

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF ARTS

(Online) ISSN 2812-989X
ISSN 2787-3153



триптих

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ НАУЧНИ ЧАСОПИС
О УМЕТНОСТИ И КУЛТУРИ
ВОЛ. II / Број 1 / 2022

THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL
OF ART AND CULTURE
VOL. II / N°1 / 2022

КОСОВСКА МИТРОВИЦА, 2022.

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF ARTS

(Online) ISSN 2812-989X
ISSN 2787-3153



триптих

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ НАУЧНИ ЧАСОПИС
О УМЕТНОСТИ И КУЛТУРИ
ВОЛ. II / Број 1 / 2022

THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL
OF ART AND CULTURE
VOL. II / N°1 / 2022

КОСОВСКА МИТРОВИЦА, 2022.

Издавач

Факултет уметности Универзитета у Приштини
Звечан – Косовска Митровица

За издавача

Проф. мр Естер Милентијевић

Главни и одговорни уредник

Проф. др Драгана Цицовић Сарајлић

Секретар

Доц. др Петар Илић

Технички уредник

Проф. мр Естер Милентијевић

Дизајн и прелом

Проф. мр Естер Милентијевић

Наташа Гвоздовић Матовић, стручни сарадник

Лектура текстова за српски језик

Грозда Пејчић

Лектура текстова за енглески језик

Доц. др Јелена Бабић Антић

Штампа

Штампарија Стојадиновић

Петровац на Млави

Тираж

150

Чланови уредништва са Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Факултета уметности: др Драгана Цицковић Сарајлић, редовни професор; др Саша Божидаревић, редовни професор; др Вера Обрадовић Љубинковић, редовни професор; др Слободан Кодела, редовни професор; др Бранка Гугољ, ванредни професор; др Војислав Илић, доцент; др Јелена Павличић Шарић, доцент; др Немања Савковић, доцент; др Петар Илић, доцент; МА Теодора Краговић, стручни сарадник; МА Богдан Пиндовић, стручни сарадник; Драгана Милић, стручни сарадник.

Чланови уредништва са других институција у Србији: др Ирина Суботић, професор емеритус, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду; Светозар Рапајић, професор емеритус, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду; др Соња Маринковић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду; др Мирјана Закић, редовни професор, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду; др Милена Драгићевић Шешић, редовни професор, Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду; др Живко Поповић, редовни професор, Академија уметности, Универзитет у Новом Саду; др Срђан Марковић, редовни професор у пензији, Факултет уметности, Универзитет у Нишу; др Биљана Павловић, редовни професор, Учитељски факултет Универзитета у Приштини, Призрен–Косовска Митровица; др Соња Цветковић, ванредни професор, Факултет уметности, Универзитет у Нишу; др Санела Николић, доцент, Факултет музичке уметности, Универзитет уметности у Београду; Бојана Савић, доцент, Факултет примењених уметности, Универзитет уметности у Београду.

Чланови уредништва из иностранства: PhD Robin Elliott, Full Professor, Faculty of Music, University of Toronto (Canada); PhD Monika Miller, Full Professor, Pädagogischen Hochschule, Ludwigsburg (Germany); PhD Leon Stefanija, Full Professor, Department of Philosophy, University of Ljubljana (Slovenia); PhD Senad Kazić, Full Professor, Music Academy, University of Sarajevo (Bosnia and Herzegovina); PhD Silvija Ještović, Associate Professor, School of Theatre, Performance and Cultural Policy, Warwick University (United Kingdom); PhD Darko Babić, Assistant Professor, Faculty of Philosophy, University of Zagreb (Croatia); PhD Alexandra Balandina, Associate Professor of Ethnomusicology, Department of Ethnomusicology, Faculty of Music and Audiovisual Arts, Ionian University School of Music (Greece); PhD Ivan Moody, researcher, CESEM – Universidade Nova, Lisbon (Portugal); PhD Darko Kovačević, Associate Professor of English language, Faculty of Electrical Engineering, Music Academy, East Sarajevo (Republic of Srpska, Bosnia and Herzegovina).

Часопис излази једном годишње.

Publisher

Faculty of Arts University of Priština
Zvečan–Kosovska Mitrovica

For publisher

MA Ester Milentijević, Full professor

Chief editor

PhD, Dragana Cicović Sarajlić, Full professor

Secretary

PhD Petar Ilić, Assistant professor

Technical editor

MA Ester Milentijević, Full professor

Page design and layout

MA Ester Milentijević, Full professor
Nataša Gvozdović Matović, teaching assistant

Proofreading in Serbian

Grozda Pejčić

Proofreading in English

PhD Jelena Babić Antić, Assistant professor

Print

Printing house Stojadinović
Petrovac na Mlavi

Circulation

150

Members of editorial board from the University of Priština in Kosovska Mitrovica, Faculty of Arts: PhD Dragana Cicović Sarajlić, Full professor; PhD Saša Božidarević, Full professor; PhD Vera Obradović Ljubinković, Full professor; PhD Slobodan Kodela, Full professor; PhD Branka Gugolj, Associate professor; PhD Vojislav Ilić, Assistant professor; PhD Jelena Pavličić Šarić, Assistant professor; PhD Nemanja Savković, Assistant professor; PhD Petar Ilić, Assistant professor; MA Teodora Kragović, Associate; MA Bogdan Pindović, Associate; Dragana Milić, Associate.

Members of editorial board from other institutions in Serbia: PhD Irina Subotić, professor emeritus, Academy of Arts, University of Novi Sad; PhD Svetozar Rapajić, professor emeritus, Faculty of dramatic arts, University of Arts in Belgrade; PhD Sonja Marinković, Full professor, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade; PhD Mirjana Zakić, Full professor, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade; PhD Milena Dragičević Šešić, Full professor, Faculty of dramatic arts, University of Arts in Belgrade; PhD Živko Popović, Full professor, Academy of Arts, University in Novi Sad; PhD Srdjan Marković, Full professor in retirement, Faculty of Arts, University of Niš; PhD Biljana Pavlović, Full professor, Faculty of teacher education, University of Priština; PhD Sonja Cvetković, Associate professor, Faculty of Arts, University of Niš; PhD Sanela Nikolić, Assistant professor, Faculty of Music, University of Arts in Belgrade; Bojana Savić, Assistant professor Faculty of Applied Arts, University of Arts in Belgrade.

Foreign members of editorial board from other institutions in Serbia: PhD Robin Elliott, Full Professor, Faculty of Music, University of Toronto (Canada); PhD Monika Miller, Full Professor, Pädagogischen Hochschule, Ludwigsburg (Germany); PhD Leon Stefanija, Full Professor, Department of Philosophy, University of Ljubljana (Slovenia); PhD Senad Kazić, Full Professor, Music Academy, University of Sarajevo (Bosnia and Herzegovina); PhD Silvija Ještrović, Associate Professor, School of Theatre, Performance and Cultural Policy, Warwick University (United Kingdom); PhD Darko Babić, Assistant Professor, Faculty of Philosophy, University of Zagreb (Croatia); PhD Alexandra Balandina, Associate Professor of Ethnomusicology, Department of Ethnomusicology, Faculty of Music and Audiovisual Arts, Ionian University School of Music (Greece); PhD Ivan Moody, researcher, CESEM – Universidade Nova, Lisbon (Portugal); PhD Darko Kovačević, Associate Professor of English language, Faculty of Electrical Engineering, Music Academy, East Sarajevo (Republic of Srpska, Bosnia and Herzegovina).

This journal is printed once a year.



САДРЖАЈ/CONTENT

Срђан Марковић СВЕТОМИР АРСИЋ БАСАРА Srdan Marković SVETOMIR ARSIĆ BASARA	11–42
Урош Симић, Александра Стошић ОД СЛУШАЊА МУЗИКЕ КА ВОЂЕНОЈ ЈЕЗИЧКОЈ РЕЦЕПЦИЈИ И МУЗИЧКОЈ КОМУНИКАЦИЈИ: (ДЕЧЈИ) КОМАД С ПЕВАЊЕМ НА ШКОЛСКОЈ СЦЕНИ Uroš Simić, Aleksandra Stošić FROM MUSIC LISTENING TO GUIDED LINGUISTIC RECEPTION AND MUSIC COMMUNICATION: (CHILDREN'S) PIECE WITH SING- ING ON THE SCHOOL	43–94
Бојана Савић ЛИКОВНА КОЛОНИЈА У СЕЛУ ЈАЛОВИК – ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ Bojana Savić THE ART COLONY IN THE VILLAGE OF JALOVİK – HISTORY AND DEVELOPMENT	95–104
Борјанка Љумовић УТИЦАЈ ЛИКОВНОГ СТВАРАЛАШТВА ЕДВАРДА МУНКА НА ФИЛМСКО СТВАРАЛАШТВО ИНГМАРА БЕРГМАНА Borjanka Ljumović THE IMPACT OF EDVARD MUNCH' S ART WORK ON INGMAR BERGMAN'S FILM WORK	105–135
Петар Илић КОНЦЕРТНА ДЕЛАТНОСТ ДАНИЦЕ КРСТИЋ У ПЕРИОДУ ОД 1903. ДО 1926. ГОДИНЕ Petar Ilić CONCERT ACTIVITY OF DANICA KRSTIĆ IN THE PERI- OD FROM 1903 TO 1926	136–157
Андрија Благојевић ПРОФЕСОР МИЛЕНКО СТЕФАНОВИЋ (1930–2022) Andrija Blagojević MILENKO STEFANOVIĆ PROFESSOR (1930–2022)	161–165

Немања Савковић

ПРОМОЦИЈА ИЗДАЊА ФАКУЛТЕТА УМЕТНОСТИ НА 65. САЈМУ КЊИГА

Nemanja Savković

PROMOTION OF PUBLICATIONS OF THE FACULTY OF ARTS AT THE 65th BOOK FAIR

.....166–174

Надежда Мосусова

ПРИКАЗ КЊИГЕ МАРИЈЕ Л. ПЕТРИЧЕВИЋ „РУСКА БАЛЕТСКА УМЕТНОСТ У БЕОГРАДУ (1920–1944)“

Nadežda Mosusova

REVIEW OF THE BOOK OF MARIJA L. PETRIČEVIĆ “RUSSIAN BALLET ART IN BELGRADE (1920–1944)“

.....175–180

Дуња Савић

ПРЕМИЈЕРНО ИЗВОЂЕЊЕ *СИМФОНИЈЕ ОРИЈЕНТА* ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ У МУЛТИМЕДИЈАЛНОМ ОКРУЖЕЊУ

Dunja Savić

PREMIERE PERFORMANCE OF JOSIP SLAVENSK'S SYMPHONY OF THE ORIENT IN A MULTIMEDIA ENVIRONMENT

.....181–190

ТРИПТИХ: УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

.....191–198

TRIPTIH: AUTHORS' MANUAL

.....199–205

Оригиналан научни рад
Примљено: 2. 9. 2022.
Одобрено за штампу: 16.10.2022.
UDK: 730.071.1:929 Арсић С.Б.

СВЕТОМИР АРСИЋ БАСАРА

Срђан Марковић

Универзитет у Нишу, Факултет уметности
magelen@mts.rs

Сажетак: Тема написа је еманација културно-историјске баштине српскога народа у делу косовскометохијског ствараоца Светомира Арсића Басаре. Реч је о два вида елаборације дела. У Басариној скулптури, било да је реч о ослањању на косовски циклус или да је реч о страдању српскога народа у двадесетоме веку, постоји облик *директног уметничког говора* којим се изражава ствараочев став према времену и злом удесу народа којем припада. Притом, скулптура је изведена у духу модерне уметности и времена у којем Басара ствара.

Кључне речи: средњовековна духовна вертикала, косовски циклус, мит, косовскометохијска ликовна сцена, скулптура, сликарство, постмодерна уметност, Светомир Арсић Басара.

Говорећи у једној од телевизијских емисија о своме животу и стваралаштву Светомир Арсић Басара је, на свој директан начин и са горчином произашлом из рана што их задаје живот, изрекао неколике мисли у којима су садржане основне поставке његовога стваралаштва. У тих

неколико реченица осликана је читава личност уметникова: стаменост, спремност да се, делом пре свега, али и речју, саопшти став о свету и животу, дубока и опора веза са бићем завичаја и земљом из које је одувек црпео суштаствене подстицаје своје уметности.

Биће да је управо исконска потреба за завичајем нагнала Басару да се крајем шесте деценије, по завршетку школовања у Београду, врати на Косово, осећајући да се у њему, завичају, додирују хронос и топос, да у њему постоји необично прожимање простора и времена, и да се једино из тога може заћи у прошлост и остварити додир с облашћу оностраног света.

У чудесној успорености времена косовске земље, на којој се чистота поља додирује са бескрајном висином неба, сурови врхови планина са пустим мраком и тугом, прошло са прошлијим и са садашњим (будећи неспокој од неке тајне силе произашле из саме величине природе која, својим бескрајем, својим тамним бедемом планина и вечито узмичућим хоризонтом равнице, превазилази човека и моћ његових опсервација) – у тој је димензији ваљало тражити источнике сопственог бића и бића народа којем припада. (Наравно, на том су се путу преламале у Басарином стваралаштву и све оне виталне стваралачке оријентације кроз које је пролазило српско вајарство шесте и седме деценије минулога века, а упоредо са њима и обеспокојавајући звуци косовске

стварности, над којом су се све видније надвијале претеће тамне мреже „милосрдних анђела“.)

Пут у завичај подразумевао је одређивање двеју релација у Арсићевом стваралаштву. До њих је он дошао споро и опрезно, најпре инстинктивно следећи потмуле, још увек неразговетне звуке што су допирали из дубине његовог бића, а затим, с јачањем тих звука, све сигурније градећи емотивну и пластичну структуру својих исказа.

Та два нивоа односа подразумевала су, најпре, избор дрвета као материјала и одређење тематског круга, чиме је Арсић, као стваралац судбински повезан са земљом, директно реаговао на сурову реалност света у којем живи, делом постављајући питање (и слутећи одговор) о судбини човека, његовим коренима, пореклу, етничком и егзистенцијалном удесу.

До прве релације, до избора материјала у којем ће понајбоље моћи да обликује свој став према свету, Басара је дошао по унутрашњој нужности, спонтано следећи призоре из најранијег детињства, дубоко урезане у његову душу, који су у једном тренутку почели да се императивно манифестују управо кроз дрво као примордијални материјал, као „медиј“ у којем се састају небо, земља и вода. Урасло корењем дубоко у земљу, у средиште света, дрво у додиру са водама расте у свет времена — градећи унутрашњу структуру којом манифестује старост, меморију и наталожено искуство,

док му гране стреме небесима и вечности. Коначно, оно је за сваког човека, а поготово за ствараоца, облик целовитости праисконскога стања – онога што пружа склониште и на рођењу и у смрти.

Та материја је, у основи, амбивалентна. Форме дрвета су наизглед и по себи мирне, но у њима постоји и друга, узнемирујућа могућност. Олује могу носити и превртати његово мирно лишће док га не претворе у мучан ковитлац, остављајући дубоке трагове времена и на његовој површини и у унутрашњој структури. У Басарином избору материјала ваља видети најпре висок степен поистовећености са животном драмом дрвета као првородног материјала. Стога довођење у однос прожетости са сопственим бићем иде управо кроз мишљење дрветовог животног циклуса.¹

О тим дубоким урезима бића првородне материје у његов дечачки свет Арсић је, свестан опасности од рефлектовања литерарних експликација на површину скулптуре – и настојећи да их избегне – у неколико

¹ Веома је интересантан у Басарином раду на скулптури, и у уметности уопште, процес додиривања са материјом из које ваља ослободити облик. Стално кружење око материје која је пред њим, доводи ствараоца у позицију да се у њему почну да сажимају стваралачке вибрације универзума. Стојећи пред дрветом, остварујући комуникацију са њим он прима Божанску еманацију. Онога тренутка када рукама које држе вајарско длето и чекић начини покрет према материји да би почео да је обликује, или када само додирује материју осећајући да се њене вибрације додирују са његовим стваралачким подрхтавањима, он се претвара у биће које враћа дар земљи са које је поникао.

наврата оставио снажна сведочанства о оцу Николи и послу којим се бавио, у приповеткама објављиваним у приштинском часопису *Стремљења*.² Написаће тако: „Познавао је скоро свако дрво, сваку грану у том делу шуме. Посматрао их је како расту, како се шире и дебљају. Свако од њих је на свој начин, скривено обележавао. И сада када се са Галетом [Светомиром – прим. С. М.] приближавао шуми, знао је које стабло треба да посече... Увек је са болом и сетом у души доживљавао умирање тих горостаса, осећајући истовремено и потајну жељу да из тог двобоја изађе као победилац. То обарање, то сечење тих горских лепотана, доживљавао је као двобој. Знао је да је он једини који их побеђује.“

Међу неколиким значајнијим делима – насталим током седме деценије (*Асоцијација, Икар, Птица стаклених крила, Покушај отцепљења, Галија, Пролеће које је заборавило да цвета...*) – која су означила Арсићево одлучно усмерење према дрвету као материјалу, посебно место заузима *Рањеник* (1969). Ова скулптура затворене форме представља, с једне стране, резиме Арсићевог дотадашњег стварања, а, с друге – јавља се као имплицитна реминисценција на класична и модерна дела европског вајарства, помно студирана током његових посета великим музејима у Италији и

² Приповетке што их је Басара објављивао током седамдесетих година у приштинском часопису *Стремљења* сабране су и штампане у збирци *Корито*, Приштина 1998.

Француској. У напетом параболочној површи која омеђује тело рањеника егзистира принцип линије која тече интегришући све његове планове у јединствену, мирну целину човека обузетог болом, чији интензитет сугерише напети леђни лук што се преко сумарно стилизоване главе продужује на доњи део тела, завршавајући се тамо одакле је и кренуо. У тако дефинисаној кружној форми, која је у једном тренутку претила да постане одвећ сталожена, Арсић је прибегао интервенцијама које су унеле ритам и драматичност. Пре свега, остварио је разлику у нивоима увлачењем односно испуштањем одређених делова тела у простор, чиме је избегао равнину површина. Наравно, тако постављена маса тражила је и друге интервенције у унутрашњим слојевима, и ту се стваралац определио за отварање рупа: једне велике, паралелне са леђним луком, која стомачни део и груди раздваја од руку, и друге, мање, којом је маса рамена и врата раздвојена од главе. Иако су ти отвори на неки начин дуго тражени, што је донекле пасивизовало форму, они су, кад су откривени, значили много за саму скулптуру – учинили су је живом: остварили су динамичну комуникацију између њених сегмената, и истовремено је довели у активан однос према спољашњем: она је престала да буде облик мање или више срећно бачен у простор, већ се претворила у облик који активно кореспондира са тим простором.

Ово дело, и пластични проблем са којим се Арсић ухватио у коштац, значило је почетак остваривања једног новог програма у његовом стваралаштву. Сам конструктивни проблем подразумевао је, имплицитно, и одређен став према стварности. Узнемирен временом и догађајима који су указивали на сву суровост заблуда произашлих из идеала његове генерације, он је излаз, или предах од кошмара свакодневице потражио у искомским облицима завичаја: у умаласаним и немирним површинама дрвећа и асоцијативним облицима шарског масива, у густим, динамичним структурама облака што су се надвијали над њим.

Већ у делима што ће настајати током осме деценије (*Облаци над Шаром, Хирошима, Не угули огњиште моје, Парастос илузијама мојим*) Арсић наставља потрагу за живом средишњом силом око које се интегришу масе његове скулптуре. Реч је о делима у којима је стваралац двојакo приступио материјалу: с једне стране, поштовао је до одређене мере природне правце пружања његове енергије, али га је и, на другој страни, снажно нападао и подређивао себи, појачавајући експресију облика готово до крајњих граница.

Ипак, завршни акценат и претварање масе у логичну визуелну целину уследио је тек пробијањем отвора у средишту, онако како, понекад, плаветнило неба зна да се помоли између маса облака што се ваљају над земљом,

додирујући врхове дрвећа. Отворима концентрисаним у средишту Басара је не само успоставио динамичан однос скулптуре са простором, него је постигао и пуну снагу вајарског израза управо интегрисањем маса различитих димензија и профила, кроз чије средиште струји ваздух, док се оне, у просторној повезаности, сударају тако што се супротстављају једна другој.

