljaj toka (Csikszentmihalyi, Hermanson, 1999) osmišljavanjem takvih zadataka koji odgovaraju sposobnostima pojedinca, a čija se složenost stalno povećava uporedno sa razvojem veština. Stoga je potrebno stvoriti takve uslove u kojima se može ostvariti njihovo aktivno senzorno, intelektualno i emocionalno učešće uz jasno isticanje veze između muzeja i njihovih života<sup>5</sup>.

S tim ciljem otvoreno je novo polje izučavanja vezano za probleme učenja i podučavanja u muzeju, kao i konceptualizovanje metoda nastave čija bi primena omogućila ostvarivanje njegove obrazovne funkcije. Da posao nije nimalo lak i jednostavan govore decenije traganja za teorijskim utemeljenjem koje bi pružilo zadovoljavajuću bazu za osmišljavanje adekvatnih metoda, pristupa i strategija koje bi, uslojavanjem nivoa komunikacije, obezbedile participaciju svih posetilaca, a ne samo „znalaca”.

## 2. OBRAZOVNA DELATNOST MUZEJA

Na početku valja definisati određeme termine čijim rasvetljavanjem se mogu pomaljati korenji dovođenja u vezu procesa obrazovanja individue i njenog izvođenja iz mraka, tj. buđenja i prosvetljenja (lat. *education, educere* – izvesti iz, povesti napred), što je i te kako ostavilo traga na shvatanje obrazovne funkcije muzeja. Tako se pod muzejskom edukacijom podrazumeva proces akulturacije koji se oslanja na pedagoške metode, razvoj i ispunjenje, kao i

<sup>4</sup> Jensen, Nina. 1999. Children, teenagers and adults in museums: a developmental perspective In Hooper-Greenhill, E (ed.), *The Educational Role of the Museum*, New York, London: Routledge, 110–117.

<sup>5</sup> Csikszentmihalyi, M. and Hermanson, K. Intrinsic motivation in museums: why does one want to learn? in Hooper-Greenhill, E (ed.) 1999. *The educational role of the museum*, Leicester Readers in Museum Studies. London/New York: Routledge, 146–160.

usvajanje novog znanja, dok se muzejska pedagogija definiše kao teorijski i metodološki okvir za obrazovne aktivnosti u muzejskom okruženju, čija je glavna svrha prenošenje znanja, informacija, veština i stavova<sup>6</sup>. Ovim kao da se prečutno podvaljuje uverenje o autoritativnoj muzejski oblikovanoj i upakovanoj istini, čijim usvajanjem pojedinac biva izveden iz mraka neznanja, na čemu se dugo vremena i temeljio rad obrazovnog segmenta muzeja. Tome u prilog idu i prvi nazivi zvanja dodeljivanih radnicima ove institucije koji su bili zaduženi za organizaciju i realizaciju obrazovnih delatnosti.

Naime, u članku biltena bostonskog Muzeja likovne umetnosti iz 1906. u kom se prvi put pominje profesija muzejskog vodiča, ističe se da je njegov zadatak bio pružanje informacija posetiocima o bilo kojoj kolekciji. Gotovo identičnih zaduženja, samo pod drugim nazivom, 1907. u Metropolitenu otvara se pozicija muzejskog instruktora kome je bilo povereno eksperatsko vođenje (Kae-Kee, 2011)<sup>7</sup>. U takvoj atmosferi u centru pažnje bile su muzejske kolekcije, a smanjivanje polja njihove muzealne neodređenosti bilo je povereno isključivo poznavaocima čije su interpretacije jedino bile validne. Naravno, one su procesom transmisije stizale u svom konačnom obliku do posetilaca, koji bi apsorpcijom tih informacija uspevali da vide ono što su drugi od njih očekivali da vide. Od početka su vođene diskusije oko obrazovne uloge muzeja i edukatora, kao i njihove formalne obuke. Većina angažovanih posedovala je diplomu istoričara umetnosti ili su i sami bili umetnici, pri čemu su imali vrlo malo ili nimalo znanja iz oblasti pedagogije i psihologije.

Iako su sami počeci odvijanja obrazovne delatnosti muzeja bili obeleženi pukom improvizacijom, otvorena su mnoga pitanja o načinu podučavanja u ovom kontekstu, čije je razrešavanje postepeno dovodilo posetioce u žihu interesovanja. Konceptualizovanju metoda nastave doprinela su brojna istraživanja publike, njihovih stavova, motivacije i percepcije. Obrazovni ogrank muzeja postao je suštinski važan i od presudnog značaja za opstanak same institucije, te su preduzeti mnogi napori za razumevanje i uvažavanje onoga što posetioци unose prilikom obilaska muzeja. Time su otvorene mogućnosti za njihovo aktivno učešće u konstrukciji saznanja, kao i za doživaljavanje muzejskog iskustva kao nečeg što može biti od značaja za svestrani razvoj ličnosti. U literaturi se postepeno pojavljuju termini poput igre i otkrića koji se pripisuju aktivnostima koje se odigravaju pod krovom muzejskih ustanova. Pomeranje pažnje ka posetiocima svakako je uticalo na rekonceptualizovanje metoda nastave, jer se one koje su proizilazile iz prethodnih teorija nisu mogle upotrebiti za ostvarivanje novih težnji.

<sup>6</sup> Desvallées, A., Mairesse, F. 2010. *Key concepts of museology*, 31–32.

<sup>7</sup> Kae-Kee, E. A brief history of teaching in the art museum In Burnham, R, Kai-Kee, E. 2011. *Teaching in the art museum, interpretation as experience*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 19–58.

## 2.2. Metode učenja i podučavanja u muzeju

Autori Burnham i Kai-Kee podučavanje u muzeju smatraju umetnošću, kreativnom praksom<sup>8</sup> zbog toga što sam akt podučavanja u ovom specifičnom kontekstu podrazumeva orkestriranje brojnim elementima usmerenim ka dosezanju zajedničkog razumevanja određene grupe. Međutim, da li je uvek bilo tako i koji put su prešli muzejski pedagozi dok orkestarsku palicu nisu predali samim posetiocima, zauzimajući sporednu ulogu pritajenih dirigentata koji se drže po strani, suzdržavajući se od deklamovanja sveg tog znanja do kog su došli u procesu vlastitog obrazovanja? Na koji način se menjalo shvatanje metoda podučavanja i učenja u vezi sa promenama razumevanja uloge muzeja i u njemu izloženih artefakata? Kakve su se promene na tom putu desile u odnosu prema sadržaju podučavanja, tj. samim kolekcijama muzeja? Šta su bile glavne idejne vodilje prilikom izbora metoda nastave? Iz kojih teorijskih orientacija su proizilazile? Koje ciljeve su nastojale da ispune? Za početak valja istaći da aktuelni trenutak u muzejskoj pedagogiji karakteriše potraga za teorijskom potporom koja bi ovoj disciplini dala legitimitet i snagu da pruži podršku muzeju u godinama koje pred ovu instituciju donose mnoge izazove.

Ako krenemo od razjašnjavanja pojma metode videćemo da njen grčki ekvivalent *methodos* upućuje na način delovanja, planski postupak za postignuće nekog cilja na nekom praktičnom ili teoretskom polju (B. Klaić, Rečnik stranih reči i izraza)<sup>9</sup>. Odogovor na pitanje šta je metoda zavisi od ugla iz kog se definiše (Mitrović, 2011)<sup>10</sup>. Prema Mitrović, ako pođemo od definisanja metode iz tačke gledišta shvatanja nastave koja je usmerena na iniciranje učeničkog učenja i brigu o kvalitetu odnosa između učenja i podučavanja, metoda se vidi šire. Tada se pod ovim pojmom podrazumeva odnos između radnji na organizovanju podučavanja i željenih procesa učenja koje treba omogućiti učenicima. Za razliku od drugih klasifikacija u „Priručniku za primenu metoda aktivnog učenja/nastave“ *Aktivno učenje* u nadređeni pojam metoda su (kako se nešto radi) integrisani oblici i metode rada. Izneta klasifikacija metoda učenja/podučavanja okrenuta je onome šta dete u nastavnom procesu radi i tome kako organizovati rad tako da ono u najvećoj meri bude aktivno. Tako su na osnovu pet različitih dimenzija metode nastave/učenja klasifikovane na: smisleno naspram mehaničkog učenja, praktično naspram verbalnog učenja, receptivno naspram učenja putem otkrića, konvergentno naspram divergentnog učenja, transmisivno naspram interaktivnog učenja i, najzad, oblike učenja s obzirom na stepen i vrstu pomagala koja se koriste. Treba napomenuti da je ova vrsta klasifikacije posebna zbog ugla iz kog pristupa samom procesu podučavanja i učenja. Stvaranje obrazovnih prilika u kojima učenici zauzimaju

<sup>8</sup> Burnham, R., Kai-Kee, E. The art of teaching in the museum In Burnham, R., Kai-Kee, E. 2011. *Teaching in the art museum, interpretation as experience*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 7–18.

<sup>9</sup> Ivić, I., Pešikan, A. i Antić, S. 2001. Priručnik za primenu metoda aktivnog učenja/nastave *Aktivno učenje*, Institut za psihologiju, Ministarstvo prosvete i sporta Republike Srbije, Ministarstvo za prosvjetu i nauku Crne Gore.

<sup>10</sup> Mitrović, M. 2011. O novim konceptima metoda u nastavi, *Pedagogija*.

subjekatsku poziciju u procesu učenja jeste nešto ka čemu se danas kreću muzeji i čemu teže, nakon svih godina zanemarivanja glasova svoje publike ili blaže rečeno, nametanja svog glasa. Naročito je primetno vođenje brige o prirodi interakcije na svim relacijama: kako između učenika i nastavnika, učenika međusobno, učenika i sadržaja nastave, tako i odnosa predznanja učenika i novih informacija. Ukoliko pod sadržajem nastave podrazumevamo same artefakte, onda treba istaći kako je ovaj odnos između učenika i muzejskih objekata takođe pretrpeo bitne promene. U skladu sa navedenim stavom nastao je jedan pristup u muzejskoj edukaciji koji se bazira na dijaloškom posmatranju kroz tri simultana dijaloga: među partnerima, sa umetničkim delima i onaj u privatnosti nečijih misli.