Компонујући по дубини материјала Арсић је на другој страни своје скулптуре подизао тензију напињањем маса, њиховим сусретањима, сударом светлости и таме што се пробија кроз отворе у дрвету, појачавајући пластичну асоцијативност дела. „Наличје“ скулптуре тиме открива истинску драму кроз коју је уметник пролазио, уносећи је директно у материјал. Иза игре облика одигравала се, заправо, драма произашла из судара маса с ожиљцима од длета, ударима површине о површину, и пропињањем сегмената појачаних дубоким жлебовима у које се увлачила густа тама.

У годинама које су уследиле Арсић ће све више појачавати експресивни интензитет својих скулптура, отварајући форму интегрисањем различитих конструктивних принципа, којима, с једне стране, задржава волумен материје подређујући га својој унутрашњој стварности, а, са друге, настоји да у њега унесе покрет динамичким вертикалама и отворима који усклађују снагу масе са простором, претварајући на тај

начин – асоцијативним компонентама, мисаоним и емотивним ангажовањем – своју скулптуру у метафизички симбол и отворено питање о смислу човековога бивања на свету, и његовој вечитој жељи да уласком у оновремено изађе, или се супротстави, опакој ветрометини балканског вилајета. При овоме ваља имати на уму да је почетком седамдесетих година дошло до конфликтног разилажења ствараочевог са идеалима, етичким начелима друштва и фаталном телеологијом обмане, до одбијања да се идентификује са њима, што је за последицу имало пут према свету сопствене психе и изналажењу начина да се сада ти садржаји пренесу у скулптуру.

Скулптура *Холокауст* (1979) (и неколико касније насталих пластичних исказа на тему – *Апокалипса*) представљају у том смислу снажан искорак у успостављању новог односа према косовској стварности и, у крајњој линији, према етичком смислу стварања. Та скулптура, сачињена од динамичних вертикала са ожиљцима од тестере и длета, са шупљинама што се ритмично смењују пењући се увис, и гвозденим арматурама које те шупљине претварају у кавез, представља на извешан начин програмско дело којим је предложен другачији, ангажован однос према стварности а да при томе уметност не изгуби ништа од своје аутономије.

То ће у двама скулптурама-објектима под називом *Парастос илузијама мојим* (1980) постати још очигледније: оне представљају основу са које је Арсић не само кренуо према другачијој концепцији пластичног исказа, већ и ка другачијој тематској структури. Оно што је *Холокаустом* било назначено као тематска и пластична могућност, претворено је у овим двама скулптурама у драматично виђење трагедије српског народа.

Сама композиција *Парастоса* сачињена је из две пластично, конструктивно и значењски прожете целине: софре и групе стилизованих фигура. Управо кроз њихов однос може се одредити Арсићев став према времену. Митска улога софре веома је важна у старој српској митологији и религији. Она у себи садржи значење што је веже са култом предака, једним од најстаријих култова не само у Срба. Софра у овој композицији оживљава све оно што је похрањено у колективном памћењу српског народа, и све оно што му се оспорава, почев од права на завичај до негирања његове аутохтоности и корена. Значење овога другог момента допуњује група стилизованих фигура, распоређених као хор у античким трагедијама, са чијих површина, кроз сукоб светлости и сенке, кроз ожиљке и рустичност у обради, одзвања до уздаха пригушен крик пониженог народа.

Драматичан однос успостављен између софре и групе фигура носи у себи трагичну суштину једнога

народа, историју његових борби и патњи. Испод спољашњих облика драматичности, у дубоким меморијским слојевима дрвета и његових шупљина снажно пулсирају корени трагедије схваћене, на универзалном нивоу, као облик духовног стања – најређе унутрашњег садржаја бића ствараоца, у којем се прожимају оно што по себи носи одлике митског (софра, као израз сила духовног средишта, која у себи обједињује стално присутну човекову тежњу за повратком у јединство), и живу свест о трагичном умирању и недосегнутости првобитног јединства. Смисао хора садржан је управо у објављивању трагичне истине која, у Басарином промишљању оба нивоа српске трагедије, нужно подразумева чињеницу да сеоба не решава проблем корена јер се огњиште и софра, у њиховој целовитости, не могу понети са собом, јер се тада губи њихова снага проистекла из сраслости са тлом на којем су настали.

Питање о смислу живота и бивствовања логична је карика у Басарином све интензивнијем окретању лавиринтима у себи, при чему под окретањем себи треба подразумевати обликовање различитих планова несвесног у сопственом бићу, што као директну последицу има пут према извору, у којем су садржане праслике човекове прошлости, у којима се успоставља однос између бића ствараоца и далеких прелогичних

раздобља његове прошлости. За Басару је пут према лавиринтима колективно несвесног био неминовност стога што у њему обитава сав заборављени материјал индивидуалне прошлости, и све оно што припада траговима човечјег духа уопште. Јер, права историја људског духа, колективног и индивидуалног, заправо је у самоме ствараоцу, одакле он, прокрчивши стазу кроз густе честаре тавних *лабирината сопства*, архетиповима као моделима, изражава оно најсуштаственије у духу свога народа.

При овоме не треба сметнути с ума чињеницу да дубина досезања прошлости зависи од спремности и моћи ствараоца за неизвестан пут према изворима сопственог бића и бића народа којем припада. У ово време механичког и рационалног мишљења модерног човека та креативна енергија није нестала, она је само променила положај наставивши се у дубоким лавиринтима уметничког бића. Њено sluђење претпостављало је могућност отварања нових простора и извора, што је Басара пренео у своју уметност, сачувавши притом изворност и непосредност стваралачког чина.

Окретање изворима свога бића и бића народа којем припада отворило је Басари простор за пластичну транспозицију онога што се дубоко у њему сачувало: да се посвети питањима везаним за човека и његове патње, да у уметност претвори део опоре историје свога времена.

По природи ствари, по моралном склопу своје личности, сензибилитету и снази талента Басара је могао да уђе у дуел са историјом, носећи се са њеном тематском структуром, односно: да ступи у сферу у којој су честа уметничка сламања што се крећу на релацији од добрих парцијалних решења и лоших целина до површних илустрација које би се угасиле пре но што су честито и почеле да живе, исцрпевши се у суморним замкама дела као одраза историјских збивања.

Разлоге за уметниково потпуно другачије опредељење налазимо у самој уметниковој личности. Он је, пре свега, човек који је још у детињству искусио неправду; с неправдом, увек друге врсте, борио се читавог живота, увек спреман да на њу реагује речју и делом. Надаље, он је као стваралац свестан мисије коју његово дело има у друштву, свестан да оно треба да у себи сублимује најфиније вредности једне епохе, једног друштва, али и да мора да има критички однос према истом том друштву чим оно покаже да није у стању да спречи трагедију дугог потирања корена једнога народа. Логично је, дакле, било да Басара као стваралац изврши преврат у бићу своје скулптуре и начини еволуциону линију од „светских акорда“ ка стваралачком идентитету што постоји у српском бићу. У време настанка *Дединог партнера из Кумановске битке, Топова Алексе Дачића...* он је кренуо ка ближој прошлости (балканским ратовима

и Првом светском рату) да би се, урањајући дубље у биће сопственог народа, спустио у даљу прошлост, према Првом српском устанку и Косовском боју (као централној теми свога стваралаштва пред крај осамдесетих и почетком деведесетих година XX века), онда према легендама, митовима, усменом предању – значи према темама које су се, по законима историје, претопиле у архетипове једнога народа и његове културе.

Управо у томе периоду настају дела попут *Оклопника цара Лазара*. Реч је о 15 интегралних, потпуно самосталних скулптура које се могу посматрати и појединачно и као целина. Крећући се од асоцијативне фигурације до објекта, Басара је (у дослуху са структуром и меморијом материјала, у дослуху са собом и пластичном визијом, у суштинском удару по материји) изазвао низ пластично-значењских евокација судбине српскога народа, не прелазећи никада осетљиву границу на којој дело напушта себе и своје суштаствене законе и прелази у визуелну чињеницу другог реда, подређујући се идеолошком или анегдотском моменту.

Сам пластични проблем са којим се Басара сусрео превodeћи *Оклопнике* у градиво уметности, подразумевао је избор вертикале, избор стабла дрвета пресеченог у близини тла, тамо где је веза са земљом најјача, где се осећа њихово снажно прожимање, где се, најзад, у његовом природном лику, у чворовима и деформацијама

насталим од опирања времену, осећа говор земље. Тај примарни материјал у којем доминира јаук и отпор сили немерљивој, стваралац је подвргао расецању по дужини, вађењу језгра, олакшавању читаве структуре, и припремању да она по површини прими интервенције које ће га довести у везу са косовским јунацима. Превођење природног облика у лик извршено је ритмичким смењивањем шупљина са нултим површинама, сегментима који, уз интервенције длетом по њима, прате, у основи, природни облик материје. Значај уреза происходи из њихове биполарне структуре. Они, наиме, с једне стране, представљају природну везу између шупљина и избочина, или учествују у појачавању напетости површине, као акценат или као веза која градира снагу светлосног акцента што се распростире по скулптури, док, с друге стране, правцем пружања по материји воде ка самој шупљини, појачавајући експресивну снагу пластичног исказа.

Разуме се, унутрашња експресија скулптуре није заснована само на биполарној природи уреза. Носећа структура експресије происходи, пре свега, из избора материјала, његовог природног облика, из пластично формулисаних шупљина у ткиву дрвета и појачавања њихове снаге паљењем материје у њиховој унутрашњости. Сва снага експресије што долази из дубина има своју пластично-визуелну завршницу у

металним деловима скулптуре – оклопима Лазаревих витезова, фрагментима апсолутно природно сједињеним са структуром дрвета. Метал је ту вајаревим интервенцијама доведен у однос међусобне прожетости са основним материјалом. Својим обликом, сферном артикулацијом површина, метални сегменти прате примарну форму скулптуре, усклађујући се са њеном природном обојеношћу. Његова хроматска структура је патинисањем доведена у везу са дрветом. Старост материје, беличасти трагови труљења по њеној површини настављају се на оклопе витезова, градећи компактну пластично-визуелну целину. При овоме је, без обзира на степен сагласја, метал задржао карактер своје структуре у храпавости површина, у чврстоћи чија се природа разликује од чврстоће дрвета. Речју, у карактеру метала није дошло, нити је могло доћи до промена које би нарушиле његову природну структуру. Смисао Басариног довођења метала и дрвета у однос прожетости и није садржан у подређивању једне материје другој. Напротив, суштина њиховог спајања подразумева добро избалансиран однос, оптималне унутрашње експресије на површини скулптуре-објекта.

Грчевити удари по материји, њено расецање, јаук дрвета, проистекао из његовог откидања, стопљен са муклим криком самог ствараоца, криком рођеним из креативне страсти и емотивног напона, испунили су

исконску таму шупљина грчевитим пулсацијама ослобођене материје памћења српскога народа. *Оклопници цара Лазара*, симболи националне судбине, претворили су се у симболе што својом универзалношћу превазилазе судбину једнога народа, и припали су васколикој цивилизацији. У *Оклопницима цара Лазара* сасвим јасно се могу издвојити две суштинске категорије, Време и Жртва, односно смисао жртве.

Симбол времена је биполаран, као и сам тематски круг одређен косовским митом. У једноме значењском слоју он подразумева историјску вертикалу у којој доминира прошлост изражена сећањем на косовски еп, на оно што је у колективном памћењу, у свеколиким облицима народнога стваралаштва вековима егзистирало као нешто што одређује судбину народа. Ходећи стазом времена стваралац неминовно долази до његове опаке парадоксалности и варљивости. Опна времена се у једноме часу распада на прошлост, садашњост и будућност. Прошлости нема, премда постоји свест о њој, исказана кроз мит и архетип. Садашњост се у сваком тренутку распада на прошлост и очекивање будућности, које нема. Зато се судбина човекова и одвија у страшној и немилосрдној реалности времена, које је и чини тако несталном. Шта друго да учини стваралац у којем се смењују страх и нада, стрепња и дрхтање, крик и вапај, но да крене према инстинктивном осећању да се свест о

прошлости може досегнути једино просветљењем – односно стваралачком објективацијом, тачније: ставом према прошлости који прераста у основу митског доживљаја и слушање онога што је прешло у архетип. Из те материје, из сублимовања онога што је есенцијално, проистиче моћ да се стваралачким чином материјализује оно што даје могућност да сазнања прошлости постану део садашњости.

Форма времена што егзистира у Арсићевим скулптурама косовског циклуса заправо је бивство будућности, бивство новог неба, нове Земље, нове етике и новог духа. Та велика национална, етичко-историјска тема у стваралаштву овога уметника одвија се кроз дуализам светлости и таме, добра и зла, као нада да ће дух светлости у великој драми, која се збива у његовом стваралаштву, победити дух мрака. Онај ко носи кључеве ове велике драме јесте човек-стваралац, и његова мисао о смислу Жртве.

Суштина Жртве постављена је тиме у равн последњег чина одбране једнога народа, којим се обезбеђује бивство будућности. У томе смислу је жртва Лазарева и његових оклопника, која у себи садржи свеколику жртву српског народа од Косова, истовремено и његова данашња жртва, залога за будућност и победу светлости над мраком. Као да је, радећи на овом циклусу, размишљајући о његовој тематској структури, Басара

имао на уму речи владике Николаја Велимировића о самониклим гранама народног дрвета „које је на Косову било скресано до стабла, и стабло срубљено до корена. [...] Не осуши се срубљено стабло, јер царство небеско које витези крста изабраше, даде му снагу да озелени и пусти гране.“³

Како досегнути димензију времена у којем обитава аура будућности?

Рекао бих да један од последњих Арсићевих тематских кругова, који је он пластично елаборисао током 1995. године у трима композицијама под називом *Позив на путовање*, даје одговор на вечито питање о смислу досезања времена.

Тај тематски круг је вид резимеа пређенога пута, облик настојања да се изврши синтеза *косовских приповедања*, да се за низ елемената који чине ту велику и слојевиту фреску српскога народа (за низ индивидуалних и наиндивидуалних судбина) пронађе форма у коју ће моћи да буду похрањене.

По природи ствари, пут човека који је спознао *планину* и њену снагу водио је према *пећини* и њеној моћи да роди нови свет. *Позив на путовање* даје, чини се, поред словенског осећања резигнираности, и одговор на вечито

³ Николај Велимировић. „Потомци светих мученика и издајника...“. *Православни мисионар*, 187–188/89, 111.

питање о смислу досезања времена, о смислу потраге за архетипом, за националним коренима.

Реч је о издуженој хоризонтални сачињеној од гвожђа и дрвета, која својим обликом, осом и средишњим делом асоцира на форму брода / корабље, чија је унутрашњост добила форму *пећине* (као природног склоништа духа, односно најсуптилнијих дарова и вредности народа).

Пластична елаборација пећине појављује се тако као нужност у Басарином мишљењу скулптуре. Проистекла је из предосећања и потребе да се њена унутрашњост, њен склонитељски вид, обрени знацима који у себи садрже дугу историју једнога народа, склоњену од бизарности свакодневице и нискости света који га окружује. Насељавање унутрашњег простора претпоставља могућност поновног рађања. У пећини се на чудесан начин сусрећу духовно средиште макрокосмоса, које се све више замрачује што се дубље силази у унутрашњост пећине, са духовним средиштем микрокосмоса. Сусрећу се, дакле, средиште света са средиштем човековим, са мистичним флуидом душе спремне да у себе прими немерљиве и невидљиве силе света, да би их, потом, стваралац еманирао кроз дело као сведочанство о сазнању које му се открило. Тек ту и тек тада стваралац постаје он сам, постајући свестан, и истовремено способан, да својом личношћу и стваралаштвом изрази суштину

колективног памћења. У пуноћи пећине, на осами, сам са собом и историјом свога народа, стваралац осваја своје унутрашње Јаство доводећи га у однос са светом – додирујући суштину срца у којем се пресецају земаљске и небеске силе, он интуицијом додирује суштину спознаје.

Претворена у симбол издржљивости, корабља је слика живота којем је стваралац средиште одредио шупљином пећине, кренувши тако на пут судбине. Овај пут подразумева спас за све што корабља у својој утроби носи. Но, смисао спаса није садржан у путу ка недостижном идеалу, већ у храбром суочавању и супротстављању суровој реалности живота. Наиме, полазак на пут подразумева и повратак с пута, на родно тло чисте земље.

Да ли позив на путовање значи извесност нових сеоба пут „бескрајног плавог круга, и у њему звезде“ на које, вели Црњански, Срби „одоше, и за њима не остаде ништа“. Биће, ипак, да је позив на путовање облик кретања онога ко иде директним и сврховитим путем. Његов пут има циљ ако води ка светом. То је облик повратног кретања у средиште, кроз лутање, мноштво путева и странпутица, ка свом истинском дому, кроз узак пролаз што води у свету земљу или у ауру духовног просветљења у којој су супротности измирене, а незаборављене – где, дакле, егзистира будућност. Управо

централна форма бродског трупа са отворима, трупа у који је народ похранио све наслеђе своје прошлости, еп, страдање, гробља, иконе, светлост воштанице и мирис тањана, има облик куће-језгра, што омогућава прелазак из једне равни егзистенције у другу.

Године после велике ретроспективне изложбе у Галерији САНУ 1998, представљале су велики изазов за Басару. Склонитељски вид куће-језгра, формулисан у шупљини *Позива на путовање*, нашао се на удару „милосрдног анђела“. Потмуле пулсације страха и наде што су трепериле у дубини његових скулптура, претвориле су се у сурову реалност под налетима челичних птица које су сејале смрт. То је време када Басара, следећи потребу да делом проговори о ужасима рата, мења тему и форму својих пластичних исказа. То је време настанка *Србије на крсту*, оличене у лику жене из народа, и *Милосрдних анђела*.

То је време када за своје пластичне исказе проналази други материјал. Метал – материјал који је одувек био присутан у његовом стваралаштву, али је имао потпуно другачију намену. Да подсетимо: још од шездесетих година у његовој скулптури постоји сврсисходно прожимање дрвета као примарне материје, и метала. Метал је имао функцију да назначи правце продора у језгро дрвета, да омеђи дефинисану шупљину, да се, понекад, као у *Холокаусту*, шупљина претвори у

кавез, да се разграниче просторни системи отвора у ткиву скулптуре, или да се унутрашња експресија дрвета доведе до врхунца (као у случају *Дединог партнера из Кумановске битке*, *Топова Алексе Дачића* или *Оклопника цара Лазара*).

Милосрдни анђели, Србија на крсту и Христос ратник изведени су потпуно у металу (тј. готово потпуно – лице Србије и Христа израђено је у дрвету). Материјал за ове исказе Басара проналази на ђубришту цивилизације, међу одбаченим предметима који поседују неке структуралне карактеристике попут ритмичних перфорација, наглашеног површинског растера... подвргавајући их обради – подређујући их својој пластичној замисли.

Интервенције на површини одбачених и у скулптуру преуобличених предмета, изведене стругањем, паљењем апаратом за варење, убрзавањем процеса корозије... симулирају визуелну структуру енформела – пре свега њену моћ експресије. Но, симулирање енформел структуре не значи, у Басарином случају, интерпретацију идеје о згаришту и спаљеној земљи као основи на којој може бити саграђен нови и другачији свет. Напротив, спаљена материја симбол је, и осуда, нове реалности са којом се свет суочио. Материја исписана пламеним писмом ствараочева је опомена великоме свету да – држећи полугу историје у својим рукама,

демонстрирајући „милосрђе“ – заправо раздире танку кору коју је цивилизација стекла током своје историје.

* * *

У стваралаштву које траје безмало шест деценија Светомир Арсић Басара прешао је дуг пут, остваривши притом обиман опус, незаобилазан у историји савремене српске скулптуре.

Развојну линију његовог стваралаштва чини неколико целина, које су се смењивале онако како је у њему сазревала свест о улози и моралној одговорности ствараоца спрам дела и света у којем живи и, аналогно томе, како је текао процес сазревања његовог пластичног мишљења.

У начелу, могло би се говорити о три целине у његовом стваралаштву: о *експресивно антропоморфним пластичним исказима* насталим на почетку његовог рада, о *асоцијативној апстракцији*, коју осваја почетком шездесетих година, и о пластичној елаборацији драматичног света облика произашлог из суштинског додиривања са бићем и судбином Косова као завичаја, целини коју почиње да ствара почетком осамдесетих година, целини коју бисмо могли назвати *ангажованим циклусом*, на коме рад траје до данас. То је циклус који своју хронолошко-тематску окосницу има у Првом светском рату, Првом српском устанку, *косовским*

приповедањима, да би га, следећи природу ствари, заокружио темом о уништавању Србије током 1999. године.

Суочен са чамотињом провинције, узнемирен њеном невероватном способношћу да неосетно прогута ствараоца, стално у стрепњи од уметничке изолације, Басара је, по склопу своје личности, од почетка настојао да својим стваралаштвом недвосмислено изрази непристајање на такву ограниченост. Стога су његова прва суочења са проблемима стваралаштва била усмерена на испитивање форме као начина да се њоме изврши осетљив процес превођења унутрашњих немира у материјал. При томе су његови погледи били упрти према савременој ликовној пракси у Европи, према токовима и променама кроз које је пролазило вајарство у свету, што се рефлектовало и у југословенској скулптури шездесетих година XX века. Разуме се, увид у актуелну стваралачку праксу у свету представљао је креативан напор, тежњу да се истински разуме и доживи суштина промена у њој. Ти рани радови, које смо стилски одредили појмом *асоцијативна апстракција*, показују сву радозналост ствараоца на почетку тражења сопственог пута, све мајсторство проистекло из овладавања занатом и познавања дрвета као материје, што ће постати превасходни медиј његовог стварања.

Избор дрвета као материје, чије је биће у односу поклапања са бићем ствараоца, подразумева *виталистички принцип* у елаборацији пластичног исказа стога што он проистиче из саме материје као суштаствени облик нагомилане енергије и њеног унутрашњег интензивног живота, њене унутрашње духовне виталности. Рекао бих да, по могућности да дубоко у себи чува слојеве меморије, дрво поседује највишу виталистичку енергију. Моћ да се она тражи, и налази, подразумева да се допре с оне стране стварности, према извору бића. Тај принцип дубоко је уткан у Басарино дело: у динамичне, експресивне целине, у додиривање пуног и празног у његовим скулптурама, у лепоту углачане текстуре или рустично дефинисане фрагменте што егзистирају између њих. Речју, виталистички принцип је суштаствена вертикала његових скулптура – независно од тога да ли је реч о асоцијативним облицима, о мултипликовању еуклидовских сфера у вертикалу стуба, или о пронађеном природном облику који је, малим интервенцијама, доведен у однос прожетости са дрхтајима уметниковог унутрашњег бића.

Пут према лавиринтима живота, проистекао из природе Басариног односа према себи и свету у којем живи, у којем је егзистенцијална угроженост српског народа почела да се снажно осећа, по природи ствари је пластично елаборисан почетком осамдесетих година

прошлого века, најпре у *космичком циклусу*, затим у *ангажованом* и, најзад, у *косовским приповедањима*. Такав пут подразумевао је другачију елаборацију пластичног исказа рођеног из „стваралачке мотивисаности сопственим тлом и његовом историјом“⁴ што се „објављује у предметима фолклорнога призвука, рустикалне грубе, дрворезбарске орнаменталне обраде која зрачи далеким временима, паганским духом кроз своје изворне наслаге“.⁵ У томе кретању Басара је довео у однос древно с ововременим. Генетски код трагичне историје српског народа уздигнут је до сазнања истине о смислу живљења, о смислу избора и смислу жртве.

Елаборисан пластичним језиком у којем се сусрећу аутохтоно осећање бића српског етноса са ствараоачевом изразитом моћи да то осећање преведе у изворни језик материје, скулпторски опус Светомира Арсића Басаре постао је тиме ако не најособенија, оно свакако једна од најособенијих страница у савременој српској уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Велимировић, Николај. 1989. „Потомци светих мученика и издајника“. *Православни мисионар*, 187–188, 111.
- Јеврић, Олга. „Светомир Арсић Басара“. Образложење кандидатуре за редовног члана САНУ, рукопис (лична архива С. Арсића Басаре).

⁴ Олга Јеврић, „Светомир Арсић Басара“. Образложење кандидатуре за редовног члана САНУ, рукопис (лична архива С. Арсића Басаре).

⁵ Исто.

ПРИЛОЗИ

Илустрације



1. Светомир Арсић Басара, *Холокауст*



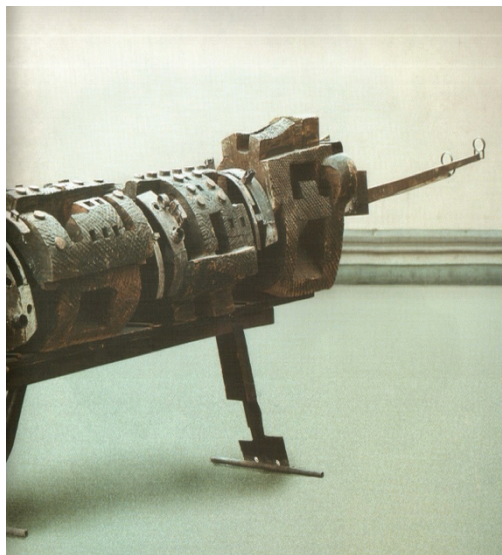
2. Светомир Арсић Басара, *Хирошима* (деталј), 1975.



3. Светомир Арсић Басара, *Парастос илузијама мојим* (фигуре), 1980.



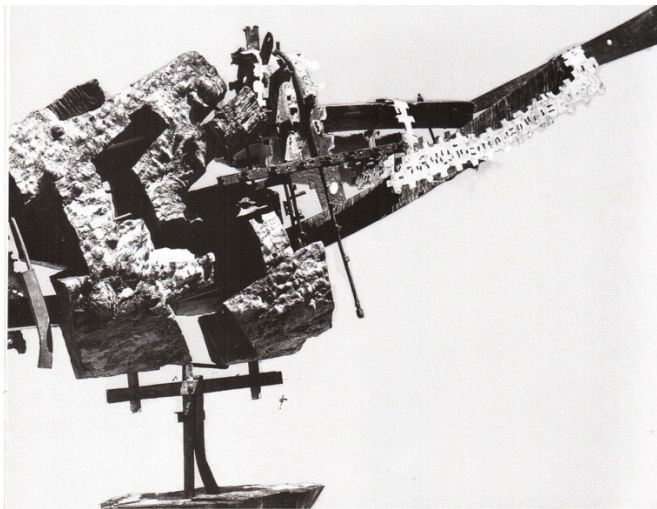
4. Светомир Арсић Басара, *Парастос илузијама мојим* (софра), 1980.



5. Светомир Арсић Басара, *Апокалипса*, 1984.



6. Светомир Арсић Басара, *Оклопник цара Лазара* (детал), 1986.



7. Светомир Арсић Басара, *Позив на путовање I* (деталј), 1996.



8. Светомир Арсић Басара, *Позив на путовање II* (деталј), 1996.

Srđan Marković

SVETOMIR ARSIĆ BASARA

Summary

The subject of the paper is the emanation of the cultural and historical heritage of the Serbian people in the work of Svetomir Arsić Basara, the creator from Kosovo and Metohija. Two forms of elaboration have been discovered in his work. Whether relying on the Kosovo cycle or the suffering of the Serbian people in the 20th century, his sculptures contain a form of direct artistic expression showing the creator's attitude towards the doom and evil times happening to his own fellowmen. Hence, the sculpture has been created in the spirit of modern art and the time in which Basara created.

Key words: Medieval spiritual vertical, Kosovo cycle, myth, Kosovo and Metohija art scene, sculpture, painting, postmodern art, Svetomir Arsić Basara.

Оригиналан научни рад
Примљено: 21. 7. 2022.
Одобрено за штампу: 12.10.2022.
UDK: 37.091.3::78
792.5/.8-053.5

ОД СЛУШАЊА МУЗИКЕ КА ВОЂЕНОЈ ЈЕЗИЧКОЈ РЕЦЕПЦИЈИ И МУЗИЧКОЈ КОМУНИКАЦИЈИ: (ДЕЧЈИ) КОМАД С ПЕВАЊЕМ НА ШКОЛСКОЈ СЦЕНИ

Урош Симић

ОШ „Надежда Петровић“, Нови Београд

Александра Стошић

Универзитет у Београду, Учитељски факултет

Aleksandra.Stosic@uf.bg.ac.rs

Сажетак: У раду је представљен ретроспективни поглед на хронологију и методички значај специфичних концепцијских решења у споју различитих медија и театра, кроз спој музичког и сценског жанра намењеног деци. То је жанр који интегрише драму, музику, језик и креативни покрет, а сврха му је теоријска база за методичко преобликовање народне бајке у драмски текст који је слојевито увезан музичким одломцима инспирисаним фолклорним цитатима и народним песмама што на адекватан начин коегзистирају са драмском радњом. Циљ рада је сагледавање могућности за креирање *образовно-уметничког концепта* у коме би се интегрисали предмети музичка култура и српски језик у обликованој сценској форми, са високим образовним потенцијалом. Ова врста ваннаставних пројеката, који се припремају на редовним часовима, у оквиру плана и програма наставе и учења, до сада није била актуализована на просторима Србије а, према нашим сазнањима и показаним резултатима, у себи крије огроман васпитно-образовни и културни

потенцијал, првенствено кроз народне песме и игре, као и духовне и уметничке композиције инспирисане фолклором. Одређени музички садржаји били су у функцији вежбања и квалитетнијег рада на музичкој писмености. Посебан простор у раду дат је појмовном одређењу и актуализацији дечјег комада с певањем, који у себи обједињује и сажима велики део програмских захтева и представља новину у прилагођености ове врсте садржаја, а усклађен је са музичким искуством и диспозицијама које би требало да прерасту у изграђене музичке способности и вештине. У истраживању је коришћен дескриптивни метод и експеримент с паралелним групама. Истраживање је обављено за време трајања методичке праксе студената Учитељског факултета у Београду, од фебруара до јуна 2018. године. Резултати су указали на велику мотивисаност и квалитетнија музичка постигнућа експерименталног одељења ученика четвртог разреда које је, на завршној приредби, на школској позорници извело комад с певањем. Запажен је одређени напредак и код контролног одељења, због системског и континуираног рада, па је потребно активности даље усмерити у овом смеру, на већем узорку и укључивањем више школа.

Кључне речи: образовно-уметнички концепт, дечји комад с певањем, интегративни приступ, вокални развој, музичко описмењавање.

УВОД

Честе образовне реформе условљавају константно преиспитивање националне политике према уметничком образовању и његовим ресурсима, који већ деценијама, чини се, имају споредну улогу у развоју личности

детета. С друге стране, промена у академском дискурсу уважавањем културног диверзитета кроз рад институција културе и мас-медија, и њихове партиципације у неким сегментима образовања, као и потреба мењања приступа и метода у савременој настави, условиле су свеобухватнију анализу у преиспитивању значаја и нове улоге коју уметничка област може унети у образовни систем. Због тога не чуди велико интересовање не само теоретичара уметности, већ и естетичара, музиколога, филозофа, психолога и методичара који, из различитих углова, осветљавају функције и интенције савремене школе у којој ће личност детета бити третирана целовито. Педагошки заокрет у курикулумима водећих светских образовних система, као и теоријски приступи Рида (Herbert Edward Read) и Дјуија (John Dewey), нуде теоријске оквире који холистички развој детета стављају у срж образовног система, а у коме област уметности, мислимо пре свега на музику и књижевност, визуелне уметности и драму, стоји у средишту. Драма, као вид уметности, нуди идеалан педагошки оквир, постаје средство у коме се синтетички спајају језик и музика, где иновирани концепт наставе извођења жанра *комад с певањем* доприноси подизању свих музичких способности и компетенција ученика (Stošić 2008b; Stošić, Janjić 2011; Симић 2018, 2019).

Хаџи-Јованчић (Хаџи-Јованчић 2012) креира теоријску платформу на основу више различитих теоријских поставки и концепата образовања који област уметности постављају у сам центар школског курикулума, нудећи решења која програмске циљеве приближавају ефикаснијим исходима више предмета – трагањем за општим предностима које су важне за изграђивање свеобухватног погледа на свет. „Уметност је кроз различите форме израза, одувек имала велики значај у комуникацији и разумевању света који нас окружује. Њен значај за личну, социјалну и културну експресију је виталан, јер ослобађа емоције, имагинацију и интелект. Уметност подразумева опажање, истраживање и стварање, уједно стварајући услове за интеракцију и комуникацију“ (Хаџи-Јованчић 2012, 17).

Уколико се ово примени на практичну ситуацију у школским условима данас, једино пројектна настава нуди законски оквир (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, 2017, 2018, 2019а, 2019б), али не и сасвим адекватан и јасно постављен садржај који пружа могућност за развој креативног понашања (Шефер 2005), што је много више од развоја дивергентног мишљења које мора остати у основи истраживачког процеса, а захтева „[...] сазнавање, откривање, решавање и стварање“ (Шефер 2005, 9).

Говорећи о Ајзнеровим (Elliot Wayne Eisner) полазиштима и новом таласу у образовању, који уметности интегрише у образовни процес, Максимовић и Тадић (2016) истичу и паралеле које сведоче о значају синтетичког коришћења уметности¹ у образовне сврхе, са циљем померања граница не искључиво у афективном, већ управо у когнитивном развоју, што је промена у перципирању не само исхода, већ и суштинског схватања средстава којима се уметност служи, као когнитивног алата. „Објашњавајући како уметност доприноси когнитивном напретку Ајзнер тврди да способност креирања новог уметничког облика захтева ангажовање имагинативних капацитета који могу бити визуелни, музички, поетски, чиме се поткрепљује идеја да уметност у себе интегрише различите форме мишљења“ (Максимовић, Тадић 2016, 207).

¹ Из историје музике светске баштине познато је да су поједини композитори инсистирали на целовитом стваралачком процесу који обједињује уметничке форме, поетске и музичке садржаје, као писање либрета за своје опере, од уношења нових поступака у сам чин стварања опере па до њеног завршног извођења на сцени, коришћењем авангардних поступака у третману хора и оркестра, стварајући монументална дела попут *Прстена Нибелунга* Рихарда Вагнера (Wilhelm Richard Wagner). Чак је сам овај композитор своје опере често називао *музичким драмама*, инсистирајући на споју драмског и музичког елемента, који не дозвољава понављања која би нарушила радњу. Колико је ова врста синтетичког споја уметности важна за образовни процес покушаћемо да одговоримо у овом раду, истражујући музичку форму аутентичног српског жанра који адекватно може одговорити неким од циљева и очекиваних исхода наставе, а у себи ће сублимисати све ефекте креативног понашања појединца (индивидуе) и социјалне групе (одељења).

Повлачећи паралелу у ставовима везаним за теоријске поставке и могућим концепцијама које би водиле сагледавању нових модела наставе, можемо закључити да је теоријска база за интегрисање уметности и те како присутна у теоријским научним радовима. Ипак, практична примена теоријских модела наставе, који интегрисане уметности укључују у наставну праксу школског система, врло често изостаје јер нема системске нормативне подршке у виду програмских циљева и задатака који би јасније подржали систем учења кроз уметности.

ХРОНОЛОГИЈА И ЗНАЧАЈ УМЕТНИЧКИХ ТЕНДЕНЦИЈА КОМПОЗИТОРА И КЊИЖЕВНИКА СА ИМПЛИКАЦИЈАМА НА ПРИМЕНУ У ОБРАЗОВАЊУ

Паралелно са изграђивањем националног концертног и позоришног репертоара, затим појавом радио-драме,² у првим деценијама XX века, као новог медија у радиодифузном простору свих европских престоница, па и у Србији, истиче се потреба културних и образовних институција за неговањем музичког укуса најмлађих, са нарочитим акцентом на основношколску популацију. У светским оквирима, један од најплоднијих спојева

² Прва радио-драма *Ђакон Стефан и два анђела* изведена је 24. 3. 1929. године, и тај датум узима се као Дан радио-драме Радио Београда. Један део програмског садржаја био је посвећен деци, па је самим тим (тематски) радио-драма обрађивала и теме посвећене најмлађој публици.

књижевника и композитора, који су приступали и режисерском раду, огледа се у пројектима које су иницирали и потписали Бертолд Брехт (Berthold Friedrich Brecht) и Курт Вајл (Kurt Weill), међу којима је од изузетног значаја концепт назван „школске опере“. Овај пројекат нуди педагошке импликације не само са теоријског и музиколошког аспекта (Drew 1965; Веселиновић-Хофман 2007), већ са образовним циљем у практичној примени, на прилагођавању темама из школског живота, у процесу интегративног извођења неких елемената рада који су део садржаја споја наставних и ваннаставних активности (Стошић 2010; Vidulin-Orbanić 2013).

Образовни потенцијал уметничких композиција наслоњених на фолклорну грађу веома је близак деци, па би пажњу у креирању драмских играка протканих музичким одломцима требало обратити на симфонијске бајке Лудмиле Фрајт (Варсаковић 2018), што би понудило нове оквире за спој књижевности и музике у наставним или ваннаставним активностима. О овој композиторки мало је писано, али су напори музиколога, у последњој деценији, видљиви и широј читалачкој публици и научним круговима који у фокусу свог истраживања имају популацију ученика млађег основношколског узраста, па је врло интересантно направити паралелу у континууму могућег утицаја на

музички укус и формирање музичких преференција младе публике, почев од најранијих година институционалног образовања, нарочито што је савремени музички језик, који је ова композиторка користила у делима за децу, био изван времена у којем је радила и стварала. Фрајтова, тако, у *Необичном свирачу*, делу за рецитаторе, кларинет и оркестар, према мишљењу музичке критике превазилази оквире децје музике, померајући границе музичког језика ка новим хоризонтима, где су тема и реципицијент само полазиште за дело које касније добија и други назив, као и пренамену. Ова врста недовољно коришћених музичких садржаја, и неправедно запостављених, заслужује већи простор како у Програму наставе и учења (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, 2017, 2018, 2019а, 2019б) тако и у уџбеничкој литератури.

У уџбеницима музичке културе приметан је, наиме, велики број уметничких песама које су компоновали аутори уџбеника, а које често испуњавају само један од критеријума – дидактичку функцију, тј. настају на крајње прозаичне текстове, малих уметничких домета. Врло често су у таквим песмама у другом плану скоро сви уметнички квалитети и вредности које песма мора понудити у методичком смислу, водећи рачуна о њеном значају у наставном процесу првенствено у

поставци музичке писмености (Vasiljević 2006; Стојановић 1996; Милетић 2011). Иако се музичка писменост не подразумева као директан циљ пројекта који у себи интегрише уметнички процес у коме су обједињене различите дисциплине, врло је важно истаћи да је она средство, и уклапа се у циљеве који су програмски подржани у свим предметима, па је то још један важан аргумент који доприноси разумевању и схватању апстрактних елемената музичког језика, као и елемената естетског васпитања које почиње да се развија на млађем школском узрасту, и доприноси бољој музичкој комуникацији. Само квалитетна музика, доживљена и проживљена, спојена са фолклорном музиком сопственога поднебља, коју дете исконски носи у свом генетском коду, може допрети до његових креативних потенцијала, пробудити дивергентне способности паралелно са когнитивним способностима, које су и те како присутне уколико дете претходно научи народне, а потом и уметничке песме из нотног текста, што је врло јасно приказано кроз интегрисање различитих елемената управо у дечјем комаду с певањем. Самим тим, сврха задатака које музичка писменост носи постаје видљива у пројекту који захтева процес и активно учествовање деце.

Уз то, сматрамо да је креативни потенцијал детета неопходно реактивирати кроз слушање уметнички

вредних дела, где је ослањање на развојни потенцијал дејче маште полазиште у активном слушању музике. На тај начин музичко дело постаје полазно место за уравнотежење афективног и когнитивног мишљења, а начин на који се дело перципира учитељ користи за унапређење когнитивног алата који се касније може искористити и као подстицај за преобликовање у музички садржај који се може извести на школској позорници. У том смислу, рад на пројекту који би објединио циљеве и исходе слушања музике, певања с листа и рада на сценарију који би укључивао истраживање звука, рад на књижевним елементима и игру звуком (импровизација ритмичке пратње), омогућену дигиталним медијима, понудио би оквир за осавремењивање, нарочито у области језика, и дете директно укључио у вид музичке и језичке комуникације на начин близак уметничком поимању. То је пут који су следили и композитори и диригенти нашег првог Дечјег хора, што се види и из чињенице да је за први његов наступ, 1949. године, у Великој дворани Коларчеве задужбине, одабрана и изведена дејча опера *Бајка о репи* М. Јорданског. По наводима Паладин (2016), то је уједно и први директан пренос наступа овог хора на програму Радио Београда, као и први концерт који је на репертоару имао дејчу музику. „Наступи овог ансамбла представљали су значајна упоришта када је у

питању афирмација квалитетне децје музике, а такође су својом репертоарском политиком будили интересовања најмлађе генерације слушаца ка различитим музичким жанровима. Обзиром [sic!] да је овај ансамбл био међу првима који је јавно афирмисао дела заснована на фолклорној традицији, како компонована, тако и стилизована, он се може дефинисати и као својеврсни модератор у презентацији националне културе намењене најмлађем узрасту, у коме се спонтаност у прихватању културних новина доживљава као феномен несвесног у процесу одрастања“ (Паладин 2016, 149).