Od početka uspostavljanja obrazovne delatnosti muzeja bile su prisutne oprečne tendencije u shvatanju njegove uloge i uloge artefakata koje su bitno uticale na način na koji su kreirani uslovi za izvođenje obrazovnih praksi, što se prevashodno odrazilo na razumevanje metoda podučavanja i učenja i njihovu primenu. Shvatanje muzeja kao hrama umetnosti i negovanje kulta originala umnogome su uticali na način na koji se vršilo podučavanje, kao i ciljeve koji su se tom prilikom nameravali ostvariti. Posetioci nisu bili u centru pažnje u procesu učenja. Glavni metod rada zasnivao se na ekspertskom vođenju i pružanju relevantnih informacija i konačnih istina nediferenciranoj publici koja se nije poznavala, tj. čija se predznanja i iskustva tom prilikom nisu uvažavala. Cilj je bio da se pružanjem glavnih informacija o objektu razvije poštovanje njegovih kvaliteta. Mogli bismo reći da se obrazovanje vršilo u procesu transmisije znanja do kog su drugi došli, a koje se isporučivalo pasivnim primaocima, od kojih se očekivalo da budu intelektualno angažovani a što se nije proveravalo, jer je izostajala povratna informacija o stepenu usvojenosti tog znanja. Nasuprot izraženom didakticizmu, javila se posebna struja priklonjena stavu da umetnička dela mogu govoriti sama za sebe, budući da u sebi sadrže sopstveni svet emocija koji može izazvati estetsko iskustvo, te da nije potrebno posredovanje u estetskom doživljaju. Podvlačila se razlika između običnog gledanja, tj. svakodnevnih praksi posmatranja i posmatranja umetničkih dela, pri čemu se ova potonja smatrala privatnom, tihom aktivnošću koja se nikad ne dešava u bučnoj prostoriji, već zahteva samoču prilikom kontemplacije. Naravno, ovakav stav se pokazao kao neodrživ pa je ubrzo započeto istraživanje novih mogućnosti za koncipiranje obrazovnih programa. Iako je ovaj raskol između, s jedne strane, preterane želje da se ulije znanje i posetioci izvedu iz mraka apsorpcijom nekakvih činjenica i s druge, potrebe da se umetničkom delu prepusti da govorи samo za sebe, obeležio prve decenije 20. veka, diskusije o ovoj problematici nastavile su se i u narednom periodu u ovom ili u onom obliku. Treba pomenuti pokušaje osposobljavanja posmatrača da prepoznaču dobru boju, liniju i ostale formalne elemente jednog rada koji ga čine umetničkim delom, pridajući mu na taj način vrednost, koji reflektuju formalistički stav prema kome je estetsko iskustvo izazavano formalnim karakteristikama dela.

Postepenim odbacivanjem ideje o remek-delu i odustajanjem od pridavanja božanskih kvaliteta umetnosti, koji su u stanju da uzdignu ljudstvo iznad bazičnih

instinkata ka višim oblicima egzistencije, muzejski objekti su počeli da se posmatraju ne kao ugodne kombinacije formalnih elemenata, već kao elementi diskursa (Rice, 2003)<sup>11</sup>. Započeto je razmišljanje o načinima na koje se može pomoći posetiocima da interpretiraju. Došlo je do preispitivanja uloge muzejskog edukatora koji je trebao da razradi takve metode podučavanja, koje će mu omogućiti da uvede informacije u ključnom trenutku, ali ne kako bi nametnuo svoje viđenje, nego kako bi produbio značenja do kojih su posetioci došli, podstakavši nove uvide i linije istraživanja. Pritom, morao je da vodi računa o relevantnosti informacija kako ne bi pokidao vezu između posmatrača i predmeta, i inhibirao percepciju (Hubard, 2007)<sup>12</sup>. Naravno, dugo su uporedo opstajale i one obrazovne prakse koje nisu odustajale od toga da muzejski edukator treba da drži sve konce u svojim rukama, pa su tako postojale varijante vođenja razgovora o umetničkim delima, od kojih je jedna i sokratski dijalog koji se za razliku od VTS (o kom će u nastavku biti reči) sastojao od upotrebe unapred predodređenih pitanja koja za cilj imaju da usmere pažnju posmatrača kako bi uočio ono što je onaj koji podučavanje sprovodi i predvideo. Prilikom primene ovakvog načina rada postoje tri glavna problema koja prethodno treba razmotriti: koja pitanja će se postaviti na samom početku, na koji način će se podržati zapažanja učesnika u dijalogu i kako će se kroz razgovor diskretno uvoditi informacije (Schmidt, 2004)<sup>13</sup>.

U svakom slučaju, sve više počinje da se govori o angažovanju svih potencijala jedinke u procesu saznavanja, a ne samo intelektualnom (Hubard, 2007)<sup>14</sup>. Počelo je da se postavlja pitanje o mestu fizičkih i emocionalnih reakcija u edukaciji, pri čemu se afirmisala potreba za integracijom različitih načina saznavanja. Hubard razlikuje dva pristupa koji govore o različitim reakcijama na umetnička dela: diskurzivni i nediskurzivni. Prema diskurzivnom pristupu, učenici se podstiču na izražavanje svojih misli i reagovanje na tuđe stavove korišćenjem diskursa. S druge strane, nediskurzivni pristup ima za cilj podsticanje posmatrača da svoj stav prema umetnosti izraze pokretom, zvukom, crtežom, pri čemu se omogućava uvid u one aspekte dela koji možda izmiču diskursu.

Osim ove težnje ka integraciji različitih načina saznavanja, pojavila se konцепција DBAE (obrazovanje u umetnosti zasnovano na ključnim domenima<sup>15</sup>) čiji je primarni cilj spajanje različitih pristupa u izučavanju umetnosti: integracija produkcije, istorije umetnosti, estetike i kritike. Dok domen učenja iz perspektive produkcije podrazumeva stvaralaštvo, iz istorije umetnosti ono se odnosi na utemeljivanje istorijskih i kulturnih prilika, tj. konteksta koji će objasniti umetničke radove, iz estetike – pažnja se posvećuje otkrivanju prirode i filozofije umetnosti, a iz oblasti kritike formiranju informisane kritičnosti prema umetnosti.

<sup>11</sup> Rice, D. 2003. Balancing act: education and the competing impulses of museum work, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 29, no. 1.

<sup>12</sup> Hubard, O. 2007. Productive information: contextual knowledge in art museum education, *Art education*.

<sup>13</sup> Schmidt, L. 2004. *Classroom confidential, the 12 secrets of the great teachers*, Heinmann, Portsmouth, NH

<sup>14</sup> Hubard, O. 2007. Complete engagement: embodied response in art museum education, *Art education*.

<sup>15</sup> Hadži-Jovančić, N. 2012. *Umetnost u opštem obrazovanju, funkcije i pristupi nastavi*, Beograd: KLETT

Značajan uticaj na muzejsku pedagogiju ostavila je i književna teorija koja se zasniva na uverenju da se učenje odvija dok posetioci stvaraju svoje narative zasnovane na onom što vide (Mayer, 2005)<sup>16</sup>. To što muzejski narativi nisu fiksirani, samo otvara praksu podučavanja ka punijoj participaciji učenika, koji svojim učešćem mogu dati doprinos smanjenju polja muzealne neodređenosti. Isti autor navodi još i kontekstualni model učenja (John Falk, Lynn Dierking) prema kom je učenje zasnovano na slobodnom izboru, kod kog su ciljevi učenja u potpunosti određeni voljom posetioца (za razliku od muzejske edukacije utemeljene na teoriji konstruktivizma kod koje posrednici u sticanju iskustva mogu imati unapred ustanovaljene ciljeve – o čemu će biti više reči u nastavku teksta).

### **2.3. Uticaj teorije konstruktivizma na muzejsku pedagogiju**

Razumevanje modela umova, tj. koncepcija kognicije od velike je važnosti za određivanje načina podučavanja i „obrazovanja“. Prema Bruneru, u današnje vreme preovladavaju četiri dominantna modela. Jedan od njih ističe decu kao mislioce, kao one koji imaju svoja uverenja, ideje i mišljenje. U skladu sa tim, pedagogija zasnovana na poštovanju dečjih konstrukcija sveta promoviše intersubjektivnu razmenu znanja unutar diskursa (Bruner, 2000)<sup>17</sup>. Ovakav stav ostvario je ogroman uticaj na transformaciju metoda podučavanja i učenja u muzeju preokrenuvši naglavačke postojeće obrazovne prakse i razumevanje uloga učesnika u komunikacijskom procesu, smeštajući u prvi plan interpretativne strategije prilikom stvaranja značenja koje nije inherentno objektima. Na probu su stavljeni narativi kustosa do tada retko kad dovođeni u pitanje. Težište konstrukcije sveta izmešteno je iz pojedinca ka odnosu unutar kojeg se ona stvara (Gergen, Gergen, 2006)<sup>18</sup>. Prema kulturnom pristupu (Hooper-Greenhill, 2000)<sup>19</sup> u razmatranju komunikacije nijedna interpretacija nikada nije do kraja završena, već je proces stvaranja značenja kružan, pri čemu je hermeneutički krug uvek otvoren za nove mogućnosti. Budući da se zaključci do kojih pojedinci dolaze ne vrednuju prema tome da li se uklapaju ili ne u neki spolja nametnuti standard ili istinu, nego prema tome da li imaju smisla unutar izgrađene realnosti učenika, oni neće biti inhibirani, već će biti slobodni da izraze svoje potencijale. Izložba koja će promovisati ovakav put saznavanja predstaviće različite perspektive i tačke gledišta, pružajući mogućnost aktivnog učenja korišćenjem vlastitog iskustva, što je u suprotnosti sa tradicionalnim pogledom na obrazovne prakse muzeja (Hein, 1998)<sup>20</sup>. Haja se protivi težnji muzejskih profesionalaca da, u nameri da

<sup>16</sup> Mayer, M. M. 2005. Bridging the theory-practice divide in contemporary art museum education, *Art education*, vol. 58, no. 2, 13–17.

<sup>17</sup> Bruner, Dž. 2000. *Kultura obrazovanja*, Zagreb: EDUCA.