Из свега до сада наведеног можемо извести импликације важне за методички приступ у избору музичког материјала, али и за начин коришћења приче / бајке за преобликовање и постављање драмског комада на сцени, који би укључивао уметничку музику намењену деци (драмски мјузикл³ – драмски играказ са

³ Теоријски концепт за преобликовање музичке приче, са проширеним драмским дијалозима, „Медведова женидба“ Ламбре Димитријевића, на текст Десанке Максимовић, аутор овог текста написао је 2013. године, радећи са ученицима од 5 до 12 година, у оквиру тромесечног пројекта *Медведова женидба, корак по корак до музичке приче на школској позорници*, у сарадњи са Мајом Обрадовић, композиторком певачких нумера, које су допуњавале оригиналну композицију Ламбре Димитријевић. Теоријска подлога за ову врсту истраживачког пројекта, који је изведен као *драмски мјузикл* у више предшколских установа и школа, описан је у два рада (Јањић, Стошић 2008; Стошић 2010), где је сагледан интегративни потенцијал музичког материјала у садејству са књижевним текстовима и могућим интегративним везама које би водиле сценском извођењу.

музичким тачкама које певају и свирају сами ученици) или народну изворну песму (дечји комад с певањем).

ЗНАЧАЈ ДЕЧЈЕГ КОМАДА С ПЕВАЊЕМ

Истицање комада с певањем у први план, као музичко-сценског жанра нашег поднебља методички адекватно уклопљеног у образовно-уметнички концепт интегрисања наставних садржаја, на први поглед делује само као терминолошка диференцијација у односу на друге концепте. Међутим, комад с певањем аутентичан је српски жанр музичко-сценских дела⁴ (Драговић 1995), настао за то да се задовољи потреба публике за увођењем музичких тачака у позоришне комаде (Јовановић 1997). Карактеристике овог жанра везане су за његово српско извориште, што значи да су сви саставни елементи или народни или су инспирисани народним стваралаштвом. Кључну улогу у овом жанру имају једноставне и строфичне народне песме (Маринковић 2008), као и народне игре, док је фабула заснована на животу сељака, или се бави историјским темама (Марковић 2008). Поменуте одлике овога жанра служе нам као полазиште приликом његовог методичког преобликовања, његовог прилагођавања школској сцени

⁴ Г. Драговић наводи: „Уколико је зингшпил типично немачка форма, комад с певањем слободно се може рећи да је израз нашег поднебља. Ова музичко-драмска врста доминираће на српским сценама у једном дужем временском периоду“ (Драговић 1995, 53).

и настави музичке културе. Дакле, методички прилагођен концепт дечјег комада с певањем у свом саставу имаће народну песму, али и фабулу инспирисану народним стваралаштвом – народну бајку, на пример. Треба истаћи да се настава музичке културе у основној школи, у периоду почетног музичког описмењавања, највише користи обрадом народних песама – јер је почетно музичко описмењавање најбоље изводити на матерњем музичком језику (Дробни 2008; Милетић 2011; Милетић, Стошић 2016; Милетић 2018). Према томе, ученици током наставног процеса изводе (певају / свирају) незанемарљив број народних песама, које представљају значајан део њиховог музичког искуства. Уколико пођемо од једног од основних дидактичких принципа – *од познатог ка апстрактном* (Вилотијевић 2000) – разумећемо да је концепт дечјег комада с певањем с њим апсолутно усаглашен.

Дакле, народне песме несумњиво спадају у део музичког искуства ученика,⁵ првенствено због природе

⁵ Јасно је да, поред народне песме, ученици у свом искуству имају и друге музичке жанрове, као и то да се народна песма све ређе изводи у оквиру породице (Милетић 2018). Зато се не може рећи да је народна песма једини извор музике са којом су деца у контакту, али чињеница је да јесте саставни део искуства ученика, макар у школском периоду, с обзиром да је и неизоставан део програма наставе и учења више наставних предмета, а посебно наставе музичке писмености (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, 2017, 2018, 2019а, 2019б). Паралела је направљена управо узимајући у обзир сличност искустава српског народа у XIX веку са једним (школским) делом музичког искуства ученика данас. Обе групе у

наставе музичке писмености на матерњем музичком језику у школи. Поменути део дечјег искуства може нам помоћи приликом успостављања веома важне паралеле између искуства просечног становника Србије током XIX века и данашњих ученика. Средиште музичког искуства тадашњих становника наше земље била је народна песма, али и музика настала на фолклорним основама (Васиљевић 2000). Наведену сличност не би требало занемарити јер нам она може помоћи у разумевању улоге коју наставни концепт са народном песмом у свом средишту може да има. Пошто је комад с певањем настао на фолклорним основама, односно на музичком садржају који је део искуства ученика, важно је да сагледамо какав је утицај овај жанр имао на развој укуса музичке публике у Србији – јер би сличне ефекте могао да има методички обликован жанр дечјег комада с певањем данас.

Ако тако сагледамо ствари, долазимо до закључка да комад с певањем, који ће деца припремити и одиграти, може да буде једна од битних степеница за касније разумевање и развијање интересовања за друге музичко-сценске жанрове, а пре свега за оперу. Познато је да је комад с певањем имао веома важно место у историји српске музике у периоду романтизма, када се публика навикавала на тековине које су нам стизале из

свом непосредном музичком искуству (слушање, певање, свирање) имају, у мањој или већој мери, народну песму.

остатка Европе (Драговић 1995). Овај жанр представљао је и својеврстан мост између српског сељака, коме је народна музика била блиска, и сложених музичких жанрова и облика зато што су у оквиру сложених музичко-сценских жанрова укључени познати садржаји – народна музика и музика инспирисана народним стваралаштвом уопште. О значају комада с певањем у Србији тога доба говори и податак да је српска химна „Боже правде“ настала као завршница комада с певањем *Маркова сабља* Даворина Јенка (Драговић 1995). Осим тога, овај жанр био је веома често извођен и на Крфу, у најтежим историјским тренуцима с почетка XX века (Антонијевић 1995). Све то потврђује да је поменути жанр, осим што је доживео велике похвале музичке и позоришне јавности тога доба⁶ (Јовановић 1997), био веома добро прихваћен и у народу – баш због блискости с аутентичним народним стваралаштвом.

У настави можемо да искористимо народну песму, садржај који живи у искуству ученика, а да применом комада с певањем ученицима омогућимо директан додир са оваквим музичким делима. Тиме се сложена музичко-

⁶ Р. Јовановић (1997) наводи да је комад с певањем *Ђидо* Даворина Јенка (на либрето Јанка Веселиновића) након премијере доживео велике критике, чак је називан „бруком“ позоришта. Упркос томе, овај комад је у народу доживео велику популарност и до краја прве године (а реч је о 1892. години) изведен је још 13 пута, што га је учинило комадом са највише извођења у Народном позоришту у Београду, у тој сезони (Јовановић 1997).

сценска дела приближавају искуству ученика, како би их они у будућности могли разумети.

Као што је комад с певањем био мост између народног стваралаштва и опере у историји српске музике, тако може да представља спону и у наставном процесу. Будући да је био важна карика у ланцу развоја укуса српског друштва у XIX веку,⁷ комад с певањем може да има исти ефекат и у образовању музичког укуса данас. Ако применимо овај принцип, ученике можемо да заиста упознамо са сложенијим музичко-сценским жанровима, а опет, то су садржаји (било музички, било књижевни) који су блиски њиховом искуству.

Дечји комад с певањем прилагођен је и програмима наставе других уметничких предмета – књижевности и ликовне културе, па може да представља веома важну спону у интегрисаној настави. Народне бајке, на пример, могу се укључити и методички прилагодити оваквом начину рада управо због фолклорних елемената које оне имају (Радуловић 2009), а свакако су и део програма наставе и учења српског

⁷ Иако се поменути тренутак развоја српске публике у романтизму збива пре два века, музичко искуство деце данас, као и већине људи у Србији тада, у једној је мери слично: обе групе у свом непосредном музичком искуству (слушањем, певањем, свирањем) имају народну песму. Данас се не може рећи да је народна песма једини извор музике са којом су деца у контакту, али чињеница је да је саставни део искуства ученика с обзиром на то да је и саставни (и скоро најважнији) део наставног програма више наставних предмета (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, 2017, 2018, 2019а, 2019б), па је управо због тога паралела и направљена.

језика. Аспект наставе ликовне културе подразумева креирање и израду сценографије, костима и реквизита, што је такође подржано програмом (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, 2017, 2018, 2019а, 2019б). Према томе, за реализацију оваквог пројекта није потребно издвојити много ваннаставног времена зато што се потпуно уклапа у наставни програм, односно из њега произлази. Дакле, децји комад с певањем може да садржи елементе (текст, музику, кореографију, сценографију и реквизите) које ученици смишљају и креирају у овиру различитих предмета на часовима током целе школске године.

На крају, осим поменутих дидактичких оправдања примене децјег комада с певањем, треба истаћи и несумњиво културно оправдање. Наиме, културни значај овог музичко-сценског жанра подразумева да се применом оваквих садржаја дете кроз народне песме, игре и књижевност, као и комадом с певањем као жанром, упознаје са сопственом културом, обичајима и историјом, што је такође један од наставних циљева предвиђен наставним програмом (*Службени гласник РС – Просветни гласник*, 2017, 2018, 2019а, 2019б). Када се све наведено узме у обзир, открива се дубоки смисао опредељења да се комад с певањем реализује у настави у српским основним школама.

ПРОЦЕС РАДА НА ОСМИШЉАВАЊУ, КРЕИРАЊУ И
ИЗВОЂЕЊУ ДЕЧЈЕГ КОМАДА С ПЕВАЊЕМ

У наставку ћемо укратко приказати пример једног изведеног дечјег комада с певањем. Пројекат је финализован после вишемесечног рада, током јуна 2018. године, а за потребе мастер рада аутора, у два одељења четвртог разреда ОШ „Ћирило и Методије“ у Београду. Извели смо комад с певањем *Пепељуга* – по мотивима народне бајке. Приликом избора музичког садржаја поставило се питање шта треба да буде критеријум у избору песама. Пошто смо одабрали да осмислимо комад с певањем, природно је да се избор усмери на народне песме.

Појединачна песма, као део музичко-сценског дела, не може да буде изолована од других песама, као ни од фабуле. Јасмина Шефер (2005) наводи да музика у драмској игри (како она назива овај облик интегративног приступа у настави) служи „како би се дочарао амбијент и подстицале и наглашавале различите емоције које су у подтексту драмске радње“ (Шефер 2005, 125). Према томе, јасно је да у оваквом приступу музика не може да буде сама себи довољна, односно да мора (као што то морају и визуелне уметности, драма и покрет) да буде у складу са драмским текстом, да служи његовом бољем разумевању, односно да буде једно од

средстава израза.⁸ У складу с тим одабрали смо оне народне песме које нам омогућавају да музиком испричамо причу. То подразумева да музика дочарава атмосферу или да текст песме буде сагласан са дијалозима у сценарију. Наведено представља лакмус папир који служи као полазиште при избору. Уколико се тај услов не испуњава, избор песме се не може ни разматрати.

Пошто је овакав вид рада са децом ипак наставни, песма би требало да испуњава и методичке критеријуме. Листу песама које ћемо обрађивати саставили смо у складу са критеријумом који упућује на полифункционални потенцијал песама у настави музичке културе (Стошић 2007, 2008а). То значи да песма може да има више различитих функција у наставном (а понекад и у ваннаставном) процесу, односно превасходно мора да испуњава задатке наставе. Према томе, народна песма која се бира за овакав рад мора да, поред своје примарне улоге – да одговара фабули текста, испуњава и неку од осталих вишеслојних функција, тј. треба да буде полифункционална.

Функционалност песме односи се на развој свих музичких способности, а посебно способности

⁸ Управо то говори и Рихард Вагнер (2003) када критикује стање у опери: „Заблуда у опери као уметничкој врсти састоји се у томе што је средство израза (музика) претворено у сврху, а сврха израза (драма) у средство“ (Vagner 2003, 13).

интерпретације и развоја дечјег гласа. Глас се на прави начин развија певањем музичког материјала који омогућава постепено ширење амбитуса гласа ка границама детерминисаних физиолошким особинама вокалног апарата. Вокални развој ученика четвртог разреда требало би подстицати певањем песама које њихов глас развијају у границама амбитуса $g/a-d^2(es^2)$ (Стошић 2015, 2016). Према томе, један део песама које ћемо изводити одабране су зато што омогућавају ширење амбитуса дечјег гласа ка горњем регистру.

Понављамо, песме које изводимо у оквиру дечјег комада с певањем морају да испуне неколико критеријума, док сам образовно-уметнички концепт можемо допунити различитим садржајима из других предмета – страни језик, историја, географија. У наставку ћемо представити песме и композиције које смо обрадили на часовима, истаћи њихов полифункционални потенцијал и показати да оне одговарају свим наведеним критеријумима за одабир музичког материјала за рад на дечјем комаду с певањем.

Одабрали смо шест народних песама („Све птичице запјевале“, „Русе косе“, „Дуње ранке“, „Јесте ли видели мога сина Јанка“, „Ајде, Като“, „Врани се коњи играју“), једну духовну (Псалам 136) и композицију *Српкиња* Исидора Бајића, која је писана на народним основама.

Табела 8. Полифункционални потенцијал песама које су део интегративног сценског пројекта

Песма	Амбитус песме	Музичка активност	Методичка функционалност у настави музичке културе ⁹
„Све птичице запјевале“, народна песма	d ¹ –d ²	Певање	Функционалност у развоју музичких способности (развој интерпретативних способности, ширење амбитуса децјег гласа). Функционалност у деловању на афективни вид музичког развоја. Функција у изградњи музичких појмова (темпо, динамика).
„Ајде, Като“, староградска песма	c ¹ –c ²	Свирање	Функционалност у развоју музичких способности, са посебним акцентом на вокалне способности (ширење амбитуса децјег гласа). Функционалност у музичком описмењавању. Рад на увођењу у троделне ритмове. Функционалност у изградњи музичких појмова (двоглас, дует, дуо).
„Дуње ранке“, народна песма	c ¹ –g ¹	Певање, играње	Функционалност у почетном музичком описмењавању. Функционалност у изградњи музичких појмова (прима и секунда волта, знаци за репетицију). Функционалност у развоју елемената ритмичких способности (адаптација према темпу).
„Русе косе“, народна песма	cis ¹ –c ²	Певање	Функционалност у развоју музичких способности (развој интерпретативних способности, ширење амбитуса децјег гласа). Функција деловања на афективни вид музичког развоја. Функционалност у изградњи музичких појмова (темпо, динамика).

⁹ Према Стошић (2007), полифункционални потенцијал песме обухвата функцију песме у развоју музичких способности, деловања на афективни вид музичког развоја, функционалност песме у музичком описмењавању, у изградњи музичких појмова, у деловању на социјални развој личности, у чувању народне традиције као подстицаја и материјала за активности стваралаштва и у функцији развоја вербалних способности. Ова врста теоријског и методичког приступа, као методичког конструкта у анализи ауторских песама, примењена је у раду Симић (2020), и захвата анализу уметничких композиција Зориславе Васиљевић које се могу користити на млађем школском узрасту, у којем је квалитативно и квантитативно разјашњено на који начин се може приступити избору композиција које су писане у народном духу и одговарају исходима програмских захтева.

„Јесте ли видели мога сина Јанка“, народна песма	d ¹ –c ²	Певање, стваралаштво	Функционалност у развоју музичких способности (развој амбитуса дејег гласа). Функционалност у музичком описмењавању. Функционалност подстицаја и материјала за активности стваралаштва (стварање новог текста на задату мелодију).
„Врани се коњи играју“, народна песма	c ¹ –a ¹	Певање	Функционалност у музичком описмењавању. Функционалност у изградњи музичких појмова (половина ноте са тачком).
Псалам 136	c ¹ –b ¹	Певање, свирање	Функционалност у развоју музичких способности (развој интерпретативних способности). Функционалност у деловању на афективни вид музичког развоја. Функционалност у музичком описмењавању. Функционалност у изградњи музичких појмова (двоглас).
Српкиња, Исидор Бајић ¹⁰	d ¹ –d ² (певани амбитус)	Певање, играње, стваралаштво	Функционалност у развоју музичких способности (развој интерпретативних способности, ширење амбитуса дејег гласа). Функционалност у деловању на афективни вид музичког развоја. Функционалност у музичком описмењавању. Функционалност у изградњи музичких појмова (темпо, динамика, репетиција, рефрен). Функционалност у подстицању и материјалу за активност стваралаштва (осмишљавање покрета за игру). Креативни покрет је кореографски сагледан и обједињен у завршној игри.

Након одабира музичког и литерарног садржаја потребно је било креирати сценарио, односно текст народне бајке прилагодити извођењу на сцени, и у његов оквир уклопити поменути музички садржај. Све је

¹⁰ Дело Исидора Бајића одабрано је не само зато што се тематски уклапа у наш концепт и што, може се видети, одговара и на друге наставне задатке, већ и као омаж великом ствараоцу XIX века – једном од првих писаца националне опере у Србији, уз Станислава Биничког (Марковић 2008), али и првом музичком педагогу који је народни музички језик увео у наставу музике у Србији (Stojanović 2001).

припремљено на неколико часова српског језика и часова музичке културе, док су сценографија, костими и реквизити израђени на часовима ликовне културе.

МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА¹¹

Како би дечји комад с певањем имао смисао и оправдање за примену у настави, потребно је установити до којих резултата може да доведе. У сврху откривања овог веома значајног аспекта спровели смо истраживање, чије ћемо резултате, са дискусијом, представити у наставку.

Циљ истраживања био је да се утврди значај који концепт дечјег комада с певањем има у интегративној настави у светлу наставе музичке културе. То подразумева да се утврди на који начин такав рад, који на крају укључује и сценски простор, доприноси најпре развоју ученичких музичких постигнућа, а затим и општих знања и способности, што све утиче на буђење интереса за музичку уметност.

Задаци истраживања су:

- Утврдити на који начин припрема и извођење дечјег комада с певањем утиче на ниво

¹¹ У раду је приказано истраживање спроведено за потребе мастер рада аутора (Симић 2018) на тему *Интегративни приступ садржајима наставе музичке културе у функцији сценског извођења*, одбрањеног 13. 7. 2018. године на Учитељском факултету у Београду, пред комисијом: доц. др Александра Стошић (ментор), проф. др Слађана Јаћимовић и проф. др Сања Благоданић.

музичких знања и степен музичких постигнућа која се рефлектују на развој музичких способности ученика.

- Утврдити степен мотивисаности ученика у раду на припреми и извођењу пројекта.

Хипотезе истраживања су:

- Припрема и извођење дечјег комада с певањем утиче, у великој мери, на ниво музичких знања и степен музичких постигнућа – која се рефлектују на развој музичких способности ученика.

- Ученици су у великој мери мотивисани за рад на припреми и извођењу дечјег комада с певањем.

Методе и технике истраживања. Током рада користили смо дескриптивну методу и методу експеримента са паралелним групама. Експеримент који смо извели примењен је на две групе ученика приближних музичких знања и способности, од којих је једна експериментална (у којој смо реализовати пројекат), а друга контролна (у којој се настава одвијала уобичајено). Технике које смо применили су технике тестирања и анкетања. Тестом смо проверавали знања и способности ученика пре и након реализације пројекта. На тај начин смо показали значај оваквог приступа у настави музичке културе.

Инструмент истраживања. Како бисмо утврдили степен музичких знања и способности ученика на почетку и на крају истраживања, користили смо тест знања. Инструмент – тест који смо користили конструисан је 2006. године за потребе истраживања у оквиру магистарског рада Александре Стошић (Стошић 2007).

Поменути тест има висок коефицијент поузданости (0,97). Њиме се проверава степен ученичких постигнућа у свим важним компонентама музике: интонацији (мелодији), ритму, боји (звуча), као и у оквиру афективног аспекта музике, који је неизоставан (Gardner 2011). Иако је типа папир–оловка, тест подразумева решавање задатака на основу звука, што је апсолутно усклађено с основним принципом наставе музичке културе, односно правцем који је научно постављен у методичкој парадигми која би требало да се примењује у музичкој настави: *звук – слика – тумачење* (Vasiljević 2000/2006). Степен мотивисаности ученика проверили смо анкетом о заинтересованости ученика за поједине активности, за извођење пројекта у целини, као и питањем да ли би поново учествовали у сличном пројекту.

Узорак истраживања је намеран и пригодан. Узорак на ком смо спровели истраживање чинила су два одељења четвртог разреда Основне школе „Ђирило и

Методије“ из Београда – школе вежбаонице Учитељског факултета, те смо били сигурни да ученички резултати на иницијалном тестирању неће показати статистички значајну разлику, што смо применом наведеног t теста и потврдили. Одељење IV_5 било је одабрано као експериментална група, са којом смо спроводили пројекат, док је друго, одељење IV_1 , представљало контролну групу, са којом смо били сигурни да ће се радити на истоветан начин јер су у питању исте наставне јединице које су обрађивали студенти у оквиру својих испитних часова.

Табела 1. Приказ АС резултата иницијалног теста за обе групе испитаника

припадност групи	N	АС	СД
експериментална	13	27.0000	5.75905
контролна	24	25.7083	8.31175

На основу ових података видимо да је просечан број бодова експерименталне групе износио 27,00 бодова, док су испитаници контролне групе у просеку освојили 25,71 бод. Ако узмемо у обзир да је $t = .498$, на степену слободе $df = 35$ и да је степен значајности ове разлике $p = .622$, можемо да закључимо да разлика између резултата на иницијалном тесту није статистички значајна. Ово значи да су групе уједначене по знањима и способностима из области музичке културе.

Статистичка обрада података. Добијене резултате обрадили смо рачунањем мера пребројавања – фреквенцијама, мера просека – аритметичких средина, мера релативног односа – процената, и мера варијабилности – стандардна девијација. Применом *t* теста утврдили смо да ли постоји статистички значајна разлика између резултата две групе на почетку и на крају истраживања. Приликом обраде података користили смо апликативни софтвер за статистичку обраду података SPSS (верзија 23).

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

На почетку дискусије резултата¹² истраживања показаћемо постоји ли статистички значајна разлика између експерименталне и контролне групе ученика – узимајући у обзир само завршни тест, будући да резултати иницијалног теста нису статистички значајно различити.

Табела 5. Аритметичка средина и стандардна девијација резултата експерименталне и контролне групе на завршном тесту

група	N	АС	СД
експериментална група	12	31.33	5.314
контролна група	22	24.64	7.644

¹² У мастер раду Симић (2018) прегледно су изведени сви резултати, од којих за овај рад издвајамо само компарацију експерименталне и контролне групе.

На основу података из ове табеле можемо да уочимо да разлика у резултатима ученика на завршном тесту између ове две групе ученика постоји. АС се разликује за 6,69 поена у корист оне деце која су учествовала у пројекту (на иницијалном тесту разлика није била статистички значајна – износила је свега 1,29 поена). У следећој табели приказаћемо резултате t теста спроведеног између резултата ученика експерименталне и контролне групе, како бисмо утврдили да је поменута разлика и статистички значајна.

Табела 6. Резултати t теста – провера значајности разлике резултата завршног тестирања експерименталне и контролне групе

	t	df	p	разлика АС
резултати на завршном тесту	2.692	32	.011	6.70

Из табеле можемо да уочимо да је резултат t теста 2.692, чиме се утврђује статистички значајна разлика на нивоу 0.05 ($t = 2.692$, $df = 32$, $p = 0.011$). Ако узмемо у обзир да је једина разлика у варијаблама које су утицале на ученичка постигнућа на тесту учествовање и рад на припреми и реализацији пројекта (дечјег комада с певањем); да на иницијалном тесту ове две групе нису показале статистички значајну разлику у резултатима постигнућа, односно да су биле уједначене – можемо да закључимо да је рад на пројекту допринео побољшању

ученичких знања и способности из области музичке културе. Експериментална варијабла несумњиво је утицала на побољшање резултата ученичких знања и способности, али треба напоменути да је пред нама ипак истраживање са малим узорком. С обзиром да смо претпоставили, у полазним хипотезама, да ће доћи до побољшања ученичких знања и способности услед деловања ове варијабле, можемо да констатујемо да је полазна хипотеза потврђена.

Ученичка мотивација и како је постићи – битно је питање у наставном процесу уопште, па и у нашем истраживању. Како бисмо проверили степен мотивисаности ученика за рад на пројекту, учесници у пројекту одговарали су на питања у вези са заинтересованошћу за рад. Заинтересованост за рад значајан је сегмент укупне унутрашње мотивације ученика. Треба, наиме, разумети да „се један од принципа успешног мотивисања ученика за овладавање школским знањем састоји у томе да се школско градиво повеже с учениковим интересовањима и другим интринзичким мотивационим чиниоцима“ (Требјешанин 2009, 69). Дакле, унутрашња мотивација гради се применом садржаја који се налазе у сфери интересовања ученика. Постоје такође тезе да музика, по својој природи, доприноси унутрашњој мотивацији људи, а

поготово ако се музиком особа бави од детињства (Leman, Sloboda, Vudi 2012).

Будући да смо хтели да утврдимо колико је ова врста образовно-уметничког концепта, чији је нераскидив део управо музика, утицала на ниво мотивисаности ученика, проверили смо, дакле, не само степен заинтересованости ученика за рад у целини, већ и степен заинтересованости за поједине активности које смо са њима реализовали. Испитивали смо да ли је овако организован рад послужио као подстицај развоја унутрашње мотивације ученика, односно – од ученика смо тражили да на петостепеној Ликертовој скали одреде у којој мери су били заинтересовани за рад на појединим активностима; резултате представљамо у наредној табели.

Табела 7. Приказ резултата ученичких одговора на питање о томе за коју су активност били заинтересовани

Интегрисане активности	нисам уопште	нисам	углавном јесам f (%)	јесам	јесам потпуно	Σ
а) учење и певање нових песама			2 (15,4)	4 (30,8)	7 (53,8)	13 (100)
б) свирање на блок флаути и ритмичким инструментима	1 (7,7)	1 (7,7)		3 (23,1)	8 (61,5)	13 (100)
в) креирање новог текста и покрета за игру			1 (7,7)	7 (53,8)	5 (38,5)	13 (100)
г) прављење сценографије				2 (15,4)	11 (84,6)	13 (100)
д) састављање драмског текста		1 (7,7)	3 (23,1)	3 (23,1)	6 (46,2)	13 (100)
ђ) извођење представе					13 (100)	13 (100)

Из табеле можемо да утврдимо да су ученици највише били мотивисани самим извођењем представе – сви ученици експерименталне групе одговорили су да су били потпуно заинтересовани за ту активност. Разлог за јавно приказивање комада на сцени, на основу нашег истраживања али и речи Лава Виготског (Лев Семёнович Выготский; Vigotski 2005), потврђује да је ученицима та активност далеко најинспиративнија. Велику аспирацију ученици су показали и за активности из области визуелних уметности, што се види из одговора на питање под г): можемо да закључимо да су сви ученици били заинтересовани за креирање сценографије, док је 84,6% њих за то било заинтересовано потпуно. За креирање драмског текста, односно активности говорне културе и наставе књижевности било је заинтересовано 63,9% ученика, од тога је 46,2% било заинтересовано потпуно, док један ученик (7,7%) није био заинтересован.

Активности под а), б) и в) представљају музичке активности (Стојановић 1996). Због тога ћемо их сагледати и као целину и појединачно. Ако се глобално сагледају резултати заинтересованости за музичке активности, може се закључити да су ученици били заинтересовани за рад у оквиру свих активности, а највише за активности певања и стваралаштва.¹³

¹³ Свих 13 ученика рекло је да је заинтересовано за ове активности – наравно, у различитој мери. У овом случају рачунамо степен углавном *јесам*, *јесам* и *јесам потпуно* као степене заинтересованости, док су преостала два степена показатељи незаинтересованости за дату активност.

Велика заинтересованост показана је, закључујемо, за готово све активности из пројекта дечјег комада с певањем. На основу тога што мотивација наших испитаника произлази из непосредних активности, а не неког спољашњег фактора, карактеришемо је као унутрашњу. Дакле, овакав приступ раду у наставним и ваннаставним активностима у великој мери доприноси мотивацији ученика за рад. Ако се вратимо на полазну хипотезу, можемо да констатујемо да је она потврђена.

ЗАКЉУЧАК

Настава музичке културе, настава књижевности и визуелних уметности, уз драму, често су биле предмет интеграције, а сцена се истицала као њихов интегративни простор – простор синкретизма у уметностима, чиме је подстакнута првенствено језичка и музичка комуникација. Предност оваквог концепта је у томе што омогућава природан пут сазнања у области музичке културе: од познате и искуству блиске народне песме, игре, народне приче, ученике води до упознавања сложених музичко-сценских жанрова као што је опера. У складу с тим, а за потребе овог рада, дефинисали смо дечји комад с певањем као методички обликован музичко-сценски жанр у ком су заступљени елементи народне традиције, како кроз музички аспект (народне

песме, народне игре), тако и кроз фабулу (народне приче).

Истраживањем ученичких постигнућа на тестовима знања дошли смо до закључака да овакав образовно-уметнички концепт доприноси богаћењу знања, чиме смо потврдили прву хипотезу. Установили смо да постоји статистички значајна разлика између резултата постигнућа ученика експерименталне и контролне групе. Поменута разлика није постојала на иницијалном тестирању, односно групе су тада биле уједначене по нивоу музичких знања и постигнућа из области музике.

Другом хипотезом претпоставили смо да ће мотивација ученика за рад на оваквом пројекту бити велика. Испитали смо њихову заинтересованост за рад на појединачним активностима и глобално на целом пројекту. Дошли смо до закључка да су показали велики степен унутрашње мотивације за рад на оваквом пројекту, чиме је и ова хипотеза потврђена. Мотивацију смо окарактерисали као унутрашњу, јер произлази из самог рада. Овде треба додати и то да су ученици радо дочекивали и часове које смо са њима организовали у терминима слободног времена (пре или после редовне наставе) ради увежбавања песама које смо са њима обрађивали на часу музичке културе.

Треба, коначно, истаћи и то да су поменути резултати добијени на релативно малом узорку и да их, упркос чињеници да сведоче о добрим странама нашег пројекта, треба тумачити у складу с тим. Дакле, резултати треба да буду подстицај новим истраживањима у школи вежбаоници, чиме би се добио и релевантнији податак о начинима интегрисања уметничких области, и њиховог представљања, кроз тематску, пројектну или интегрисану наставу.

На самом крају сумирамо предности које доноси рад на осмишљавању, припреми и извођењу дечјег комада с певањем у школи:

1. Дечји комад с певањем можемо интегрисати у наставни процес редовних часова музичке културе будући да је у потпуности прилагођен програмима наставе и учења. Музичке садржаје могуће је распоредити у оквиру операционализованог распореда у току дужег временског периода – јер је за квалитетан рад неопходно радити најмање три месеца у континуитету.
2. Такође, уколико се испланира, дечји комад с певањем може постати једна од тема интегративних ваннаставних активности у оквиру образовно-уметничког концепта школе, која ће бити обрађивана кроз неколико блок часова а

чија би завршница подразумевала и рад на школској сцени. На тај начин ученици би стицали музичка знања и развијали способности извођењем музике на школској позорници – простору који је деци инспиративнији за рад.

3. Овакав континуирани процес рада (током дужег временског периода), било да се ради на редовној настави музичке културе, у комбинацији редовне наставе и ваннаставних активности или у оквиру задатог пројекта, доприноси подизању степена унутрашње мотивације ученика за рад на пројекту, али и учењу, односно стицању знања и развоју општих и музичких способности и вештина.
4. Креирањем, припремом и извођењем дечјег комада с певањем ученици се упознају са културом и народном традицијом, али и са музичко-сценским жанром, на основама познатог, односно блиског, остварујући задатке интегрисаним приступом – који у највећој мери активира све креативне и музичке потенцијале ученика и доприноси активном бављењу музиком и књижевношћу, чиме се рационализује наставни процес а ученици уче у креативном и инспиративном окружењу.

5. На крају истичемо значај који рад на образовно-уметничком концепту, који у свој састав укључује и музику, може имати на развој вокалних способности ученика. Наравно, како би концепт заиста био функционалан, и на овом пољу потребан је пажљив одабир музичког материјала који ће се певати и који ће водити паралелном развоју вокалних способности умрежених у захтеве музичке писмености.

ЛИТЕРАТУРА

- Антонијевић, Драгослав. 1995. „Комади с певањем на Солунском фронту“. У: *Српска музичка сцена*. Зборник радова. Ур. Надежда Мосусова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 104–113.
- Vagner, Rihard. 2003. *Opera i drama*. Prev. Olivera Durbaba. Beograd: Madlenianum.
- Варсаковић, Слободан. 2018. „Обредно и ноктурално у музици Људмиле Фрајт“. *Музички талас*, 47. Београд: Clío – ФИЛУМ, 12–37.
- Васиљевић, Зорислава М. 2000. *Пат за српску музичку писменост*. Београд: Просвета.
- Vasiljević, Zorislava M. 2006. *Metodika muzičke pismenosti*. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Веселиновић-Хофман, Мирјана. 2007. *Пред музичким делом: огледи о међусобним пројекцијама естетике, поетике и стилистике*. Београд: Завод за уџбенике.
- Vidulin-Orbanić, Sabina. 2013. *Glazbeno stvaralaštvo, teorijski i praktični prinos izvannastavnim glazbenim aktivnostima*. Pula: Udruga za promicanje kvaliteta i poticanje izvrsnosti u odgoju i obrazovanju „SEM“.

- Vigotski, Lav. 2005. *Dečja mašta i stvaralaštvo*. Prev. Ljubinka Milinčić. Beograd: Zavod za udžbenike.
- Вилотијевић, Младен. 2000. *Дидактика I*. Београд: Научна књига – Учитељски факултет.
- Gardner, Howard. 2011. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Book.
- Драговић, Гордан. 1995. „Комад с певањем и зингшпил (Singspiel)“. У: *Српска музичка сцена*. Зборник радова. Ур. Надежда Мосусова. Београд: Музиколошки институт САНУ, 51–60.
- Дробни, Ивана. 2008. *Методичке основе вокално-инструменталне наставе*. Београд: Завод за уџбенике.
- Drew, David. 1965. “Weill’s School Opera”. *The Musical Times*, Vol. 106, Issue 1474, 934–937.
- Јањић, Марина; Стошић, Александра. 2008. „Теоријски модел интегративног приступа савременој настави (Музичка бајка *Пећа и вук*, Прокофјева, на сцени мале школске позорнице)“. У: *Драмска књижевност за децу*. Зборник радова. Сомбор: Педагошки факултет, 77–97.
- Јовановић, Рашко. 1997. „Комад с певањем – најуспешнији драмски жанр у српском позоришту“. *Театрон*, год. 22, бр. 100, 30–36.
- Leman, Andreas; Sloboda, Džon; Vudi, Robert. 2012. *Psihologija za muzičare*. Prev. Goran Kapetanović. Novi Sad – Beograd: Psihopolis institut – Fakultet muzičke umetnosti.
- Маринковић, Соња. 2008. „Музика у XIX веку и првој половини XX века“. У: *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Марковић, Татјана. 2008. „Музичко-сценска дела: комад с певањем, опера“. У: *Историја српске музике*. Београд: Завод за уџбенике, 441–459.
- Милетић, Александра. 2011. *Почетно музичко описмењавање на српском музичком језику*. Београд: Дијамант принт.

- Милетић, Александра. 2018. *Од народних тоналних основа до дур-мол система у настави музичке писмености*. Београд: Учитељски факултет.
- Милетић, Александра; Стошић, Александра. 2016. „Песма као вишенаменско наставно средство у развоју музичких способности при увођењу ученика у елементарно музичко образовање“. У: *Дидактичко-методички приступ и стратегије – подршка учењу и развоју*. Зборник радова. Ур. Мирослава Ристић и Ана Вујовић. Београд: Учитељски факултет, 169–183.
- Максимовић, Александра; Тадић, Александар. 2016. „Култура и уметност у школи, интегративни приступ“. У: *Дидактичко-методички приступи и стратегије – подршка учењу и развоју*. Зборник радова. Ур. Мирослава Ристић и Ана Вујовић. Београд: Учитељски факултет, 207–214.
- Паладин, Александра. 2016. *Функционална улога музике и музичке продукције у очувању националне културе* (необјављена докторска дисертација). Београд: Факултет музичке уметности – Факултет драмских уметности.
- Радуловић, Немања. 2009. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Симић, Урош. 2018. *Интегративни приступ садржајима наставе музичке културе у функцији сценског извођења* (необјављен мастер рад). Београд: Учитељски факултет.
- Симић, Урош. 2019. „Наставни програм као полазиште у интегративној настави музичке културе“. *Методичка теорија и пракса*, год. XIX, бр. 2, 265–277.
- Симић, Урош. 2020. „Методичка функционалност композиторског опуса Зориславе М. Васиљевић за млађе разреде основне школе“. У: *Зорислава М. Васиљевић – живот и дело*. Зборник радова. Ур. Ивана Дробни. Београд: Факултет музичке уметности, 243–280.

- Службени гласник РС – Просветни гласник*. 2017. „Правилник о програму наставе и учења за први разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, година 66, број 10. Београд: Службени гласник, 2–51.
- Службени гласник РС – Просветни гласник*. 2018. „Правилник о програму наставе и учења за други разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, година 67, број 16. Београд: Службени гласник, 47–96.
- Службени гласник РС – Просветни гласник*. 2019а. „Правилник о програму наставе и учења за трећи разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, година 68, број 5. Београд: Службени гласник, 6–61.
- Службени гласник РС – Просветни гласник*. 2019б. „Правилник о програму наставе и учења за четврти разред основног образовања и васпитања“. *Службени гласник РС – Просветни гласник*, година 68, број 11. Београд: Службени гласник, 1–61.
- Стојановић, Гордана. 1996. *Настава музичке културе: од I до IV разреда основне школе*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Stojanović, Gordana. 2001. *Komparativna metodologija nastave muzičke pismenosti i početnog čitanja i pisanja* (neobjavljena doktorska disertacija). Beograd: Fakultet muzičke umetnosti.
- Стошић, Александра. 2007. *Полифункционалност песме у настави музичке културе на млађем школском узрасту* (необјављен магистарски рад). Ужице: Учитељски факултет.
- Стошић, Александра. 2008а. „Песма спона у интегративном приступу наставе музичке културе, српског језика и књижевности“. У: *Књижевност за децу у настави и науци*.

- Зборник радова. Ур. Виолета Јовановић, Тиодор Росић. Јагодина: Учитељски факултет, 392–402.
- Stošić, Aleksandra. 2008b. „Polifunkcionalnost pesme u nastavi muzičke kulture“. *Pedagogija*, 63 (1), 62–74.
- Стошић, Александра. 2010. „Улога и функционалност повезивања књижевности за децу и музике у наставним и ваннаставним активностима“. У: *Савремени тренутак наставе књижевности за децу у настави и науци*. Зборник радова. Ур. Стана Смиљковић. Ниш: Универзитет у Нишу, 486–497.
- Стошић, Александра. 2015. *Функционалност уџбеничког комплета у развоју вокалних способности ученика* (необјављена докторска дисертација). Београд: Учитељски факултет.
- Стошић, Александра. 2016. „Функционалност уџбеничког комплета у развоју вокалних способности ученика млађих разреда основне школе“. *Иновације у настави*, год. XXIX, бр. 1, 60–76.
- Stošić, Aleksandra; Janjić, Marina. 2011. “Theatrical communication method in contemporary language and music teaching”. *Teacher’s competences and the learning environment*. Nowym Sacz: Panstwowa Wyzsza Szkola Zawodowa, 79–95.
- Требјешанин, Биљана. 2009. *Мотивација за учење*. Београд: Учитељски факултет.
- Хаџи-Јованчић, Невена. 2012. *Уметност у општем образовању: функције и приступи настави*. Београд: Учитељски факултет – Клет.
- Шефер, Јасмина. 2005. *Креативне активности у тематској настави*. Београд: Институт за педагошка истраживања.