<sup>18</sup> Gergen, K. i Gergen, M. 2006. *Socijalna konstrukcija ulazak u dijalog*, Beograd: ZEPTER BOOK WORLD, Biblioteka Multiversa.

<sup>19</sup> Hooper-Greenhill, E. 2000. Changing values in the art museum: rethinking communication and learning, *International journal of heritage studies*, vol. 6, no. 1, 9–31.

<sup>20</sup> Hein, G. 1998. *Learning in the museum*, London: Routledge.

stvore muzejski pismene ljude, iznose što je moguće više informacija iz istorije umetnosti, upućujući ih na formalne elemente dela, uvodeći ih u specifične istorijske kontekste iz kojih su artefakti preneseni u novu muzejsku realnost, umesto da se u podučavanju oslanjaju na životna iskustva, mišljenje, maštu i osećanja posetilaca. Zbog svega toga treba promisliti koje metode nastave mogu najbolje odgovoriti na izazove konstruktivističke didaktike prilikom konstrukcije, dekonstrukcije i rekonstrukcije predmeta učenja<sup>21</sup>.

Hubard navodi da postoje dve vrste dijaloga o umetničkim delima, od kojih je gorepomenuti unapred određen, a drugi je interpretativni (tematski i otvoreni), pri čemu je potonji vezan za konstruktivizam i usmeren je na konstrukciju saznanja, a po svojoj prirodi jeste divergentan. To znači da takav dijalog ne vodi ka jednoj konkretnoj interpretaciji, već dolazi do ukrštanja odgovora, što omogućava umnožavanje interpretacija i otvaranje novih mogućnosti. Dok u tematskom razgovoru nastavnik ima na umu određene ciljeve u skladu sa kojima postavlja limite istraživanja, usmeravajući pažnju posmatrača na određene aspekte umetničkog dela, otvoreni dijalog promoviše ideju multidimenzionalnosti dela, utirući različite staze istraživanja, pri čemu svaki posmatrač, u zavisnosti od svog prethodnog saznanja i iskustva, rasvetljava neki delić celokupne slike. Otvorenom dijalušu se zamera nepostojanje unapred zacrtanih standarda, te se stoga koristi u kompletu sa drugim vrstama razgovora u okviru iste konverzacije (Hubard, 2010)<sup>22</sup>.

Zastupnici ove struje su se u potrazi za adekvatnim metodama nastave u svom radu oslanjali na ideje Djuija, Pijažeа i Vigotskog. Prema njihovom mišljenju, učenje u muzeju treba da bude usmereno ne na disciplinu nego na posmatrača, tj. na podsticanje njegove aktivnosti. U nameri da se izbegne zasnivanje muzejske edukacije na premisama istorije umetnosti, a pasivna recepcija iskoreni aktivnim posmatranjem, razvijene su Strategije vizuelnog mišljenja (Visual thinking strategies – Yenawine, Housen) čijom upotrebom je postalo moguće naučiti ljude veštinama posmatranja. U VTS diskusijama, zadatak nastavnika jeste da posreduje u stvaranju različitih narativa o odabranim umetničkim delima korišćenjem pitanja otvorenog tipa poput: *Šta se dešava na ovoj slici? Šta je to što si video/la što te je navelo da kažeš baš to? Šta još možemo pronaći?*<sup>23</sup> Ovakav način rada podrazumeva posedovanje različitih veština predavača ili bolje rečeno – posrednika u sticanju iskustva i izgradnji značenja. Od njega se očekuje da koristi tri osnovne tehnike posredovanja: parafraziranje onoga što su posmatrači rekli, isticanje pojedinih zapažanja, kao i ulančavanje različitih misli. Upotreba VTS podstakla je brojne diskusije, u kojima su najglasniji bili oni koji

<sup>21</sup> Stančić, M., Mitrović, M. i Radulović, L: *From glorifying method toward post-method stance: Searching for quality of teaching/learning* in Despotović, M., Hebib, E. 2013. *Contemporary issues of education quality*, Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Institute for pedagogy and Andragogy; Pecs: University of Pecs, Faculty of Adult Education and HRD, 41–55.

<sup>22</sup> Hubard, O. 2010. Three modes of dialogue about works of art, Art education.

<sup>23</sup> <https://www.thinkingeye.org/what-is-vts/> (15.02.2018.)

su se teško odricali davanja instrukcija i znanja do kog se tokom godina došlo „teškom mukom”. Postavlja se pitanje koliki je efekat ovakvog načina rada i da li njegova primena zaista omogućava postepeno osamostaljivanje posmatrača. U slučaju da takav rezultat izostaje, postoji velika mogućnost da je ovo samo jedan od načina gledanja na umetnost kroz nečije (ekspertske) sočivo.

Postoje brojne debate koje su inicirane prevelikim relativizmom koji je posledica ovakvog pristupa, kao i davanjem prednosti individualnom iskustvenom znanju na uštrb kulturno utemeljenog. Ono što predstavlja izazov u budućnosti jeste osmišljavanje pedagogije koja će publici učiniti jasnim i dostupnim širok spektar interpretativnih pristupa, uz uvažavanje različitih glasova: publike, kustosa, istoričara umetnosti i tradicije.

## Literatura

- Bruner, Dž. 2000. *Kultura obrazovanja*, Zagreb: EDUCA.
- Burnham, R. and Kai-Kee, E. 2011. *Teaching in the art museum, interpretation as experience*, Los Angeles: J. Paul Getty Museum.
- Despotović, M. i Hebib, E. 2013. *Contemporary issues of education quality*, Belgrade: University of Belgrade, Faculty of Philosophy, Institute for pedagogy and Andragogy; Pecs: University of Pecs, Faculty of Adult Education and HRD, 41–55.
- Desvallées, A. and Mairesse, F. 2010. *Key concepts of museology*, ICOM.
- Gergen, K. i Gergen, M. 2006. *Socijalna konstrukcija ulazak u dijalog*, Beograd: ZEPTER BOOK WORLD, Biblioteka Multiversa.
- Hadži-Jovančić, N. 2012. *Umetnost u opštem obrazovanju, funkcije i pristupi nastavi*, Beograd: KLETT.
- Hein, G. 1998. *Learning in the museum*, Routledge, London.
- Hooper-Greenhill, E. 2000. Changing values in the art museum: rethinking communication and learning, *International journal of heritage studies*, vol. 6, no. 1, 9–31.
- Huband, O. 2007. Complete engagement: embodied response in art museum education, *Art education*.
- Hubard, O. 2007. Productive information: contextual knowledge in art museum education, *Art education*.
- Hubard, O. 2010. Three modes of dialogue about works of art, *Art education*.
- Ivić, I., Pešikan, A. i Antić, S. 2001. Priručnik za primenu metoda aktivnog učenja/nastave *Aktivno učenje*, Institut za psihologiju, Ministarstvo prosvete i sporta Republike Srbije, Ministarstvo za prosvjetu i nauku Crne Gore.
- Hooper-Greenhill, E. (ed.) 1999. *The educational role of the museum*, Leicester Readers in Museum Studies. London/New York: Routledge.
- Maroević, I. 1993. *Uvod u muzeologiju*, Zavod za informacijske studije Odsjeka za informacijske znanosti, Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu.
- Mayer, M. M. 2005. Bridging the theory-practice divide in contemporary art museum education, *Art education*, vol. 58, no. 2, 13–17.
- Milutinović, J. 2002. Učenje u muzeju, *Pedagoška stvarnost*, 48, 354–365.

- Mitrović, M. 2011. O novim konceptima metoda u nastavi, *Pedagogija*.
- Rice, D. 2003. Balancing act: education and the competing impulses of museum work, *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol. 29, no. 1.
- Schmidt, L. 2004. *Classroom confidential, the 12 secrets of the great teachers*, Heinmann, Portsmouth, NH.

**Katarina Trifunović**

## **QUESTION OF TEACHING METHOD IN MUSEUM PEDAGOGY**

### **Summary**

This paper deals with problems connected with making learning programs, choosing and applying the right museum pedagogy method. It researches implications of changes in understanding the museum role and its artefacts on reconceptualisation of the communication model and the role of museum visitors in the process of learning. The paper debates how different theories of learning articulate the way important content is presented to the public. Two confronted sides are interpreted - piece of art should be self-explanatory, and there should be no need for assistance, and the other view that favorises didactics and the use of art-history shaped instructions in aesthetic experience.

**Key words:** museum, teaching/learning, cultural heritage, communication.

UDK 159.947.2-057.87

# **ODBRAMBENI STILOVI, PROKRASTINACIJA I SKLONOST KA ORIGINALNOSTI KOD STUDENATA FAKULTETA UMETNOSTI I ARHITEKTONSKOG FAKULTETA**

**Snežana Vidanović**

Univerzitet u Nišu,

Filozofski fakultet

snezana.vidanovic@filfac.ni.rs

**Sažetak**

U radu su istraživane razlike u odbrambenim stilovima, prokrastinaciji i sklonosti ka originalnosti između studenata Fakulteta umetnosti i Arhitektonskog fakulteta i prediktorska moć odbrambenih stilova u predviđanju Prokrastinacije i Sklonosti ka originalnosti. U istraživanju je učestvovalo 130 studenata (59 mladića i 71 devojka). Primjenjeni instrumenti su: Upitnik odbrambenog stila (DSQ – 88), Skala opšte prokrastinacije i Skala predsvesne aktivnosti (SPA). Studenti Arhitekture i Fakulteta umetnosti razlikuju se na dva odbrambena stila – Neadaptivnom stilu i Stiluzobličenja predstava studenti arhitekture postižu više skorove na oba odbrambena stila. Studenti Arhitekture takođe postižu više skorove na Prokrastinaciji. U okviru smerova Fakulteta umetnosti, studenti grafičkog dizajna postižu više skorove od studenata slikarstva na Stilu izobličenja predstava. Neadaptivni odbrambeni stil se pokazao kao statistički značajan prediktor Prokrastinacije ( $\beta=0.496$ ,  $p<0.01$ ), dok se Adaptivni stil pokazao kao statistički značajan prediktor Sklonosti ka originalnosti ( $\beta=0.320$ ,  $p<0.01$ ).

**Ključne reči:** Odbrambeni stilovi, prokrastinacija, originalnost, arhitektura, fakultet umetnosti.

**1. UVOD**

Osobe sa izuzetnim talentima, inteligencijom i kreativnošću oduvek su privlačile pažnju drugih ljudi. Sami umetnici nekima su bili inspiracija, neki su im se divili ali su istovremeno izazivali neretko izvesnu bojazan i zavist. Njihovo stvaralaštvo, način života i sama njihova ličnost ponekada su bili tumačeni kao „dar sa neba”, a katkad kao posledica zlih sila ili ludosti, odnosno psihičkog poremećaja. Nesporno je da je njihov rad najčešće bio neka vrsta izazova iz različitih razloga. Postoje brojni pokušaji razumevanja i objašnjavanja njihove, reklo bi se, u najširem smislu „posebnosti”, kao i prirode kreativnog procesa tokom produkcije nečeg istinski novog i originalnog. Ipak, podsetimo se i Frojdovih reči:

»Sposobnost sublimacije treba pripisati organskim osnovama ličnosti. Ona je prosto činjenica i proizilazi iz strukture naše psihe i našeg organizma. Kako

se ona vrši, ne znamo i stoga je i sama priroda umetnika, njegova nadarenost, njegova umetnička geneza nedostupna našim istraživanjima. Budući da estetska nadarenost i umeće umetnika imaju uske veze sa sublimacijom, moramo priznati da nam je priroda umetničke sposobnosti nepristupačna sa gledišta psihanalize« (Freud, 1970; str. 70).

Mada Frojdova zapažanja, čini se, nisu delovala dovoljno podsticajno, očito to nije obeshrabrilo istraživače da tragaju za faktorima koji su bitni za razumevanje različitih aspekata funkcionalisanja osoba koje su se opredelile za umetnost ali, takođe, i onih čije profesionalno postignuće zahteva kreativni potencijal. U ovom radu usmerena je pažnja na proučavanje specifičnosti odbrambenih stilova kod budućih umetnika i arhitekata, na tendenciju ka prokrastinaciji i na sklonost ka originalosti.

## 2. TEORIJSKI KONTEKST

### 2.1. Mehanizmi odbrane

Mehanizmi odbrane predstavljaju jedan od najvećih doprinosa psihanalize i, ujedno, psihanalitički koncept koji je od velikog značaja u kliničkom radu. Kako navodi Vailant (1992), možda je Frojdov najoriginalniji doprinos psihologiji upravo postulat o postojanju nesvesnih mehanizama odbrane koji štite osobu od bolnih emocija, ideja i nagona. Ideju da odbrane nisu same po sebi patološke nadalje razvija Ana Frojd (1981). U razmatranju uloge koju odbrane imaju u razgraničavanju normalnosti od patologije, potrebno je uzeti u obzir nekoliko faktora:

1. ravnoteža, odnosno da li osoba koristi više odbrana ili je ograničena na jednu;
2. intenzitet odbrana;
3. dobna adekvatnost – odbrane mogu biti neadekvatne ako su prevremene (usled fiksacije ili regresije).

Dakle, Ana Frojd (1981) usmerava pažnju na veoma važan aspekt mehanizama odbrane – zrelost ili nezrelost odbrana, tj. na razvojnu hijerarhiju odbrana. Autorka smatra da odbrane mogu imati psihopatološke posledice ako su neuvremenjene i ako se zadrže u upotrebi predugo. Primeri za ovo su, recimo, poricanje i projekcija – ove odbrane su normalne u detinjstvu i adolescenciji ali mogu imati patološke posledice ako se kasnije koriste kao dominantni mehanizmi.

Postoji dosta pokušaja klasifikacije mehanizama odbrane. Ne može se reći da postoji jedna potpuna i tačna klasifikacija. One se međusobno razlikuju u zavisnosti od autora, zbog razlika u konceptualnim određenjima, zbog teškoće odabira kriterijuma na osnovu koga bi se neko ponašanje smatralo odbrambenim. Frojd (1959) je govorio o deset mehanizama odbrane: potiskivanje, regresija, reaktivna formacija, izolacija, poništavanje, projekcija, introjekcija, okretanje protiv sebe, okretanje u suprotno, sublimacija i premeštanje. Sama Ana Frojd je ovom spisku dodala još dve odbrane – intelektualizaciju i identifikaciju

## 2.2. Mehanizmi odbrane i prokrastinacija

Frojd (prema Siaputra, 2010) je objašnjavao tendenciju ka prokrastiniranju konceptom *izbegavanje zadatka*. Prema ovom konceptu, zadaci će biti izbegavani zbog toga što predstavljaju pretnju po ego. U situacijama kada se osoba suočava sa potencijalno opasnim stvarima koje ne može da izvrši, javlja se anksioznost koja upozorava da postoji pretnja po ego. Kada ego prepozna pretnju, aktivira se mehanizam odbrane *izbegavanje zadatka*. Psihodinamski orijentisani teoretičari naglašavaju vezu između ličnosti i ranih iskustva i prema njima prokrastinacija je, ustvari, reprezentacija trauma iz detinjstva ili problema u procesu roditeljstva. Misildine (Misildline, prema Siaputra, 2010) je prestanak rada na zadatku, spor tempo rada i upuštanje u sanjarenje objašnjavao sindromom hronične prokrastinacije. Sporost u radu povezana je sa postavaljanjem nerealnih ciljeva od strane roditelja, kao inadekvatnim i nedoslednim izražavanjem osećanja. Permisivno i autoritativno roditeljstvo povećava šansu za prokrastinaciju kod deteta.

Veza između mehanizama odbrane i prokrastinacije može se sagledati i preko izbegavajućeg stila suočavanja sa stresom. Osobe koje su sklone ovakvom stilu izbegavaju prezasićenost informacijama o stresnim događajima i manje pridaju pažnju pretećim stimulusima (Krohne et al., 1992; Burns et al., 2000). Ovo im omogućuje suočavanje sa svakodnevnim stresom. Određeni autori (npr. Ferrari et al., 1995; Burns et al., 2000) smatraju da je prokrastinacija jedna vrsta izbegavajuće strategije, način da se pobegne od samosvesnosti. Moguće je da osobe koje prokrastiniraju imaju misli i ponašanja koja su slična kao i kod osoba koje upotrebljavaju izbegavajući stil suočavanja, a koja za funkciju imaju izbegavanje neprijatnih emocija i ostalih uznenimiravajućih stimulusa (Burns et al., 2000).

Kada se radi o relacijima između postignuća, odbrana i prokrastinacije, može se prepostaviti da će osobe koje koriste zrelijie mehanizme odbrane imati i veće postignuće. Sa druge strane, osobe sa slabije razvijenim egom, osobe koje regrediraju na ranije stadijume razvoja imajuće najčešće niži nivo postignuća (Silver & Spilerman, 1990). Pri tome važno je takođe istaći da nije svako izbegavanje izvršenja zadataka negativno već u nekim situacijama može biti logično i korisno za individuu, o čemu govore Ferari i saradnici (Ferrari et al., 1995). Ovi autori prave razliku između *funkcionalne* i *disfunkcionalne* prokrastinacije, naglašavajući da se disfunkcionalnost ovakvog ponašanja ogleda samo u onim slučajevima kada osoba trpi određene posledice zbog odlaganja.

## 2.3. Mehanizmi odbrane i kreativnost

Iako su svi mehanizmi odbrane adaptivni u nekim situacijama, odbrane se mogu poredati hijerarhijski na osnovu njihovog generalnog nivoa adaptivnosti ili zrelosti. Prema jednoj takvoj hijerarhiji, mehanizmi odbrane koji se mogu smatrati zrelim ili visokoadaptivnim su, na primer, altruizam, anticipacija, humor, sublimacija i potiskivanje (Perry & Henry, 2004; prema Metzger, 2014). Ovi mehanizmi odbrane

doprinose optimalnoj adaptaciji u stresnim situacijama. Valiant (Valliant, 2000) smatra da navedeni mehanizmi ne poništavaju afekt i ne iskrivljuju izvore konflikta već ih sintetizuju i ublažavaju. Zreli mehanizmi odbrane nam omogućavaju da naše kreacije – ideje, akcije i objekti postanu deo stvarnog sveta.

Kreativne osobe se takođe koriste odbranama, međutim, smatra se da kod njih ređe dolazi do «icrpljujućeg» pribegavanja primitivnim odbranama. Naime, kreativne osobe su u mnogim slučajevima tolerantnije na anksioznost zbog toga što su u stanju da unutrašnje konflikte i pritiske transformišu u simbolične reprezentacije koje olakšavaju razrešenje konflikata (Vidanović, 2005). Mehanizam odbrane koji se najčešće povezuje sa kreativnošću je sublimacija. Ona predstavlja kreativno, zdravo i socijalno prihvatljivo razrešenje unutrašnjeg konflikta između primitivnih nagona i inhibirajućih sila (McWilliams, 2011; prema Metzger, 2014). Ovakvo određenje sublimacije odražava osnovnu psihoanalitičku postavku da put do boljeg mentalnog zdravlja ne ide preko lišavanja primitivnih želja i impulsa, već kroz njihovu obradu na raznovrsne i kreativne načine (Metzger, 2014). Jedan od tih načina je upravo umetnost i kreativnost.

Različiti autori prepoznaju različite mehanizme odbrane kao karakteristične za kreativne osobe. Kjubi, (Kubie, 1958) smatra da su kreativne osobe sklone potiskivanju koje se kod njih manifestuje u zreloj formi. To bi značilo da je ova odbrana fleksibilna i da podrazumeva distancu u odnosu na stimulus. Pomoću distance, kreativni ljudi su u stanju da ugrožavajuće stimuluse reprezentuju preko simbola i na taj način olakšaju komunikaciju između svesnog i nesvesnog. Prema Storu (Storr, 1976; prema Vidanović, 2005), mehanizam potiskivanja kod kreativnih osoba ide zajedno sa izolacijom. Ova odbrana je u funkciji umanjenja uticaja irrelevantnih stimulusa i zbog toga ne utiče negativno na kreativnost. Bikovski (Bychowski, prema Vidanović, 2005) smatra da u nekim slučajevima sama kreativnost može služiti kao odbrana. Kod kreativnih ljudi, ego je u bliskoj vezi sa nesvesnim procesima što doprinosi većim ego snagama koje su u osnovi umetničkog stvaranja i većoj fleksibilnosti odbrane. Arieti (Arieti, 1976) takođe smatra da kreativnost može služiti kao odbrana i tvrdi da simbolizacija ima veoma značajnu ulogu u umetničkom funkcionisanju. Po njemu, kreativnost se može shvatiti kao najzreliji i najadaptivniji mehanizam odbrane. O značaju simbolizacije je govorio i Jung (Jung, 1949). On smatra da simbolizacija ima presudnu ulogu u stvaralaštvu. Ona omogućuje osobi da ima na izvestan način «kontrolu» nad sadržajem nesvesnog.