ПРИЛОЗИ

Сценарио децјег комада с певањем *Пепељуга*

ПЕПЕЉУГА – ПО МОТИВИМА НАРОДНЕ БАЈКЕ

— комад с певањем —

Први чин

На сцени је стара кућа Пепељугиног оца. Испред куће је ђубре које Пепељуга чисти метлом и размишља о својој судбини. У позадини се чује мелодија композиције Српкиња Исидора Бајића.

Музика престаје, Пепељуги прилази старица са голубом у руци.

Старица: Шта радиш, лепа девојко?

Пепељуга: Чистим двориште, имам пуно посла, казниће ме ако не урадим све.

Старица: Ко ће те казнити?

Пепељуга: Маћеха!

Старица: Где ти је мајка?

Пепељуга: Једном када сам била код говеда, испало ми је вретено у неку јаму.

Старица: И шта се десило?

Исидор Бајић

према мотивима И. Бајића

Пепељуга: И онда се због неке древне клетве моја мајка претворила у краву, а отац се поново оженио.

Старица: Та маћеха је сигурно много зла према теби и тера те да радиш најтеже послове!

Пепељуга: Морам ово да завршим иначе ће ме убити.

Старица (*оставља голуба испред куће*): Не бој се ничега, све ће бити како треба да буде!

Старица одлази а Пепељуга се загледа у голуба и пева.

Народна

Пепељуга

Пепељуга: Ко је била та жена!? Никад је раније нисам видела.

Пепељуга одлази у кућу и после неколико тренутака из ње излази у новој одећи.

Пепељуга (одушевљена): Дивно! Како лепа хаљина! Могу и ја да идем у цркву! (Размишља неколико тренутака.) Је ли могуће да је ово мени оставила она старица? Ко је та старица уопште?

Креће музика а Пепељуга као опчињена одлази у цркву, не размишљајући ни о чему.

Старица се појављује, узима метлу и почиње да чисти.

Покретљиво Народна

Блок флаута

Блок флаута

Бубњићи

Штапићи

Други чин

На сцени се налазе врата цркве, људи су испред. Из цркве се чују завршни делови Службе.

Псалм 136

Хор

Сла-ви-те Го-спо-да јер је до-бар; Ал-ли-лу-и-ја. Јер

Глас

М

Триапл

5

5 је до-ве-ка ми-лост ње-го-ва; Ал-ли-лу-и-ја. Fine

5

9

9 Сла-ви-те Го-спо-да-ра над го-спо-да-ри-ма; Ал-ли-лу-и-ја. Јер
О-но-га, ко-ји тво-ри чу-де-са-ве-ли-ка; Ал-ли-лу-и-ја.

9

М

14

14 је до-ве-ка ми-лост Ње-го-ва; Ал-ли-лу-и-ја. D.C. al Fine

14

14 D.C. al Fine

14 D.C. al Fine

Након Службе, из цркве најпре излази Пепељуга, а након ње и принц.

Народ: 'Ајмо у коло!

Испред се формира коло и окупљени народ игра. У колу су и принц и Пепељуга, на супротним крајевима. Принц је већ на први поглед очаран Пепељугином лепотом.

Хор Народна

И - ди ку - ћи о - бу - ци се, ле - ле ду - ње ран - ке.

Ду - ње ран - ке, ду - ње ран - ке, кру - шке ка - ра - ман - ке ман - ке.

1. 2.

Иди кући, очешљај се,
лел дуње ранке,
Дуње ранке...

Онда дођи, коло води,
леле дуње ранке,
Дуње ранке...

После играња играчи се враћају у хор а на сцени остају само принц и Пепељуга.

Принц почиње да пева о лепоти Пепељуге, а она му стидљиво одговара. Певају у дијалогу, док им у певању, у понављању, помаже и хор.

Принц Народна

Ај ру-се ко-се цу-ро-и-маш, жа-лиш ли их ти?

А-ман да ги жа-лам не би ти их да-ла да-их-мр-сиш ти.

1. 2.

Ај, прне очи цуро имаш,
жалиш ли их ти?
Аман да их жалам не би ти их дала
да их гледаш ти.

Ај, медна уста цуро имаш,
жалиш ли их ти?
Аман да их жалам не би ти их дала
да их љубиш ти.

Након тога из цркве излази и маћеха са ћерком. Угледавши их Пепељуга бежи кући.

Пепељуга (себи): Ево је маћеха, морам брзо да се вратим, не сме да ме види овде.

Пепељуга бежи.

Принц: Где ћеш! Врати се! Како да те пронађем!?

Док бежи, Пепељуга губи папучу, коју подиже принц, и говори.

Принц: Цело царство ћу обићи док не нађем Лепоту коју никад досад не видех!

У позадини се тријумфално чују звуци Бајићеве Српкиње.

Калвир



ТРЕЋИ ЧИН

На сцени је кућа као у првом чину, само што је сад све потпуно очишћено.

На сцену долазе маћеха и њена ћерка, враћају се из цркве.

Пепељуга се већ налази у кући, завршава ручак.

Маћеха: Пепељуго!

Пепељуга (*излази из куће*): Молим.

Маћеха (*са подсмехом*): Јеси ли средила кућу док смо ми биле у цркви?

Пепељуга (*поносно*): Јесам, све је у најбољем реду!

Ћерка (*зачуђено мајци*): Како је то успела? За тако кратко време? Није могуће!

Маћеха (*ћерки, љуто*): Ћути!

Маћеха започиње песму о томе како је Пепељуга за кратко време све средила, у песми јој се придружује и ћерка. Обе су у чуду, не верују да је све сама урадила.



Како је средила ову нашу кућу?
Верујеш да је успела да среди?
Сигурно се десило неко страшно чудо.
Не верујем у то страшно чудо.
Желим да сазнам како чисти кућу.

*Након што су изразиле чуђење како је успела да за тако кратко
време све то уради, траже објашњење.*

Ћерка (мајци): Није могуће да је све сама средила. Мораш да је
казниш!

Маћеха (Пепељуги): Ниси могла све ово сама да зготовиш. Мораћу
да те казним зато што си покушала да нас превариш!

Ћерка (за себе): Сада ће видети ко је од кога бољи и лепши!

Маћеха и ћерка: Како си тако брзо све зготовила?

*Таман што су је упитале како је успела да све заврши на време, хор
пева „Врани се коњи играју“, најављујући принчев долазак у
њихову кућу.*

Маћеха и ћерка: Шта се то чује?

Маћеха: Неко долази.

Ћерка (разочарано): Ко баш сад да наиђе!

Полетно Народна

Хор

Вра - ни се ко - њи н - гра - ју хеј, хеј, вра - ни се ко - њи н - гра - ју.

Млади се момци спремају, хеј, хеј, За ону Смиљу девојку, хеј, хеј,
Млади се момци спремају, За ону Смиљу девојку.

На сцени се појављује принц, док маћеха Пепељугу гура у кућу.

Принц: Добар дан, ја сам царев син и тражим девојку која је
изгубила ову папучу (показује папучу) у цркви...

Маћеха и ћерка (одушевљено): Знамо, знамо.

Принц: Она је најлепша девојка коју сам икада видео. Да ли код вас
можда живи та девојка?

Маћеха (*гура ћерку к њему*): Ево је, то је сигурно она. Она је
најлепша девојка у царству.

Ћерка (*мајци*): Могу да пробам?

Маћеха: Можеш, него шта! Пробај, видећеш да си то ти. Ти си
најлепша на свету!

Принц јој назува папучу и установљује да јој не одговара.

Принц: Не одговара јој, није она.

Маћеха: Немогуће, мора да је дошло до неке грешке. Нема лепше
девојке од ње!

Принц: Једноставно, њој ова папуча не одговара, а ја тражим ону
која је пред црквом изгубила ову папучу.

Маћеха (*разочарано*): Нек проба још једном.

Принц: Имате ли још неку девојку у кући?

Маћеха и ћерка (*размењују погледе, па углас кажу*): Не! Код нас не
живи више ниједна девојка.

*На сцени се појављује старица с почетка, држећи голуба, и из куће
изводи Пепељугу.*

Старица: Ево је девојка!

У позадини се тихо чује звук Бајићеве Српкиње.

*Принц прилази Пепељуги и назува јој папучу. Утврђује да јој
одговара, препознаје је и почиње да, заједно са хором, пева
(пева део „Кажи нам, наш крине...“). Ставља Пепељуги круну
на главу, и на крају сви певају: „Шта ти знам одговорит’,
брале, кад ме срам твоје силне хвале. Хвалите онај цвет што
га има цео свет, дична сам само ја што сам Српкиња!“*

Исидор Бајин

Клавир



Рно.



Хор

Ка - жи нам наш кри - не, да — нам же - ља баш ми - не.

Рiано



Ка - жи — нам сад од - ма', ка - жи нек' се зна!

Рно.



7

Шта ти знам од - го - во - рит' бра - ле,

9

кад ме - срам тво - је сил - не хва - ле.

11

Хва - ли - те о - нај цвет што га и - ма це - о свет,

13

ди - чна сам са - мо ја јер сам Срп - ки - ња!

КРАЈ

Uroš Simić
Aleksandra Stošić

FROM MUSIC LISTENING TO GUIDED LINGUISTIC RECEPTION AND MUSIC COMMUNICATION: (CHILDREN'S) PIECE WITH SINGING ON THE SCHOOL SCENE

Summary

This work presents a retroactive view on chronology and methodological significance of specific conceptual solution combined with different media and theater, through the blending of musical and stage genre intended for children. It is a genre that integrates drama, music, linguistic and creative movement, with a purpose of theoretical base for methodical reshaping of folk tales into drama texts layered and bounded with music segments inspired by folk quotations and folk songs coexisting with dramatic acts. The goal of this paper is to perceive the possibility for creation of *educational-artistic concept* which would integrate subjects such as musical culture and serbian language into shaped scene forms, with a high educational potential. This type of extra-curricular projects prepared during regular classes, as a part of teaching and studying curriculum, have not been updated in the Republic of Serbia so far. According to our cognition and shown results these projects hide in itself an immense educational and cultural potential, primarily through folk songs and plays, and also the spiritual and artistic compositions inspired by folklore. Certain music contents have been in the function of practicing and better-quality work in the sphere of musical literacy. A special focus has been directed to conceptual determination and actualisation of children's piece with singing which unites and summarizes a big part of program requirements and represents novelty in adaptability of this type of contents, and is aligned with music experience and dispositions which should outgrow into developed music abilities and skills. The descriptive method and an experiment with parallel groups were used in the research. The research was done during methodical praxis of students at the Faculty of Teacher education in Belgrade, from february untill

june 2018. The results have shown great motivation and better-quality musical achievements in the experimental fourth grade class of students, which have performed a piece with singing on the school stage during the final performance. A certain progress has been noticed within the control class, due to systematic and continuous work, so it is necessary to direct the work further in this direction, with a bigger sample and inclusion of more schools.

Key words: educational artistic concept, children's piece with singing, integrative approach, vocal development, musical literacy.

Осврт

Примљено: 20. 9. 2022.

Одобрено за штампу: 11. 10. 2022.

UDK: 73/76:061.2(497.11)"1978/2011"

73/76(497.11)"1978/2011"

ЛИКОВНА КОЛОНИЈА У СЕЛУ ЈАЛОВИК – ИСТОРИЈАТ И РАЗВОЈ

Бојана Савић

Универзитет уметности у Београду, Факултет
примењених уметности
bojana.savic@fpu.bg.ac.rs

Сажетак: У овом раду дат је кратак приказ историјата, развоја и тренутног стања Јаловичке ликовне колоније. Сврха рада је да се путем поређења идејног концепта ове колоније са сличнима у Србији и Европи укаже на значај очувања њене традиције и културног наслеђа. Путем литературе и непосредног учешћа ауторке овог текста у раду колоније анализирали су проблеми у њеној организацији и финансирању, али и складиштењу и чувању великог броја слика и скулптура којима располаже. Представљене су идеје и могућности за будући развој колоније, али и локалне заједнице. Кроз сарадњу са различитим институцијама: локалном самоуправом, црквом, школом, музејима, факултетима, као и кроз повезивање стручњака из различитих области: сликарства, конзервације и рестаурације, музеологије, историје уметности, маркетинга и туризма, понуђени су начини за побољшање услова рада колоније и њен даљи напредак.

Кључне речи: ликовна колонија, културно наслеђе, сликарство, село, традиција.

Уметничке колоније настале су у XIX веку и дефинишу се као групе уметника, најчешће сликара, али и композитора, вајара, писаца, које, током одређеног временског периода, живе и стварају у заједници (Lubbren 2001).

Уметници су често одлучивали да напусте свој уобичајени, градски начин живота у жељи да се одупру индустријализацији, и оду у сеоска, рурална подручја, тражећи инспирацију. Нова научна открића и убрзан технолошки развој утицао је на то да они романтизују сеоски живот, боравак у природи и поштовање њених ритмова. Шумски предели доживљавани су као митска места, која су разбуђивала машту уметника, подсећајући их на фантастична бића из народних песама и прича. Ово је праћено идејом о сликању на отвореном (open-air, plain air) те су пејзажи били најчешћи мотив уметничких дела на првооснованим колонијама у Европи (Jacobs 1985, 26).

Једна од најстаријих колонија основана у Европи налазила се у Барбизону (Barbizonne) у Француској – развијала се од 1820. године. Неки уметници су се чак трајно настанили на ивици Барбизонске шуме, а најпознатији међу њима су: Жан Франсоа Миле (Jean-Francois Millet), Теодор Русо (Theodore Rousseau) и Шарл Жак (Charles Jacque); они су и прославили ову колонију широм света (Lubren 2001, 166).

Најстаријом колонијом у Србији и Југославији сматра се Ликовна колонија Сићево, коју је 1905. године основала сликарка Надежда Петровић у истоименом селу надомак Ниша. Рад колоније обновљен је након Другог светског рата, 1965. године, и од тада се у континуитету одвија сваке године (Todorović 2015). Пионир оваквог облика уметничког деловања у Војводини је колонија у Сенти, која са радом почиње 1952. године (Tutorov 1988, 371).

У Југославији се колоније оснивају као уметнички центри, веза између села и града, али и као облик класно-просветитељског деловања. За социјалистичко друштво било је важно да уметност не буде више само привилегија елите и буржоазије, већ да постане разумљива и доступна и раднику и сељаку. Уметници су, уз то, долазећи из већих културних центара, скраћивали пут продора авангарде у провинцију, и афирмисали модеран ликовни израз.

Тако долазимо до оснивања уметничке колоније у селу Јаловик 1978. године, која је радила у објектима земљорадничке задруге, саграђеним у доба самоуправног социјализма. Задруга је, као и бројни домови културе, изгубила своју намену, те је, на иницијативу мештана Милована Шујића и Зорана Симића, управо ту колонија нашла своје место.

Током свога рада колонија је окупљала уметнике из земље и иностранства (укупно осамнаест земаља света), а неки од најпознатијих су: Коса Бокшан, Петар Омчикус, Бојан Бем, Коста Богдановић, Неша Париповић, Слободан Пеладић, Мрђан Бајић, Милорад Младеновић.

Првобитна замисао о начину рада подразумевала је да уметници буду смештени у сеоска домаћинства, како би, у саживоту, уметник и домаћин остварили утицај један на другог, те добили прилику да свет сагледају из другачије перспективе, као што и стоји у једном од каталога колоније: „Зато што уметност не познаје никакве препреке, јаловички сељак и сликар из какве светске метрополе стварају заједно. У исто време, као потреба, колонија опстаје упркос свему и из ината свему“ (Ćosić 2012). Сваки уметник имао је задатак да током свога боравка наслика две слике: једну би остављао домаћину, а друга би била намењена фондусу колоније. На овај начин остваривао се основни циљ колоније: да свако домаћинство добије уметничко дело и да на тај начин Јаловик постане село-галерија (Bogdanović 2012, 8).

Рад и развој колоније може се поделити у три фазе.

Прва фаза представља период од оснивања, када је селектор био Стеван Станић, новинар. Ова фаза трајала је десетак година а карактерише је интензивна

интеракција између уметника и сељака-домаћина, стварање све бољих услова за рад и афирмација колоније у самом селу и округу.

Током друге фазе селектор колоније био је Коста Богдановић, вајар и историчар уметности, који је избором уметника значајно подигао квалитет уметничких дела, настојећи да колонија буде у току са кретањима у савременој уметности. Након распада Југославије, ратова, концепт по коме су уметници смештани у сеоска домаћинства постао је неодржив, између осталог и због све мањег броја домаћинстава у селу, тј. савремене појаве одумирања села. Данас се зато уметници смештају у преуређени простор некадашње земљорадничке задруге, где су сви на окупу, па иако је становање у кућама житеља онемогућено, интеракција ипак постоји.

Трећу фазу развоја колоније обележио је селектор Бранислав Николић, визуелни уметник, који је уложио огроман труд да сваке године окупи домаће и стране уметнике који се изражавају у свим медијима. На тај начин Николић је разбио учауреност коју су ликовне колоније у Србији почеле да попримају не дозвољавајући појаву нових уметничких деловања. Јаловик је данас место стварања концептуалних, street-art и перформанс уметника, као и оних који се изражавају традиционалном сликарском формом.

Каталог се објављује сваке године, а направљена је и квалитетна (web) страница www.jalovik.net.

Све до 1998. колонија је радила у оквирима два програма: вајарском и сликарском, и у том периоду настале су скулптуре које су касније постављене у јавне просторе широм округа. Важно је, у складу с тим, поменути да је Јаловик прво село у Србији са графит-муралом, који је настао као резултат гостовања шесторо street-art уметника из Београда 2007. године. Измештањем из уобичајене градске средине у сеоску постигнута је потпуно нова перспектива уличне уметности.

Колонија поседује педантну, темељну и брижљиво вођену документацију о свим делима и учесницима, за коју је заслужна Ђенадија Шујић. Од посебног значаја је и ликовна радионица за децу, коју из године у годину похађају малишани из околине, а која представља једини такав вид усмереног креативног израза за децу овога краја.

Проблеми колоније су мањак средстава и неадекватни услови у којима се уметничка дела чувају – кров прокишњава и захтева хитну санацију. На основу препознавања потребе за заштитом концепта колоније као видом нематеријалног културног наслеђа, постоји и потреба за очувањем материјалног културног наслеђа, пре свега саме зграде, а затим и зидне слике Југослава

Ерчевића из 1988. године, у просторијама колоније. Зидна слика је због прокишњавања и великог присуства влаге веома угрожена, и уколико се проблем ускоро не реши, може бити неповратно оштећена.

Из свега наведеног може се закључити да колонија има дугу традицију, велики значај за локалну заједницу, али њен богати фондус чини је важним делом и националне културне баштине. Неопходно је, понављамо, очување уметничких дела насталих у колонији: постоји потреба за адекватним просторијама за одлагање уметничких дела, њиховом превентивном заштитом, стручним кадром који би пратио стање уметничких дела и едуковао кориснике о условима одржавања и чувања. Као први корак у стварању таквих услова потребно је младе стручњаке укључити у мониторинг уметничких дела, што је започето сарадњом са Факултетом примењених уметности у Београду 2019. године. Тако су студенти студијског програма конзервација и рестаурација постали учесници у раду колоније, са жељом да се сваке године утиче на превентивну заштиту фондуса колоније, али и икона у јаловичкој цркви, која је у непосредној близини. Потребно је утицати на службе заштите, као и на локалну заједницу да препознају значај културног наслеђа и учине све за његову превентивну заштиту.

Постоји иницијатива о формирању сталне поставке колоније, која би тада могла бити уврштена у туристичку понуду најближих места: Владимираца, Коцељеве, Шапца и Ваљева, чиме би се постигла и већа видљивост и већа посећеност. Притом, будућност колоније не би требало да зависи од ентузијазма појединаца у локалној заједници, већ да постане предмет стратегије институција културе и заштите.

Остаје да се види да ли је друштво способно за такву промену и подршку јаловичкој баштини, коју упечатљиво описује самостална кустоскиња Соња Јанков: „Јаловичка колонија је место на које уметници најчешће не долазе са претходно конципираном идејом коју реализују без икаквих измена, већ се рађање идеја и читав процес стварања одвијају на лицу места, у дијалогу са његовом историјом, стањем и осталим учесницима. Из тог разлога Јаловичка ликовна колонија остаје центар (или летња школа у природи) савремене уметности“ (Jankov 2019, 4).