Istraživanja koja se bave ovom temom uglavnom naglašavaju važnost tolerancije na anksioznost. Smatra se da prisustvo umerene, anticipatorne forme anksioznosti može doprineti kreativnosti (Vidanović, 2005). Jedan broj istraživanja i teorijskih razmatranja (npr. Smith & Carlsson, 1983) ukazuje da određeni nivo anksioznosti, koji se doživi u detinjstvu, može imati važnu ulogu u razvijanju kreativnosti i originalnosti, da doprinosi boljoj toleranciji na anksioznost kasnije u životu i da baš zbog toga kreativne osobe mogu koristiti zrelije odbrane u prevladavanju

stresa. Pri tome treba napomenuti da na individualnom planu postoji određeni nivo tenzije koji je za stvaraoca optimalan, a da preko tog nivoa tenzija može blokirati kreativnost.

U istraživanju Vidanović (2005) u kojem su proveravani odbrambeni stilovi likovno nadarenih adolescenata preko DSQ upitnika stilova odbrana, dobijeno je da u odnosu na učenike gimnazije, učenici Umetničke škole postižu više skorove na Neadaptivnom stilu odbrana (povlačenje, regresija, projekcija, inhibicija, pasivna agresija) i na Samožrtvajućem stilu odbrana (pseudoaltruizam i reaktivna formacija). U još jednom istraživanju koje je sprovedeno na našim prostorima, a koje je za cilj imalo proveru odbrambenih stilova scenskih izvođača preko DSQ upitnika stilova odbrana, ustanovljeno je da su kod klavirista izraženiji Stil izobličenja predstava, Samožrtvajući i Adaptivni stil, u odnosu na prosek (Andelković, 2010).

Rezultati istraživanja koja su se bavila kreativnošću kod studenata arhitekture pokazuju da se ovi studenti prilikom rešavanja problema prvo fokusiraju na nalaženje konkretnog rešenja, a tek kasnije tragaju za opšim pravilima i principima i da je kod njih kreativnost veoma povezana sa intuicijom (Durling et al., 1996). Kao bitna obeležja osoba koje se bave arhitekturom i dizajnom pojedini autori navode sintetičko i holističko mišljenje (npr. Solterman, 1988; prema Yukhina, 2007), eksternalizaciju sopstvene mašte – dati konkretan oblik onome što je u mislima (Schon, 1983; prema Yukhina, 2007), kao i konstruktivnu percepciju i vizuelno rezonovanje (Kim et al., 2005). Navodimo i stavove Bernsteina (Bernstein, 1988; prema Yukhina, 2007) koji govori o *dizajnerskom umu*. Pod tim podrazumeva da je osoba sposobna da uoči povezanost između stvari i pojava, nađe način da ih poveže i u stanju je da izvrši sintezu različitih faktora u koherentnu celinu.

### **3. METOD**

#### **3.1. Problem istraživanja**

Osnovni problem istraživanja je traganje za eventualnim razlikama između studenata arhitekture i studenata umetnosti u odbrambenom funkcionisanju, prokrastinaciji i sklonosti ka originalnosti. Kako na našim prostorima ne postoji mnogo istraživačkih radova koji su se bavili ovom oblašću na uzorku budućih umetnika (kao i arhitekata), opredelili smo se za mehanizme odbrane zbog toga što oni predstavljaju važan deo našeg psihičkog funkcionisanja. Možda još važnije, zbog toga što zrele odbrane kao što su, na primer, sublimacija i humor, predstavljaju kreativne načine prilagođavanja na svet koji nas okružuje i stoga su posredno ili neposredno integralni deo stvaralaštva u različitim domenima. S obzirom da se i prokrastinacija može interpretirati kao izvesna vrsta odbrane, izbegavanje situacija koje se doživljavaju kao pretnja po ego, činilo se značajnim inkorporirati je u istraživanje. Još jedan faktor koji se činio kao relevantan

za ovo istraživanje jeste upravo sklonost ka originalnosti, kao jedan od bitnih obeležja kreativnog postignuća.

### **3.1.2. Specifični ciljevi**

- Ispitati da li postoje statistički značajne razlike u odbrambenim stilovima između studenata Fakulteta umetnosti i studenata Arhitektonskog fakulteta.
- Ispitati da li postoje statistički značajne razlike u prokrastinaciji između studenata Fakulteta umetnosti i studenata Arhitektonskog fakulteta.
- Ispitati da li postoje statistički značajne razlike u sklonosti ka originalnosti između studenata Fakulteta umetnosti i studenata Arhitektonskog fakulteta.
- Ispitati da li postoje statistički značajne razlike u izraženosti osnovnih varijabli istraživanja s obzirom na sociodemografske varijable.
- Ispitati da li su odbrambeni stilovi statistički značajni prediktori prokrastinacije studenata Fakulteta umetnosti i studenata Arhitektonskog fakulteta.
- Ispitati da li su odbrambeni stilovi statistički značajni prediktori sklonosti ka originalnosti studenata Fakulteta umetnosti i studenata Arhitektonskog fakulteta.

### **3.1.3. Varijable istraživanja**

Nezavisna varijabla

Prediktorsku varijablu čine mehanizmi odbrane koji su operacionalizovani skorovima na *DSQ upitniku odbrambenih stilova* (Bond et al., 1983).

Zavisne varijable

Prokrastinacija je operacionalizovana skorovima na *Opštoj skali prokrastinacije* (Lay et al., 1986).

Sklonost ka originalnosti operacionalizovana je skorovima na *SPA testu predsvesne aktivnosti* (Holland & Baird, 1968).

Sociodemografske varijable

Pol

Fakultet/Smer

### **3.1.4. Instrumenti istraživanja**

*Upitnik odbrambenih stilova – DSQ (Defence Style Questionnaire – Bond et al., 1983)*

Ovim instrumentom procenjuju se karakteristični odbrambeni stilovi, a ne pojedinačni mehanizmi odbrane. Upitnik sadrži 88 ajtema koji se odnose na 24 mehanizma odbrane. Ajtemi su na devetostepenoj skali na kojoj ispitanik izražava svoje slaganje ili neslaganje sa tvrdnjom. Faktorskom analizom izdvojena su četiri stila: Neadaptivni stil, Stil izobličenja predstava, Samožrtvujući stil i

Adaptivni stil. Pouzdanost upitnika na našem uzorku je zadovoljavajuća za dve subdimenzije i kreće se od 0.719 za subdimenziju Stil izobličenja predstava do 0.884 za Neadaptivni stil.

#### *Skala opšte prokrastinacije* (Lay, 1986)

Upitnik sadrži 20 stavki sa petostepenom skalom za odgovore. Pouzdanost upitnika na našem uzorku je zadovoljavajuća i iznosi 0.820.

#### *SPA skala predsvetne aktivnosti* (Holland & Baird, 1968)

Skala je koncipirana kao instrument koji treba da pruži opštu meru originalnosti. Skala je sačinjena od 38 stavki. Pouzdanost upitnika na našem uzorku je zadovoljavajuća i iznosi 0.735.

#### **3.1.5. Uzorak**

Uzorak je prigodan i čini ga 130 studenata druge, treće i četvrte godine Fakulteta umetnosti (likovni smer – 18, grafički – 18 i izvođački – 26) i studenti arhitekture – 62. Ispitanici su starosti od 20 do 30 godina – 59 muških i 71 ženski ispitanik.

#### **3.1.6. Postupak istraživanja**

Upitnici su zadavani individualno na Arhitektonskom fakultetu i na Fakultetu umetnosti, kao i preko veb stranice.

### **4. REZULTATI ISTRAŽIVANJA**

Tabela 1. Deskriptivne mere osnovnih mera istraživanja na celom uzorku

Varijable	N	Minimum	Maximum	AS	SD
Neadaptivni stil	130	1.41	6.94	3.97	1.16
Stil izobličenja predstava	130	1.56	7.06	4.40	1.13
Samožrtvjući stil	130	1.75	7.63	4.33	1.13
Adaptivni stil	130	2	9	5.67	1.28
Prokrastinacija	130	1.25	4.35	2.67	0.62
Sklonost ka originalnosti	130	8	34	22	5.24

Nađene su razlike u odnosu na Neadaptivni odbrambeni stil ( $p<0.05$ ) i u odnosu na Stil izobličenja predstava ( $p<0.01$ ) između studenata arhitekture i studenata Fakulteta umetnosti. Studenti Arhitektonskog fakulteta više koriste ova

dva odbrambena stila od studenata Fakulteta umetnosti. Takođe, kod studenata arhitekture izraženija je prokrastinacija ( $p<0.05$ ). Ne postoje statističke razlike u pogledu Sklonosti ka originalnosti kod studenata različitih fakulteta.

Razlike u osnovnim varijablama s obzirom na sociodemografsku varijablu pol ukazuju da na celokupnom uzorku, studenti više koriste Samožrtvujući odbrambeni stil ( $p<0.05$ ), u odnosu na studentkinje. Na poduzorku Arhitektonskog fakulteta, kod studentata je prisutniji Stil izobličenja predstava ( $p<0.05$ ), u odnosu na studentkinje. I na poduzorku Fakulteta umetnosti, studentkinje imaju izraženiju Sklonost ka originalnosti ( $p<0.05$ ) od studenata.

Rezultati istraživanja, koji se odnose na odbrambene stilove studenata Fakulteta umetnosti s obzirom na smer, ukazuju da statistički značajne razlike postoje samo na Stilu izobličenja predstava. Preciznije, studenti izvođačkih umetnosti više koriste ovaj stil od studenata ostalih smerova Fakulteta umetnosti (AS=4.45, u odnosu na Grafički smer AS=4.26 i Slikarstvo AS=3.54).

Razlike u prokrastinaciji i sklonosti ka originalnosti kod studenata Fakulteta umetnosti s obzirom na smer nisu dobijene.

Tabela 2. Prikaz pojedinačnog doprinosa prediktorskih varijabli na kriterijumsku varijablu

	Beta	p
Neadaptivni stil	<b>0.496</b>	<b>0.000</b>
Stil izobličenja predstava	-0.142	0.189
Samožrtvujući stil	-0.007	0.945
Adaptivni stil	0.068	0.434

Tabela br. 2 ukazuje da samo jedan odbramben stil – Neadaptivni stil ostvaruje statistički značajan jedinstveni doprinos u predviđanju Prokrastinacije ( $\beta=0.496$ ,  $p<0.01$ ).

Tabela 3. Odrambeni stilovi kao prediktori Sklonosti ka originalnosti

Model	R	R 2	Promena R 2	F	p
1	0.322a	0.104	0.075	3.627	0.008

a. Model 1; Prediktor (Neadaptivni stil, Stil izobličenja predstava, Samožrtvujući stil, Adaptivni stil)

Regresioni model koji uključuje odbrambene stilove objašnjava 10.4 % varijanse zavisne varijable Sklonosti ka originalnosti (tabela br. 3.).

Tabela 4. Prikaz pojedinačnog doprinosa prediktorskih varijabli na kriterijumsku varijablu

	Beta	p
Neadaptivni stil	0.205	0.085
Stil izobličenja predstava	-0.199	0.079
Samožrtvujući stil	-0.029	0.780
Adaptivni stil	<b>0.320</b>	0.001

Iz tabele br. 4 vidimo da samo jedan odbramben stil – Adaptivni stil – ostvaruje statistički značajan jedinstveni doprinos u predviđanju Sklonosti ka originalnosti ( $\beta=0.320$ ,  $p<0.01$ ).

## 5. DISKUSIJA

Najpre, izdvojili bismo nalaze jednog broja prethodnih istraživanja koji su ukazivali da postoji povezanost između osoba koje prokrastiniraju i pribegavaju izbegavanju suočavanja sa stresom kao odbrambenom strategijom (npr. Burns et al., 2000), da se likovno i muzički nadareni adolescenti razlikuju od svojih vršnjaka po odbrambenom stilu i imaju izraženiju sklonost ka originalnosti (Vidanović, 2005; Andželković, 2010), kao i da se studenti arhitekture prilikom rešavanja problema prvo fokusiraju na nalaženje konkretnog rešenja, a tek kasnije tragaju za opšim pravilima i principima i da je kod njih kreativnost veoma povezana sa intuicijom (Durling et al., 1996). Pogledajmo da li je sprovedeno istraživanje dalo potvrdu navedenih teorijskih i empirijskih razmatranja.

Pretpostavka da postoji razlika u odbrambenim stilovima između studenata arhitekture i studenata Fakulteta umetnosti delimično je potvrđena. Razlika je dobijena na Neadaptivnom stilu i na Stilu izobličenja predstava. Odbrambeni stil studenata arhitekture razlikuje se od odbrambenog stila studenata Fakulteta umetnosti po većem prisustvu derivata mehanizama odbrane kao što su povlačenje, regresija, acting-out, inhibicija, projekcija i pasivna regresija (koji reprezentuju Neadaptivni odbrambeni stil) i mehanizama koji pripadaju Stilu izobličenja predstava. Napominjemo da su se Adaptivni stil i Stil izobličenja predstava izdvojili kao najdominantniji odbrambeni stilovi na celokupnom uzorku. Sličan nalaz dođen je i u istraživanju odbrambenih stilova likovno nadarenih adolescenta (Vidanović, 2005) i u istraživanju na uzorku scenskih izvođača (Andželković, 2010). Međutim, istovremeno veoma važnu ulogu u njihovom odbrambenom funkcionisanju ima Adaptivni stil. Možemo pretposaviti da studenti arhitekture i Fakulteta umetnosti uporedo (ili nezavisno) koriste zrele i nezrele odbrane što, nezavisno od nalaza nekih studija (npr. Tuulio-Henriksson et al., 1997; prema

Andželković, 2010) da se adaptivne odbrane s vremenom učvrćuju, ukazuje na specifičnost u ovoj oblasti funkcionisanja budućih umetnika i arhitekata.

Nadene su i razlike u odbrambenim stilovima između studenata različitih smerova Fakulteta umetnosti – studenti slikarstva razlikuju se od studenata grafičkog smera po manjoj upotrebi Stila izobličenja predstava. Bez tendencije ka generalizaciji, može se pretpostaviti da s obzirom da pored estetskih, grafička profesija ima i praktične zahteve koji mogu katkad dovesti do osujećenja njihovog subjektivnog izraza, ovi studenti pribegavaju odbranama čija funkcija može biti i regulacija slike o sebi.

Odbrambeni stil studenata izvođača razlikuje se od odbrambenog stila studenata likovnog i grafičkog smera po većem prisustvu derivata mehanizama odbrane kao što su omnipotencija, cepanje i primitivna idealizacija. Sličan rezultat je dobijen u istraživanju odbrambenih stilova scenskih izvođača (Andželković, 2010) u kome je dominantan odbrambeni stil klavirista bio upravo Stil izobličenja predstava. Moguće je da je ovaj stil najizraženiji upravo zbog specifičnosti zahteva scenskog izvođenja. Jedan broj izvođača suočava se sa strahom od javnog nastupa i sa svim što takav nastup nosi. S obzirom da je to situacija u kojoj su oni izloženi publici i evaluaciji, uskraćeni su im neki oblici pražnjenja tenzije, a kao zahtev imaju i kontrolu impulsa na sceni. Možda su baš iz ovog razloga razvili odbrane koju su fokusirane na predstavu, a ne na akciju. Omnipotencija, cepanje i izolacija mogu biti u funkciji zaštite ega od narcističke povrede, pogotovo u situaciji izvođenja i procenjivanja.

Ako uključujemo varijablu pol u razmatranje dobijenih rezultata, ispostavilo se da je Samožrtvajući odbrambeni stil prisutniji kod mladića, što odudara od nalaza već spomenutih istraživanja na našim prostorima (Vidanović, 2005; Andželković, 2010), kao i u studijama Petraglia i saradnika (Petraglia et al., 2009) i Feldmanove i saradnika (Feldman et al., 1996; prema Andželković, 2010) u kojoj su dobijeni suprotni rezultati – devojke su više koristile reaktivnu formaciju i altruizam kao mehanizme odbrane. Na poduzorku studenata arhitekture dobijena je razlika na Stilu izobličenja predstava s obzirom na pol – mladići se razlikuju od devojaka po većoj upotrebi derivata mehanizama odbrane omnipotencija, cepanje i primitivna idealizacija. Ovo je u skladu sa nalazima Petraglije i saradnika (Petraglia et al., 2009) po kojima muški ispitanici zaista koriste ove mehanizme više od ženskih ispitanika. Očito da ova oblast zahteva dodatna promišljanja i empirijske potvrde.

Rezultati sprovedenog istraživanja pokazuju da je za osobe koje prokrastiniraju karakteristična upotreba Neadaptivnog stila, kao i upotreba reaktivne formacije i pseudoaltruizma koji predstavljaju derive Samožrtvajućeg stila. Ovakvi rezultati u skladu su sa postojećim stanovištima o prokrastinaciji (Silver & Spilerman, 1990) koji govore u prilog tome da osobe koje odlažu svoje obaveze i koje imaju slabije postignuće, koriste nezrele mehanizme odbrane. Njima je teško da se suoče sa zadacima koji im predstoje jer ih doživljavaju kao stresor i kao pretnju po ego i zbog toga pribegavaju odbranama kako bi otklonili pretnju.

Međutim, odbrane kojim pribegavaju otklanjanju opasnost samo kratkoročno, a potkrepljuju prokrastinatory ponašanje. Prokrastinacija može biti povezana sa depresijom i brigom u evaluativnim situacijama, kao i sa strahom od neuspeha. Rezultat toga je pasivnost i inhibisanost, neizvršavanje svojih obaveza da ne bi morali da dožive neuspeh sa kojim ne umiju da se suoče. Na ovakav način štite ego od negativnih afekata. Napominjemo da su studenti arhitekture postigli više skorove od studenata Fakulteta umetnosti na dimenziji Prokrastinacija.

Što se tiče Sklonosti ka originalnosti, nisu dobijene razlike između studenata različitog profesionalnog opredeljenja. Ovi rezultati podržavaju pretpostavku da studenti oba fakulteta uspevaju da u istoj meri angažuju svoje predsvesne procese, u stanju su da uzimaju u obzir neobične i nekonvencionalne ideja i budu otvoreni prema sopstvenoj kompleksnosti i protivurečnim osećanjima. Nalaz govori u prilog tome da je kreativnost i originalnost neophodna za obe profesije. Studenti arhitekture su u posrednoj i, katkad, neposrednoj vezi sa umetnošću, iako po formi različiti od osoba koje su se opredelile za umetnost, u nekim aspektima su veoma slični. Nisu dobijene razlike u prokrastinaciji i sklonosti ka originalnosti između studenata različitih smerova Fakulteta umetnosti ali jesu u pogledu originalnosti u odnosu na pol kod studenata koji se bave umetnošću. Preciznije, devojke su pokazule veću sklonost ka originalnosti od mladića, mada sličan nalaz srećemo, recimo, u istraživanju Baer (2008), treba biti oprezan u donošenju nekih zaključaka. Smatramo da su potrebna dalja istraživanja iz ove oblasti koja bi uključila faktore kao što su osobine ličnosti, porodično okruženje, podsticaji sredine i sl.