ЛИТЕРАТУРА

- Bogdanović, Kosta. 2012. *Jalovička likovna kolonija 1978–2011*, 8. Vladimirci: Biblioteka „Diša Atić“.
- Jankov, Sonja. 2019. *Katalog Jalovičke likovne kolonije*, 4. Vladimirci: Biblioteka „Diša Atić“.
- Jacobs, Michael. 1985. *The Good and Simple Life: Artist Colonies in Europe and America*. Oxford: Phaidon Press Limited.

- Lubbren, Nina. 2001. *Rural Artist Colonies in Europe, 1870–1910*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Nikolić, Branislav. 2012. *Jalovička likovna kolonija 1978–2011*, Vladimirci: Biblioteka „Diša Atić“.
- Tutorov, Jasmina. 1988. „Umetničke kolonije u Vojvodini“. *Peristil*, 31. Zagreb: Društvo povjesničara umjetnosti.
- Ćosić, Vladan. 2012. *Katalog Jalovik 1978–2001*. Vladimirci: Biblioteka „Diša Atić“.

WEB ИЗВОРИ

- Todorović, Milica. 2015. „Likovna kolonija Sićevo – 110 godina posle“, *Artmagazin*.
http://www.artmagazin.info/index.php?option=com_content&task=view&id=3012&Itemid=228, www.jalovik.net. Vreme pristupa 15. 9. 2022.

Bojana Savić

THE ART COLONY IN THE VILLAGE OF JALOVIK – HISTORY AND DEVELOPMENT

Summary

This work gave a brief rendering of the history, development and current state of the Jalovik art colony. The purpose of the work is to emphasise the importance of preserving its traditions and cultural heritage by comparing the concept of the colony to similar ones in Serbia and Europe. Through literature and direct participation of the author of this text in the work of the colony, problems in its organization and financing were analyzed, as well as the storage and preservation of a large number of paintings and sculptures at its disposal. Ideas and possibilities for the future development of the colony, as well as local communities, were presented. Through cooperation with different institutions: local self-government, church, school, museums, faculties, as well as through connecting experts from different fields: painting,

conservation and restoration, museology, art history, marketing and tourism, the ways for improvement of working conditions of the colony and its further progress have been presented.

Key words: art colony, cultural heritage, painting, village, tradition.

Оригиналан научни рад

Примљено: 23. 9. 2022.

Одобрено за штампу: 14. 10. 2022.

UDK: 791.633-051 Бергман И.(082)

75.071.1:929 Мунк Е.

УТИЦАЈ ЛИКОВНОГ СТВАРАЛАШТВА ЕДВАРДА МУНКА НА ФИЛМСКО СТВАРАЛАШТВО ИНГМАРА БЕРГМАНА

Борјанка Љумовић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у

Косовској Митровици

Факултет уметности

borjanka.ljumovic@art.pr.ac.rs

Сажетак: Рад се бави анализом утицаја ликовног стваралаштва норвешког сликара Едварда Мунка на филмско стваралаштво шведског редитеља Ингмара Бергмана, а на примеру његовог филма *Крици и шапутања* из 1972. године. Основни методи истраживања су компаративни метод и метод анализе садржаја. Циљ је да се у сценама поменутог филма пронађу асоцијације или директне реплике на Мункове слике, које је редитељ инкорпорисао у свој рад. Упоређивањем сцена и слика дошло се до следећих закључака: 1) највећи број слика које су „уткане“ у филм припада фази Мунковог стваралаштва под називом *Фриз живота*, 2) „уграђивањем“ Мункових слика Бергман је покушао пластичније да прикаже страх од смрти и њену неминовност, и докаже своје уверење да је крик „једини сведок људског постојања“, 3) теме које су заокупљале ову двојицу уметника су исте: болест, смрт, страх од смрти, усамљеност, 4) глумачки израз у сценама у којима се препознају „уграђени“ мотиви изразито је експресионистички, што је особеност и Мункове сликарске поетике.

Кључне речи: Едвард Мунк, Ингмар Бергман, *Крици и шапутања*, филм, сликарство, експресионизам

Током свог богатог уметничког живота чувени шведски редитељ Ингмар Бергман (Ingmar Bergman, 1918–2007) режирао је шездесет два филма и преко сто седамдесет позоришних комада; био је најмлађи управник неког европског позоришта (у Хелсингборгсу / Шведска), а затим и у Стокхолму, а био је и редитељ у позориштима у Малмеу, Гетеборгу, Лондону, Минхену...

Свој први филм *Криза (Kris)* режирао је 1946. године. Истраживао је теме вере, љубави, брака, еротичности, отуђености, самоће, а стварао је до својих позних година. Његови најпознатији филмови су: *Седми печат (Det sjunde inseglet, 1956)*, *Дивље јагоде (Smultronstället, 1957)*, *Као у тамном огледалу (Såsom i en spegel, 1960)*, *Персона (Persona, 1965)*, *Крици и шапутања (Viskningar och rop, 1972)*, *Призори из брачног живота (Scener ur ett äktenskap, 1972)* итд. Освајао је бројне награде на филмским фестивалима, а за награду Америчке филмске академије био је номинован девет пута, од чега је три пута овенчан Оскаром за најбољи страни филм;¹ 1971. године добио је Награду Ирвинг Талберг за животно дело. Из филмске индустрије се повукао 2003. године, а умро је 2007. у осамдесет деветој години, у сну, у кући на острву Фаро.

¹ Године 1960. за филм *Девичански извор (Jungfrukällan)*; 1961. за филм *Као у тамном огледалу* и 1983. за *Фани и Александар (Fanny och Alexander)*.

Филм *Крици и шапутања*, који је тема овога рада, спада у Бергманова ремек-дела. Наслов потиче из приказа једног критичара Бетовеновог квартета: звучи управо као „крици и шапутања“, а алудира и на чувену слику *Крик* (*Skrik*) норвешког сликара Едварда Мунка (Edvard Munch, 1863–1944), која је „уткана“ у овај филм.

Мунк је један од најистакнутијих скандинавских уметника, чија су дела настала на темељима симболизма с краја XIX века. Сматра се такође претходником и кооснивачем експресионизма,² и његовим типичним представником. У свом дневнику оставио је својеврсни манифест о томе шта је за њега сликарство и како треба сликати, с освртом на људе који се подсмевају његовој уметности, или од ње подозревају: „Од најранијег

² Експресионизам је уметнички правац у ком уметници не теже да прикажу објективну реалност, већ субјективна осећања која у њима изазивају догађаји и ствари. То је један од главних покрета у уметности у касном 19. и током 20. века. (The Editors of *Encyclopædia Britannica* 2017, <https://www.britannica.com/art/Expressionism> [23. 9. 2022]). За разлику од импресиониста, који су желели да на површину изнесу доживљај тренутка, „уметник експресионизма исказује своје емоције по сваку цену – по цену тога да је то, како сер Херберт Рид (Sir Herbert Read) каже, 'преувеличавање или извртање природних појава које се граничи са гротескним'" (Zigrosser 2011, 6). Оно што је за експресионисте било основно правило јесте да покажу сопствену душу и субјективне ставове које у њима изазивају догађаји и ствари – „њихова је основна црта била истраживање, па и експлоатација, човековог унутрашњег живота“ (Исто, 5). Јован Деретић експресионизам дефинише као „супротност профињеном, естетизованом и индивидуалистичком импресионизму. [...] Уметност је схватио као 'крик' за 'непосредним животом'. Зато она треба да буде ослобођена свих стега, а највише оних које потичу из саме стварности“ (Деретић, http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_10_c.html#_Toc412464112 [4. 4. 2021]).

детињства они знају да је трава зелена, а људско лице розе. [...] Они не могу да убаце у своје главе да су ове слике направљене са искреношћу, у патњи – да су оне производи непроспаваних ноћи – да су нас коштале крви и живаца. [...] Јер у овим сликама уметник даје најцењенију ствар коју има – он даје своју душу – он даје своју тугу – он даје своју радост – своју крв живота. Он даје човека, не објекат“ (Stang 1972, 80–81). Током свога рада Мунк је истраживао људске емоције, претварајући та искуства у дела. „Од плодности, зачећа, ембриона, преко дрвета живота, детињства, младости, привлачности, пољупца, сједињења, растанка, очаја, крика, до старости и смрти – централни део Мунковог рада је посвећен животном циклусу. Са својим приказом љубави, патње, меланхолије и смрти, група слика *Фриз живота*, коју развија до краја живота, представља матрицу уметничког рада Норвешке“ (Buchhart, Schröder 2015, 7). У ову групу спадају нека од његових најзначајнијих дела, међу којима је и највећи број слика које се препознају у Бергмановом филму, а тема су овог рада: *Смрт у болесничкој соби* (*Døden i sykeværelset*), *Болесно дете* (*Det syke barn*), *Крик*, *Тескоба* (*Angst*), *Пољубац* (*Kyss*), *Вампир* (*Vampyr*), *Мадона* (*Madonna*) итд.

Што се тиче филма *Крици и шапутања*, основна тема којом се Бергман у њему бавио иста је она која је

заокупљала и пратила Едварда Мунка – смрт. У свом радном дневнику Бергман пише о идеји за овај филм: „Не бити сентименталан са Смрћу. Допустити јој да се појави, разоткрити је у свој њеној ружноћи и дати јој њен прави глас и моћ“ (Бергман 1996, 61). Лора Хабнер (Laura Hubner) примећује да се повезаност с Мунком назире још од филма *Дивље јагоде*, где се „позивање“ на Мунка користило за означавање сноликих секвенци, а да у *Крицима и шапутањима* снолики тон прожима читав филм (Hubner 2007, 93). Др Александра Лутхандер (Alexandra Luthander) каже да је Бергман желео да у овом филму прикаже страх од смрти и њену неминовност. „Покушао је да покаже, као и Мунк, да је крик једини сведок људског постојања. На почетку прималан, затим крик одраслог човека који протестује, реагује на свет око себе и самим тим – ствара, покушавајући тиме да се некако 'нагоди' са самом смрћу. Из тог крика настала су сва савремена уметничка дела – како Мункове слике тако и Бергманови филмови и дела стваралаца пре и после њих“ (Лутхандер 2013).³

Радња филма конципирана је као прича о „четири жене обучене у бело у једној црвеној соби. Крећу се и шапућу једна другој и крајње су тајновите“ (Бергман 1996, 55). Служавка и две сестре брину о трећој, која има

³ Izvod iz doktorske disertacije pod nazivom *Uticaj filmskog opusa Ingmara Bergmana na stvaralačke i kulturološke okvire Evrope 20. i 21. veka*; preuzeto sa sajta <http://afirmator.org/munkov-i-bergmanob-krik/> (13. 1. 2021).

рак на материци и умире болном и језивом смрћу. У једном тренутку, међутим, болесница се накратко прене, тражи утеху и загрљај, али их не добија ни од кога, осим од служавке. Наиме, сестре се, из сопствених страхова и ограничења, повлаче из ове за њих застрашујуће и неприродне ситуације: Марија покушава да је утеши, али бежи престрављена када готово мртва сестра почне да је љуби, а старија Карин бива и сурова – признаје својој васкрслој сестри Агнес да никада није марила за њу, и да је то што она сад од ње захтева – неприхватљиво.

Једина особа која разуме Агнесину агонију и страх је служавка Ана, која се већ суочила са свим тим – смрћу своје ћерке, и која остаје да помогне Агнес да пређе у свет мртвих: узима је у наручје, и тако њих две заједно граде реплику чувене Микеланђелове *Пијете (Pietà)*, у којој Агнес представља Христа, а Ана његову мајку. Џес Калин (Jesse Kalin) тумачи *Пијету* као „чин жаљења и припреме за сахрану, не антиципацију поновног рођења. [...] У *Крицима и шапутањима* пијета је гест утехе пре краја, не отварање ка будућности“ (Kalin 2003, 140–147). Редитељ филм завршава сценом сећања у којој четири жене шетају имањем, смеју се и седају на љуљашку из детињства, а навод из Агнесиног дневника буди успомене на лепша времена, када су сестре биле блиске и радосне, што ипак пружа утеху.

Говорећи о првим секвенцама филма и мотиву слике *Смрт у болесничкој соби*, Хиткот и Маршал (Christopher Heathcote, Jai Marshall) примећују да „Бергман скупља у поглед онај емоционални немир који Едвард Мунк у више наврата слика, мучне страхове, осећај изолованости“ (Heathcote, Marshall 2013: 89). Оно што им је такође заједничко јесте слична стилизација боја. Када се пак говори о бојама у филму, треба истаћи да су оне особен елемент, који делује сам за себе.

„Сестре и Ана (као и други ликови) су обично обучени у бело, плаво или црно (Маријина хаљина је увек за нијансу светлија, украшенија, више 'секси'), док је Агнес (и често Марија) у белом или црвеном. Напољу има жуте и зелене и сивоплаве боје неба и воде, а унутра је свуда црвена (зидови, завесе и тепих; Агнесин огртач и Маријина хаљина; вино и крв). У свему овоме има ритма и хармоније који се осећају али не разумеју, драме по себи и балансирања који бришу индивидуе, а наговештавају дубље, анималне силе и ток живота и смрти чији смо ми само делови“ (Kalin 2003, 147–148).

Женски ликови у филму су доминантни; они не представљају неке митске фигуре, већ психолошке типове дефинисане својом прошлошћу. Боје које они имају на себи дају им емотивни нагласак, а „костими из епохе и декор аранжирани су коришћењем савремене Мункове шеме. [...] Костим се користи да појача

алегоријско значење, директно 'имитирајући' Мункове у бело, црвено и црно обучене женске архетипове“ (Heathcote, Marshall 2013, 90).

Утицај Мунка на Бергмана може се пронаћи и у начину на који је редитељ снимао крупне кадрове лица. Наиме, често се у филму једна од глумица нађе у првом плану, тада јој се види само лице чији је израз често миран, чист, нежан, и то изгледа скоро као замрзнута слика. Потом та лица добијају други израз – јак, експресиван, у пуном „колору и волумену“, а то су тренуци јаког физичког или менталног бола, који се најчешће дешавају у самоћи.

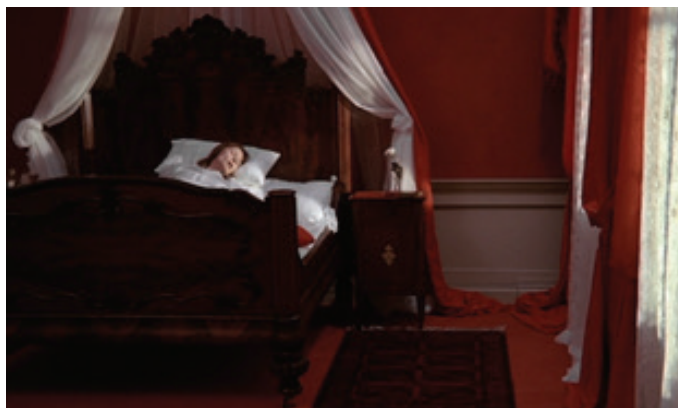
Када говоримо о крупним кадровима које Бергман обилно користи у свом филму, морамо да поменемо и глумачку игру, као и захтеве које редитељ пред глумце ставља. Он говори о томе да је „приступ људском лицу без сумње оно што чини један филм изузетним“ (Бергман 1995, 48). За њега је глумчево лице најснажније редитељско средство, камера је ту да буде објективни посматрач који бележи „унутрашњи чин стваралаштва. [...] Развој, суздржавање и најзад експлозија изненадног живота награђује ми све оне хиљаде часова сивила, искушења и посртања...“ (Исто, 49). Глумачки израз у читавој Бергмановој филмографији карактеришу сведеност, јасноћа, прецизност, а истовремено и експресивност. Он је увек јасан, без сувишних гестова,

доведен до савршенства у својој једноставности. У својој књизи *Слике* Бергман пише: „Могу се избацити сви објашњавајући делови, све помоћне црте и сви помоћни положаји који нису нужни. [...] Све што није нужно, јесте погрешно. Једино што је потребно, јесте то једино и непобитно“ (Бергман 1996, 58–64).

БОЛЕСНО ДЕТЕ



Слика 1. Болесно дете (Detsyke barn, 1925); уље на платну



Слика 2. Кадар из филма; сцена Агнесиног буђења

Већ на почетку филма наилазимо на мотив Мункове слике *Болесно дете* – у сцени када је Агнес у кревету, буди се у боловима, али скупља снагу да устане и запише нешто у свој дневник. Овај мотив се у Мунковом раду развио око болести његове сестре Софије, а и записи у његовом дневнику, док се сећа њеног умирања, као да се могу применити на ову сцену из филма. Мунк пише: „Њене очи су биле црвене – чињеница да је било сигурно – да смрт долази – то је било необјашњиво... да ли ће она заиста да умре? [...] Како се чудно осећала – соба је била другачија, она ју је видела као кроз veo – њени удови су били тешки – како је уморна...” (Stang 1972, 33–34). Овакав опис слаже се са стањем Агнес у филму, што ће касније потврдити и лекар, након прегледа, саопштивши њеним сестрама да она неће још дуго живети.

Агнес је у филму најчешће приказана у кревету – у боловима, лежи беспомоћно на белим јастуцима, понекад сама у својој патњи, често заглавана у страну, замишљена, ишчекујући сопствени крај, понекад тражећи помоћ, а поред ње се као утеха најчешће нађе Ана, која може да представља оно што је на Мунковој слици жена у црном – с том разликом што Ана не спушта главу, већ активно покушава да помогне, нудећи и своје груди као олакшање, као детету које је изгубила.

На Мунковој слици приказан је тренутак пре смрти сликареве сестре Софије. Овом трауматичном искуству он се враћао често, тако да серија *Болесно дете* има шест слика и велики број литографија, бакрореза и графика. Софија је приказана у болесничкој постељи покривена тамним тешким ћебетом, с погледом у страну, према тамној завеси, коју многи интерпретирају као симбол смрти. Тамнокоса старија жена у црној хаљини седи поред ње држећи је за руку, очигледно јој пружајући утеху у болу, али је њена глава спуштена, као да није у стању да гледа у очи умируће девојчице.

Ову слику Мунк сматра прекретницом у својој уметности. Како сам каже, сликао ју је много пута током једне године, незадовољан бацао свој рад и покушавао поново, тежећи да добије „онај први утисак – провидну бледу кожу наспрам платна – трепераве усне – руке које се тресу. [...] У овој слици ћете наћи темеље на којима сам касније развијао своју уметност“ (Stang 1972, 56).

СМРТ У БОЛЕСНИЧКОЈ СОБИ И КРАЈ ОДРА



Слика 3. *Смрт у болесничкој соби* (Døden i sykeværelset, 1893); уље на платну



Слика 4. Крај одра (Dødskamp, 1915); уље на платну



Слика 5. Кадар из филма; сцена Агнесине агоније



Слика 6. Кадар из филма; сцена бдења

Крај одра (Todeskampf) и *Смрт у болесничкој соби* су слике које се такође баве темом смрти Мункове сестре Софије. На овим сликама је, насупрот *Болесном детету*, Софија ван гледаочевог фокуса, док је у центру пажње

породица која жали за мртвим дететом. Мотив који је обрађивао, Мунку није био стран – „Изгледа као да су слике болесничке собе, столице, његовог оца и остатка породице урезане у Едвардову ретину, као да је он то све сам видео! Човек би помислио да је управо изашао из мртвачке капеле“ (Исто, 128–129). Из ових слика закључује се да се десило оно страшно: на обема сликама приказана је фигура оца који се, склопљених руку, моли у очају, женске фигуре спуштених погледа и шака немоћно сплетених гледају у под или у постељу на којој лежи тело за које се не може бити сигуран да ли је живо, али се несумњиво зна да је смрт јако близу, уколико већ није наступила. На слици *Смрт у болесничкој соби* видимо и сликаревог брата који тихо излази из собе, а став тела му је исти као и став жене (вероватно Мункове тетке Карин) која се, повијених леђа и безнадежна, придржава за постељу у којој лежи Софија. Критика је Мунку замерала што није показао мртву особу, па се не зна да ли је то мушкарац или жена. Међутим, Мунк је у слици *Крај одра* желео да „драму рефлектује на ближње, док стоје крај узглавља, и преко привида грознице на зиду“ (Исто, 130).