Pretpostavka da su odbrambeni stilovi statistički značajni prediktori prokrastinacije je potvrđena. Rezultati regresione analize govore da odbrambeni stilovi objašnjavaju 18,3 % varijanse Prokrastinacije, s tim što je jedino Neadaptivni odbrambeni stil pokazao statistički značajan jedinstveni doprinos u predviđanju Prokrastinacije. Osobe kod kojih je izražena veća upotreba Neadaptivnog odbrambenog stila mogu imati poteškoća pri kontroli impulsa, što bi moglo da se dovede u vezu sa nemogućnošću odlaganja gratifikacije i fokusiranja na kratkoročne dobiti i zadovoljsta. Ovakva ponašanja za sobom povlače nemogućnost planiranja aktivnosti na duži vremenski period, odlaganje obaveza i zadataka koji, pored toga što zahtevaju odricanje od kratkoročnih ciljeva, takođe izazivaju anksioznost i pretnju po ego. Opisani obrazac u skladu je sa nalazima Eriksona i saradnika (Erickson et al., 1996; prema Vidanović, 2005) da osobe koje pribegavaju izbegavajućem ponašanju koriste nezrele mehanizme odbrane.

Pretpostavka da su odbrambeni stilovi statistički značajni prediktori sklonosti ka originalnosti potvrđena je, uz važnu napomenu da je samo Adaptivni stil pokazao statistički značajan jedinstveni doprinos u predviđanju Sklonosti ka originalnosti. Ovakav nalaz bio je i očekivan, s obzirom da derivati mehanizama odbrane sublimacija, supresija i humor koji reprezentuju Adaptivni stil, imaju važan udeo u stvaralačkom procesu sa stanovišta psihodinamske orientacije.

Podsećamo da su navedeni mehanizmi povezani sa sposobnošću da se uzmu u obzir nove i nekonvencionalne ideje i sa mogućnošću sagledavanja sebe i sveta oko sebe iz različitih perspektiva, što može pospešiti dalji rast i razvoj ličnosti i profesionalno postignuće.

## 6. ZAKLJUČAK

U istraživanje smo pošli sa idejom da proverimo neke prepostavke koje se tiču određenih obeležja ličnosti i funkcionisanja mladih ljudi koji su se opredelili za umetnost i arhitekturu. U odnosu na njihovu profesionalnu orijentaciju videli smo da su nađene izvesne razlike ali i sličnosti. Izdvojili bismo varijablu originalnost kao obeležje po kome su ove dve grupe studenata najsličnije, što nije neočekivani rezultat imajući u vidu oblasti kojima se bave. Takođe smatramo značajnim nalaz o dominaciji Adaptivnog stila odbrambenog funkcionisanja i to daje prostor za prepostavku ili, još bolje, pitanje da li to znači da adaptivne odbrane prevazilaze (transcendiraju) svoju samoodbrambenu funkciju. I, malo dalje, ne samo što oslobođaju od napetosti i negativnog naboja, omogućavaju razrešenje konflikta na konstruktivan način i čine afekt prihvativljivim, one za sobom ostavljaju umetnički produkt, materijalni rezultat nematerijalnog procesa? Nadamo se da će buduća teorijska razmatranja i istraživanja dati neke odgovore.

Dodali bismo još da je uzorak ovog istraživanja obuhvatao samo studente arhitekture i Fakulteta umetnosti, te je stoga raspon interpretacija i zaključaka prilično sužen. Provera dobijenih rezultata na drugim uzorcima i, možda, sa drugaćijim instrumentima koji mere ove koncepte bi svakako pružila dodatno razumevanje ove oblasti. Napominjemo i da su odbrambeni stilovi procenjivani psihometrijski, što za sobom povlači očekivana metodološka ograničenja. S obzirom da su mehanizmi odbrane koncept koji nije lako kvantifikovati i da dva odbrambena stila nisu postigla odgovarajuću pouzdanost, u pogledu ovih segmenata istraživanja, rezultate treba uzeti sa izvesnom rezervom.

## Literatura

- Andelković, Vesna. 2010. *Odbrambeni stil scenskih izvodača*. Niš: Filozofski fakultet.
- Arieti, Silvano. 1976. *Creativity and the magic syntheses*. New York: Basic Books.
- Bond, M. et al. 1983. Empirical study of self-rated defense styles. *Arch. Gen. Psychiatry*, 40, 333–338.
- Burns, L. et al. 2000. Academic procrastination, perfectionism, and control: Associations with vigilant and avoidant coping. *Journal of Social Behavior and Personality*, 15, 5, 35–47.
- Durling, D., N. Cross&Johnson, J.. 1996. *Personality and learning preferences of students in design and design-related disciplines*. IDATER 1996 Conference, Loughborough: Loughborough University.

- Ferrari, J. R., Johnson, J. L., & W. G McCown. 1995. *Procrastination and task avoidance: theory, research and treatment*. New York: Plenum Press.
- Freud, Sigmund. 1959. *Inhibitions, symptoms and anxiety*. U: S. E., Vol. 20, 77–144, London: Hogarth Press.
- Freud, Sigmund. 1970. *Tumačenje snova*. Novi Sad: Matica srpska.
- Holland, J. & Baird, L. 1968. The Preconscious Activity Scale: The Development and Validation of an Originality Measure, *Journal of Creative Behavior*, 2, 3, 217–226.
- Jung, Carl Gustav. 1949. *The basic writings of C. G. Jung*. New York: Random House.
- Kim, Y. S., Kim, M. H.&Jin, S. T. 2005. *Cognitive characteristics and design creativity: An experimental study*. ASME Paper No. DETC2005-85520.
- Krohne, H. W., Hock, M. and Kohlmann,C.W. 1992. Coping dispositions, uncertainty, and emotional arousal. In K. T. Strongman (Ed) *International Review of Studies on Emotion* Chichester, UK, Vol. 2: Wiley, 73–95.
- Kubie, Lawrence. 1958. *Neurotic distortion of creative process*. New York: Noonday Press.
- Metzger, Jesse. 2014. Adaptive Defense Mechanisms: Function and Transcendence. *Journal of clinical psychology*, 70, 5, 478–488.
- Lay, Clarry. 1986. At last, my research article on procrastination. *Journal of research in personality*, 20, 474–495.
- Petraglia, J. et al. 2009. Gender differences in self-reported defense mechanisms: a study using the new Defense Style Questionnaire-60. *American journal of psychotherapy*, 63,1, 87– 98.Siaputra, Ide Bargus. 2010. Temporal Motivation Theory: Best Theory (yet) to Explain Procrastination. *ANIMA Indonesian Psychological Journal*, 25, 3, 206–214.
- Silver, C. B.&Spilerman, S. 1990. Psychoanalytic perspectives on occupational choice and attainment. *Research in Social Stratification and Mobility*, 9, 181-214.
- Smith, G. J. & Carlsson, J. 1983. Creativity and anxiety: An experimental study. *Scandinavian Jornal of Psychology*, 24, 107–115.Vaillant, George. 1992. *Ego mechanisms of defense: a guide for clinicians and researchers*. London: American Psychiatric Pub.
- Vaillant, George. 2000. Adaptive mental mechanisms. Their role in a positive psychology. *American Psychologist*, 55(1), 89–98.
- Vidanović, Snežana. 2005. *Odbrambeni stil likovno obdarenih adolescenata*. Niš: Filozofski fakultet – Prosveta.
- Yukhina, Ellina. 2007. Cognitive Abilities & Learning Styles in Design Processes and Judgements of Architecture Students (Doctoral dissertation, The University of Sydney).

## **Snežana Vidanović**

### **DEFENCE STYLES, PROCRASTINATION AND TENDENCY TOWARD ORIGINALITY BETWEEN ARCHITECTURE AND ART STUDENTS**

#### **Summary**

The study explores the differences between Defense styles, Procrastination and Tendency toward originality between architecture students and art students and Defense mechanisms as predictors of Procrastination and Tendency towards originality. The study includes the sample of

130 students (59 male and 71 female). The applied instruments are: Defense Style Questionnaire (DSQ - 88), Procrastination scale and the Preconscious activity scale (PAS). Architecture students score higher on Maladaptive style and Image distorting style. Architecture students also score higher on Procrastination. Graphic designers score higher than painters on Image distorting style. Maladaptive style statistically predicts Procrastination (0.496,  $p < 0.01$ ), and Adaptive style statistically predicts Tendency toward originality (0.320,  $p < 0.01$ ).

**Key words:** Defense styles, procrastination, originality, architecture students, art students

## **PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTFU 2017**

### **PRESENTATION OF ARTISTS' CREATIVITY OPUS AT BARTF 2017**

U okviru predstavljanja stvaralačkog opusa umetnika iz zemlje i inostranstva, na naučnom skupu *Balkan Art Forum 2017 Umetnost i kultura danas: Umetničko nasleđe, savremeno stvaralaštvo i obrazovaje ukusa*, sopstveni stvaralački opus predstavila su dva umetnika: Ivan Brkljačić (Srbija) i Nikos Harizanos (Grčka).

Within the creative presentation of artists from the country and abroad, at the national scientific forum with international participation *Balkan Art Forum 2017. Art and culture today: Artistic heritage, contemporary creation and taste education*, two artists presented their creative opus: Ivan Brkljačić (Serbia) and Nikos Harizanos (Greece).

**IVAN BRKLJAČIĆ** je rođen 1977. godine u Beogradu. Diplomirao je 2001. godine na Fakultetu muzičke umetnosti, Odsek za kompoziciju i orkestraciju, u klasi prof. Srđana Hofmana. Na istom Fakultetu je 2005. godine, u klasi prof. Zorana Erića završio magistarske studije kompozicije, a zatim je 2012. odbranio doktorski umetnički projekat, na temu: „Istar” – ciklus nascentnih muzičkih karikatura za scensko izvođenje u pozorišnom dekoru”, rađen pod mentorstvom prof. Srđana Hofmana.

Kompozicije Ivana Brkljačića izvođene su mnogo puta u Beogradu i ostalim gradovima Srbije. Takođe, njegova dela izvođena su u Belgiji, Holandiji, Kanadi, Švedskoj, Brazilu, Češkoj Republici, Italiji, Austriji, Sloveniji, Bosni i Hercegovini, Poljskoj, Nemačkoj, Hrvatskoj, Makedoniji, Francuskoj, Engleskoj, Rumuniji, Mađarskoj, Litvaniji, Japanu, Hong Kongu i Australiji (2010. kompozicijom „Jinx”, u izvođenju australijskog *Modern Mjuzik Ansambla* i dirigenta Derila Prata su otvoreni Svetski dani muzike u Sidneju). Po porudžbini je pisao kompozicije za *Beogradsku filharmoniju*, hor *Collegium musicum*, evropski projekat *MUSMA*, festivalе *Bemus* i *Belef*, itd. Saradivao je sa inostranim ansamblima kao što su: Ostravska banda iz Češke Republike, *Blindman* iz Belgije, *L'Ensemble Portmanto* iz Kanade, itd.

Ivan Brkljačić je komponovao muziku za brojne pozorišne predstave i autor je muzike za celovečernjiigrani film „Ustanička ulica”, u režiji Miroslava Terzića.

Od 1999. godine bio je zaposlen kao profesor muzičkih oblika u Srednjoj muzičkoj školi *Mokranjac* u Beogradu. Od školske 2005/06. godine radi na *Fakultetu muzičke umetnosti* u Beogradu, na Katedri za muzičku teoriju.

Na 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23. i 24. *Međunarodnoj tribini kompozitora* delovao je kao umetnički selektor programa (2007–2015).

**IVAN BRKLJAČIĆ** was born in 1977 in Belgrade. He graduated in 2001 from the Faculty of Music, Department of composition and orchestration, in the class of Professor Srđan Hofman. He obtained his Master Degree in composition at the same faculty in 2005, in the class of Professor Zoran Erić and in 2012 successfully defended his doctoral art project entitled “Istar” – Cycle of Nascent Music Caricatures for the Performing in a Theater Scenery”, mentored by Prof. Srdjan Hofman.

Ivan Brkljačić’s compositions have been performed many times in Belgrade and other towns in Serbia. Also, his compositions were performed in Belgium, the Netherlands, Canada, Sweden, Brazil, the Czech Republic, Italy, Austria, Slovenia, Bosnia and Herzegovina, Poland, Germany, Croatia, F.Y.R. Macedonia, France, England, Romania, Hungary, Lithuania, Japan, Hong Kong and Australia (in 2010 the composition “Jinx”, performed by Australian *Modern Music Ensemble* and conducted by Daryl Pratt opened *The New Music Days* in Sydney). He wrote commissioned compositions for *Belgrade Philharmonic Orchestra*, choir *Collegium Musicum*, European project *MUSMA*, festivals *Bemus* and *Belef*, etc. He cooperated with international ensembles such as Ostravská Banda from the Czech Republic, *Blindman* from Belgium, *L’Ensemble Portmanto* from Canada, etc.

Ivan Brkljačić composed music for numerous theater plays, and is the author of music for the feature film “Redemption Street” (*Ustanička ulica*), directed by Miroslav Terzić.

From 1999 he was employed as a teacher of the music form analysis in the Secondary Music School *Mokranjac* in Belgrade. From the academic year 2005/06 he worked at the *Faculty of Music in Belgrade* at the Department for Music Theory.

He acted as the artistic selector of the program for the 16th, 17th, 18th, 19th, 20th, 21st, 22nd, 23rd and 24th *International Review of Composers* (2007–2015).

**NIKOS HARIZANOS** je rođen u Atini. Studirao je kompoziciju, orkestraciju, harmoniju i kontrapunkt u Atini. Studije kompozicije nastavio je na Univerzitetu u Mančesteru i stekao zvanje magistra kompozicije (MMus). Doktorske studije započeo je 2014. godine na Univerzitetu Bangor (Velika Britanija). Njegova muzika izvođena je u 34 zemlje. Dobitnik je brojnih prvih nagrada i priznanja na međunarodnim i nacionalnim takmičenjima kompozitora. Njegova muzika emitovana je na grčkim nacionalnim TV i radio stanicama, na međunarodnim TV stanicama (Španija) i radio stanicama u Španiji (Nacionalni radio Španije (RNE) i Meksika), kao i na privatnim stanicama u SAD-u, Portugalu, Češkoj Republici, Kolumbiji). Takođe je komponovao muziku za pozorište i dokumentarne filmove u Grčkoj i Velikoj Britaniji. Njegovi objavljeni radovi nalaze se u brojnim bibliotekama poput Nacionalne biblioteke Nemačke, Šumanove biblioteke (Nemačka), Univerziteta u Kolumbiji (SAD), Kraljevske muzičke akademije (Velika Britanija), Lilian Vuduri (Grčka).

Harizanos je generalni sekretar Centra za istraživanje savremene muzike (KSYME) (koji je osnovao Janis Ksenakis) (Grčka) i direktor-član KSYME ansambla. Takođe je član Grčke unije kompozitora (GCU) i Udruženja grčkih kompozitora elektroakustične muzike (HELMCA) (Grčka). Profesor je kompozicije i naprednih studija teorije muzike na konzervatorijumu En Organis u Atini, Grčka od 2008. godine, a takođe predaje Scensku muziku u školi dramskih studija Prova u Atini, Grčka.

Njegove kompozicije snimili su na CD-u: Naxos (Velika Britanija), WDR Cologne (Nemačka), Taukay Edizioni Musicali (TEM) (Italija), Fly Note (SAD), Musica Ferrum (Velika Britanija), Sheva Collection (Italija), Subways Music Grčka), Udruženje grčkih kompozitora elektroakustične muzike (HELMCA) (Grčka), i objavili: Schott (Nemačka), Musica Ferrum (Velika Britanija), Rovman i Littlefield (SAD), Da Capo Music Ltd (Velika Britanija), Les Procuctions d 'Oz (Kanada), Gold Branch Music Inc. (SAD), Arcomis (Velika Britanija) i Savremenii muzički istraživački centar (Grčka).

Sajt: [www.nickosharizanos.com](http://www.nickosharizanos.com)

**NICKOS HARIZANOS** was born in Athens. He studied Composition, Orchestration, Harmony and Counterpoint in Athens. He then continued his studies in Composition at Manchester University graduating with a research Master's degree (MMus) in Composition. In 2014 he started his studies for PhD in Composition at University of Bangor (U.K.). His music has been performed in 34 countries. He has received numerous of first prizes and distinctions in International and National Composers Competitions. His music has been broadcasted by Greek National TV and Radio Stations along with International TV stations (Spain) and Radio stations in Spain (National Radio of Spain (RNE) and Mexico) along with private stations in USA, Portugal, Czech Republic, Colombia). He also has composed music for theatre and documentaries in

Greece and UK. Published works are located at many libraries such as National Library of Germany, Schumann Library (Germany), Columbia University (USA), Royal Academy of Music (UK), Lilian Voudouri (Greece).

He is the General Secretary of the Contemporary Music Research Centre (KSYME) (founded by Iannis Xenakis) (Greece) and Director – member of KSYMEEnsemble. He is also member of the Greek Composers Union (GCU) and the Hellenic Electroacoustic Music Composers Association (HELMCA) (Greece). As a Professor of Composition and Advanced Theoretical Studies of Music, he's been teaching at En Organis Conservatory in Athens, Greece since 2008 and he's been also teaching Stage Music at Prova School of Drama Studies in Athens, Greece.

His works are released on cds by: Naxos (UK), WDR Cologne (Germany), Taukay Edizioni Musicali (TEM) (Italy), Fly Note (USA), Musica Ferrum (U.K.), Sheva Collection (Italy), Subways Music (Greece), Hellenic Electroacoustic Music Composers' Association (HELMCA) (Greece). And published by:

Schott (Germany), Musica Ferrum (U.K.), Rowman and Littlefield (U.S.A.), Da Capo Music Ltd (U.K.), Les Procuctions d' Oz(Canada), Gold Branch Music Inc. (U.S.A.), Arcomis (U.K.) and Contemporary Music Research Centre (Greece).

Website : [www.nickosharizanos.com](http://www.nickosharizanos.com)

## SADRŽAJ CD-a/CONTENTS of CD:

### PREDSTAVLJANJE STVARALAČKOG OPUSA UMETNIKA NA BARTF-u 2017 PRESENTATION OF ARTISTS, CREATIVITY OPUS AT BARTF 2017

**Ivan Brkljačić / Ivan Brkljačić**

01) *Fliza* (14:27) / *Fliza* (14:27)

**Nickos Harizanos / Nikos Harizanos**

02) *Night without moonlight* for solo flute, strings and glockenspiel (05:52)

Chamber orchestra *Concertante* of the Faculty of Arts in Niš

Andjela Bratić, flute

conductor: Milena Injac

02) *Noć bez mesečine za solo flautu, gudače i glokenšpil* (05:52)

Kamerni orkestar *Concertante* Fakulteta umetnosti u Nišu

Andjela Bratić, flauta

dirigent: Milena Injac

03) *The spirits of the lake*, piece from the cycle *Monographs*, book II op. 152 (2013) (05:08)

Stevan Spalević, piano

03) *Duhovi jezera*, komad iz ciklusa *Monografije*, II sveska op. 152 (2013) (05:08)

Stevan Spalević, klavir

СИР - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд

37.036(082)  
78.01(082)

НАЦИОНАЛНИ научни скуп са међународним учешћем Балкан Арт Форум (5 ;  
2017 ; Ниш)

Umetnost i kultura danas: umetničko nasleđe, savremeno stvaralaštvo i  
obrazovanje ukusa : zbornik radova sa naučnog skupa (Niš, 6-7. oktobar  
2017) / [Peti nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem Balkan Art  
Forum, (BARTF 2017)] ; urednik Danijela Zdravić Mihailović = Art and  
Culture Today: Artistic Heritage, Contemporary Creation and Taste Education  
: proceedings of the Scientific Conference (Niš, 6th-7th October 2017) /  
[The Fifth National Scientific Forum with International Participation  
Balkan Art Forum (BARTF 2017)] ; editor Danijela Zdravić Mihailović. - Niš  
: Univerzitet, Fakultet umetnosti = University, Faculty of Arts, 2018 (Niš  
: Atlantis). - 263 str. : ilustr. ; 25 cm + 1 elektronski optički disk  
(DVD) : zvuk, video ; 12 cm

Radovi na srp., engl. i bug. jeziku. - Tekst ѡir. i lat. - Tiraž 30. - Str.  
15-20: Традиција - креација - рецепција / Драган Жунић. - Напомене и  
библиографске reference uz radove. - Bibliografija uz svaki rad. -  
Summaries.

ISBN 978-86-85239-48-9

а) Уметничко образовање - Зборници б) Музика - Зборници  
COBISS.SR-ID 268082188