У филму ове мотиве препознајемо у сценама када Агнес умире а три уплашене жене стоје око њене постеље, немоћне да јој олакшају муке. На првој слици из филма жене су обучене у бело, јер смрт још није

наступила – осећа се агонија, али још увек није све готово; на наредној смрт је ту, и затичемо их у соби мртве сестре. У овој сцени имамо и свештеника, који подсећа на Мунковог оца са слике *Крај болесничке постеље* – и он се молио за душу покојнице, док су сестре, служавка и још две жене у црнини леђима окренуте посматрачима, и сада их затичемо у клечећем положају, без животног грча који су имале у претходној слици: сада је све готово. И у овим сценама је црвена боја у првом плану – пре Агнесине смрти Бергман користи црвену и белу боју са црном, а након смрти црвену и црну са белом.

КРИК



Слика 7. Крик (Skrik, око 1910.); уље на платну



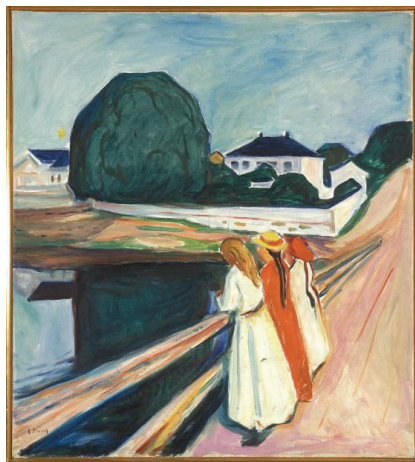
Слика 8. Кадар из филма; сцена Агнесиног крика

У последњим тренуцима живота Агнес наилазимо на мотив Мунковог *Крика*. У изразу Агнесиног лица видимо исту немоћ, страх и муку као на Мунковој слици. Бергман њено лице ставља у крупни план: Агнес гледа право напред и вришти у ропцу, чиме ова сцена још више подсећа на поменуту слику. Истоветни мотив примећујемо на још једном месту у филму, које нема везе са смрћу, већ с емотивним сломом најстарије сестре Карин: ту је њено лице у крупном плану, и она по први пут у филму ослобађа своје емоције кроз крик, који је пун тескобе, неиспуњености, терета брака, породичних односа и сопствених очекивања. У Мунковом *Крику* „особа на слици постаје једно с околином, узимајући облик пејзажа и облака: без косе, без пола и без особености. Искуство је у својој истинитости постало универзално, са значењем за све људе, свуда, на овој, можда најизразитијој експресионистичкој слици на

свету“ (Stang 1972, 117). На овој слици насликана је заиста особа за коју се не зна да ли је мушкарац или жена, а то није ни важно, јер врисак припада свима.

Кристијан Скредсвиг (Christian Skredsvig), норвешки сликар и писац, и пријатељ Едварда Мунка, сведочи о томе како је Мунк дуго желео да наслика своје сећање на залазак сунца. Мунк у свом дневнику под датумом 22. јануар 1892. пише о инспирацији за ову слику: „Једне вечери шетао сам брдовитом стазом близу Кристијаније – са два пријатеља. То је био период када ми је живот покидао душу. Сунце је залазило – урањало је у пламен испод хоризонта. Изгледало је као пламени мач крви који сече испупчено небо. Небо је било као крв – исечено ватреним пругама – брда су постала тамноплава, фјорд – пресечен хладноплавом, жутом и црвеном бојом – експлозивном крвавоцрвеном – на стази и огради – моји пријатељи су обојени блиставом жутобелом – осетио сам снажан врисак – и да, чуо сам га – боје у природи – разбиле су линије природе – линије и боје су вибрирале у покрету – ове осцилације живота довеле су не само моје око у осцилацију, већ и уши – тако да сам ја заправо чуо врисак – онда сам га насликао“ (Munch 2005, 64–65).

ДЕВОЈКЕ НА МОСТУ



Слика 9. Девујке на мосту (Pikene på broen, 1927); уље на платну



Слика 10. Кадар из филма; сцена шетње



Слика 11. Жене на мосту (Damene på broen, 1903); уље на платну



Слика 12. Кадар из филма; сцена на љуљашци

У последњој сцени у филму осећа се другачија атмосфера – Бергман нам приказује успомену на један леп јесењи дан. Он у радном дневнику пише: „Сцена коју видим јесте она у којој сестре обазриво излазе са својом малом болесном сестром у парк да гледају јесен, да посете стару љуљашку на којој су као деца заједно седеле“ (Бергман 1996, 63). У овој сцени су три сестре и Ана, оне шетају у дугим белим лепршавим хаљинама, са белим шеширима и са белим сунцобранима. Имање је у зеленим и жућкастим нијансама, високо дрвеће је око њих, трава још увек има живота у себи – назире се јесен, али она је још осунчана, није туробна и кишовита. У овом дану сестре као да још гаје наду да ће се болест повући: Агнес је бледа, али се чини да нема болове, и срећна је што су њене сестре поново с њом. Она то и бележи у свом дневнику, из ког током трајања ове сцене чујемо цитат: „Дивно је бити поново заједно као некад...

Сви моји болови су прошли. Особе које највише волим су са мном... Могу да осетим близину њихових тела, топлоту њихових руку. Желим да задржим тај тренутак и мислим: 'Нека дође шта треба да дође', ово је срећа, не могу да пожелим ништа лепше" (Kalin 2003, 145).

Ово је једна од само две сцене које се дешавају у екстеријеру. До сада се све одигравало унутар куће са црвеним зидовима, намештај у њој је мрачан, спољашњост видимо само кроз прозоре, али остајемо заробљени унутра, као и јунакиње овога филма. У овом пак сећању осећа се радост – видимо сестре како трче као у детињству, затим седају на љуљашку, а онда се кадар сужава на Агнесино лице које је мирно, са благим осмехом, и одашиље нежност коју осећа према женама које су поред ње, али и неизбежност судбине која ју је задесила. Иако весела због овог дана који проводи у, за њу, најлепшем друштву, из њеног погледа и израза лица читамо да дубоко у себи зна да се ништа не може учинити и да јој је крај близу. „Агнесина способност да јасно види, и страх од смрти, њена спремност и понизност – њена крхкост и снага“ (Бергман 1996, 61).

Овакав опис у потпуности одговара начину на који Мунк представља жене на својим сликама. „Фацијалне експресије Мункових женских фигура су често мирне, спокојне, чак нежне, а такве су и њихове позе и говор тела“ (Heathcote, Marshall 2013, 88). Током свог

стваралаштва Мунк је често сликао женске фигуре, а једна од слика којој се враћао је *Девојке на мосту*. Ова слика сматра се једним од његових најлиричнијих и најхармоничнијих дела. На њој су приказане три девојке (као три сестре из Бергмановог филма) како стоје на мосту и гледају у воду. Током тридесет година он је овај мотив дорађивао или у детаљима мењао – нпр. окретањем једне од девојака да гледа у супротном правцу, или додавањем четврте девојке.

Међутим, верзија слике из 1903, под називом *Жене на мосту*, мало је другачија. Самим тим што на слици више нису девојке, већ жене, јасно је да се десила промена. На овој слици опет има сличности са филмом: атмосфера је слична самом крају филма, односно тренутку када Агнес гледа према камери и када нам постаје јасно њено прихватање блиске смрти. Овој слици сумрак даје суморнију ноту него на осталим верзијама. Такође, три старије прилике обучене у црно наслоњене су на ограду моста и гледају у воду (на супротној су страни од оне у којој су се огледале *Девојке*), што доприноси благом немиру и наговештава пролазак живота. Да ли су те жене оне исте девојке које су некада биле безбрижне, сада у средини живота, а најављује се и крај кроз жене у црном? Једна жена се на овој слици издваја – као и Агнес на крају. Док су остале у заједничком разговору (све су само са обрисима тамних

сенки на хаљинама и лицима), једна прилика је окренута напред, гледа „у нас“, и у њеном погледу видимо забринутост, запитаност, сенку туге – и схватање живота као пролазне радости.

Као и ова жена на слици, Агнес нам у филму, без мимике и сувишних гестова, осмеха и покрета, ставља до знања да је схватила, и да може само да проба да нађе радост и уживање у ономе што је од живота остало, али не и да покуша да га мења или продужава, јер је то изван њене моћи. „Еминентна улога коју игра знање смрти у животу човека не може се довољно високо поставити. Оно је свуда присутно, у свим остваривањима живота, у срећи не мање но у патњи, у безбрижној ведрини једнако као и у страху. Смрт је наш стални пратилац, за свим столовима живота већ седи као 'камени гост'. Она чека на сваког. Нико јој не може умаћи. Стигне сваког“ (Финк 2013, 49–50).

МЛАДА ЖЕНА НА ОБАЛИ



Слика 13. Млада жена на обали (Ung kvinne på stranden, 1896);
гравирање сувом иглом



Слика 14. Кадар из филма; сцена Мајчине шетње

Друга сцена која се дешава ван куће је такође сећање, и има сличну носталгичну атмосферу. Ово сећање укључује само мајку, на коју Агнес мисли са сетом и разумевањем. За разлику од горе поменуте сцене, у којој сестре емитују радост и наду, у овој се осећа усамљеност и туга. Пејзаж је исти: врт у рану јесен, са зеленим и благожутим нијансама, са сунцем које прави сенку дрвећа, и тиме ствара сетно расположење. У сцени је приказана само фигура једне жене која шета у потрази за осамљивањем.

Овај мотив може се повезати са Мунковом сликом *Млада жена на обали* (*Ung kvinne på stranden*) из 1896. године, а припада серији *Фриз живота* и сликама о усамљености: женска фигура на обали мора стоји леђима окренута посматрачу. У белој дугој хаљини (баш као и Агнесина мајка у сцени) и са рукама скупљеним напред, ова жена посматра воду којој се не виде границе, и одашиље мирну енергију, истовремено одајући

меланхолију – чини се да сваког часа може да закорачи у ту воду и да се више никада не врати, али и да је вода умирује и пружа јој утеху, истовремено је обавијајући осећањем пустоши, али и обнављања. Реплике које изговара Агнес, присећајући се мајке, могу се у потпуности повезати са овом сликом: „Сећам се да је често трагала за усамљеношћу и миром. [...] Волела бих да могу поново да је видим и да јој кажем да разумем њену досаду, нестрпљивост, чежњу и усамљеност“ (Бергман 1976, 67).

ЖЕНА У ТРИ ФАЗЕ



Слика 15. Жена у три фазе (Kvinnan. Sfinx, 1894); уље на платну

Занимљиво је да обојица уметника користе симболику броја три – код Бергмана су то три сестре, потпуно различите, а код Мунка су три фазе живота жене. Ове фазе могу се применити на три главне јунакиње филма, јер Бергман сабира различитости ових жена и претвара

их у искуства једног бића. „Теме љубави и смрти, које се понављају код Мунка, завист и издаја, усамљеност и бол такође су теме Бергманове приче, и он такође придаје симболичну важност трима контрастним женским 'типovima'“ (Heathcote, Marshall 2013, 90).

Иако су фазе невиности и страсти код Бергмана мрачније, ипак се може рећи да је Агнес оличење чистоте и неукрањаности, Марија осликава снагу и лепоту жене, а Карин представља животну фазу жене која више не гаји илузије, већ је суочена са стварношћу, и разочарана у оно што је као млађа очекивала од живота. У свом дневнику Бергман овако описује своје јунакиње: „Агнеза [...] представља део те куће откад се родила. [...] Љубав је за њу остала скривена и добро чувана тајна. [...] Не жали се и не мисли како је Бог окрутан“ (Бјађи 1995, 271–271). За Марију пише да је „и сама девојчица, слатка, размажена, насмејана, увек радознала и сензуална. Придаје велики значај својој лепоти и задовољствима које јој нуди тело. [...] Има само једно правило: задовољство“ (Исто, 272–273). Карин је описана као жена која је брзо после удаје приметила да јој је брак пропао и да јој муж улива физичку и моралну одвратност. Арогантна је и одбојна, малодушна и очајна, верна мужу али „та привидна самоконтрола крије у ствари немоћну мржњу према мужу и нему озлојеђеност на живот“ (Исто, 272). И поред тога, могла би да буде

нежна ако би нашла особу којој би могла да се посвети, али „сав тај огромни капитал, неискоришћен, остаје затворен у њој“ (Исто, 272).

На слици *Жена у три фазе (Kvinnen. Sfinx)* из 1895. године Мунк нам представља на левој страни невину младу жену пуштене косе у белој лепршавој хаљини, која стоји на пешчаној обали и гледа у даљину. Затим, централну позицију слике заузима нага жена која је у својој пуној животној зрелости и снази – насликана је како провокативно и смело стоји, благо раширених ногу, пуштене црвене косе, црвених усана, сигурна у себе, како рукама додирује косу, и тиме се још више открива, али то чини кокетно и самоуверено. Поред ње, као сенка, насликана је жена у црној дугој хаљини, са рукама иза леђа – представља жену у својој касној фази: њена рамена су подигнута, лице бледо и оивичено црном косом и тамним цртама на лицу. Поред ње стоји мушкарац који изгледа врло слично њој – у црном је, блед и спуштеног погледа; заједно представљају слику старости, краја љубави и живота.

Еуген Финк (Eugen Fink) описује три фазе живота које се могу прочитати и на Мунковој слици и на Бергмановим јунакињама: „Детињство је готово бесполно, наравно не у објективном смислу – али буре још ћуте. И у старости се опет враћа мир, мир догорелог пламена живота, који настоји да још неко време сачува

своје светло које се стањује. Али у времену највише животне пунине, најјаче виталне снаге и истодобно потпуно изграђене индивидуалности, човек доспева у подручје ероса – и тиме у подручје једног искуства, које чини да засветли тајновито суседство пунине живота са смрћу и индивидуалности са основом живота која је без сопства“ (Финк 2013, 184).

ЗАКЉУЧАК

Едвард Мунк и Ингмар Бергман сврставају се међу најзначајније и најутицајније уметнике свога времена. Својим радом они су инспирисали генерације других аутора. Оно што је заједничка црта њиховог стремљења у уметничком стварању може се дефинисати кроз Бергманов одговор на питање шта захтева од филма: „Све. То јест, истину. Хоћу да мој филм изражава истину, као што желим и да сви уметници, сваки на свој начин, увек изражавају истину, показујући нам шта заиста радимо, шта ћемо радити сутра, како се покрећемо, где идемо. Права уметност је увек била огледало живота“ (Бергман 1995, 256).

Циљ овог рада био је да се у сценама филма *Крици и шапутања* пронађу асоцијације или директне реплике на Мункове слике, које је редитељ инкорпорисао у свој рад. Упоредивањем сцена и слика дошло се до следећих закључака:

1) Највећи број слика које су „уткане“ у филм припада кључној фази Мунковог стваралаштва под називом *Фриз живота*. Он је *Фриз* замишљао као серију повезаних слика које заједно представљају слику живота, за коју сам сликар пише да је било важно да се „наслика стварни живот – из сопственог искуства“ (Stang 1972, 25). Овој групи слика припадају, између осталих, и оне које су биле инспирација Бергману за филм: *Болесно дете*, *Смрт у болесничкој соби*, *Крај одра...*

2) „Уграђивањем“ Мункових слика у филм Бергман је покушао пластичније да прикаже страх од смрти и њену неминовност, и докаже своје уверење да је крик „једини сведок људског постојања“. Оно што се намеће као закључак јесте да је Бергман посегао за Мунковом поетиком због једноставности и јасноће, с једне, али и интензитета израза, с друге стране. Претварање „уздржаности у експлозивност“, како Биргита Стин (Birgitta Steene) дефинише Мункову форму експресионизма коју Бергман користи у поставци драме *Авети (Gengangere)* Хенрика Ибзена (Henrik Ibsen), препознајем и у *Крицима и шапутањима*, јер је главна карактеристика глумачке игре суздржавање, трпљење и акумулација осећања, а затим нагла, снажна и често неочекивана ерупција нагомиланих емоција у, наизглед, нелогичним ситуацијама.

3) Теме које су заокупљале ову двојицу уметника исте су: болест, смрт, страх од смрти, усамљеност. Такође, сличан је и начин на који су ове теме обрађивали – Мунк је, по сопственом признању, завршавао своја дела када она нису пред њим, „тако да могу да сакупим своје утиске“ (Stang 1972, 295), а Бергман се никада није трудио да фотографише стварност, већ да је пренесе (Бергман 1995, 195);

4) Глумачки израз у сценама у којима се препознају „уграђени“ мотиви изразито је експресионистички, што је особеност и Мункове сликарске поетике. Оно што повезује Бергмана и Мунка јесте, дакле, израз лишен сваке сувишности, израз који је сведен на своју базичност, израз који је „атом“ – недељив, један и једини, који ни не може бити другачији.

ЛИТЕРАТУРА

- Bergman, Ingmar. 1976. *Four Stories*. Translator Alan Blair. London: Marion Boyars.
- Bergman, Ingmar. 1995. „Glumci“. Prev. s ruskog Anđelija Polikarpova. U: *Razgovori s Bergmanom*. Prir. Radoslav Lazić. Novi Sad – Beograd: Prometej – Jugoslovenska kinoteka.
- Bergman, Ingmar. 1996. *Slike*. Prev. Ljubiša Rajić. Novi Sad – Beograd: Prometej – Jugoslovenska kinoteka.
- Bjađi, Enco. 1995. „Skandinavac Ingmar Bergman“. Prev. s italijanskog Milan Nenadić. U: *Razgovori s Bergmanom*. Prir. Radoslav Lazić. Novi Sad – Beograd: Prometej – Jugoslovenska kinoteka.

- Buchhart, Dieter; Schröder, Klaus Albrecht. 2015. *Edvard Munch. Love, Death, Loneliness*. Vienna: Albertina.
- Deretić, Jovan. http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_10_c.html#_Toc412464112. Vreme pristupa 4. 4. 2021.
- Encyclopædia Britannica* 2017, <https://www.britannica.com/art/Expressionism>. Vreme pristupa 23. 9. 2022.
- Zigrosser, Carl. 2011. *The Expressionists: A Survey of Their Graphic Art*. United States: Literary Licensing, LLC. <https://www.questia.com/read/14619315/the-expressionists-a-survey-of-their-graphic-art> Vreme pristupa 22. 2. 2020.
- Kalin, Jesse. 2003. *The Films of Ingmar Bergman*. New York: Cambridge University Press.
- Luthander, Aleksandra. 2013. „Munkov i Bergmanov 'Krik'“, *Uticaj filmskog opusa Ingmara Bergmana na stvaralačke i kulturološke okvire Evrope 20. i 21. veka*. *Afirmator*, časopis za umetnost i društvena pitanja. Retrieved April 26, 2020 from the World Wide Web <http://afirmator.org/munkov-i-bergmanob-krik/> Vreme pristupa 13. 1. 2021.
- Macnab, Geoffrey. 2009. *INGMAR BERGMAN. The Life and Films of the Last Great European Director*. London – New York: I. B.Tauris & Co Ltd.
- Munch, Edvard. 2005. *We are Flames which Pour out of the Earth*. Translated and edited by J. Gill Holland. Madison: The University Wisconsin Press.
- Stang, Nic. 1972. *Edvard Munch*. Oslo: Johan Grundt Tanum.
- Fink, Eugen. 2013. *Osnovni fenomeni ljudskog postojanja*. Prev. Aleksa Buha. Podgorica – Beograd: Oktoih – Štampar Makarije.
- Heathcote, Christopher; Marshall, Jai. 2013. “How Ingmar Bergman filmed Edvard Munch“, *Quadrant*, Vol. 57, No. 4. Retrieved April 26, 2020 from the World Wide Web

<https://quadrant.org.au/magazine/2013/04/how-ingmar-bergman-filmed-edvard-munch/>

Hubner, Laura. 2007. *The Films of Ingmar Bergman. Illusions of Light and Darkness*. Great Britain: PALGRAVE MACMILLAN.

WEB ИЗБОРИ

<https://www.wikiart.org/en/edvard-munch/the-three-stages-of-woman-sphinx-1894>

<https://munch.emuseum.com/objects/8188/ung-kvinne-pa-stranden?ctx=f8198e96-2550-4149-8ba3-89d4e7d0c170&idx=5>

<https://munch.emuseum.com/no/objects/4558/damene-pa-broen?ctx=c23009bf-4503-48a6-b2e5-cacb24b5b59c&idx=70>

<https://munch.emuseum.com/objects/4836/pikene-pa-broen?ctx=774c0128-ce66-406c-836b-ca232734e248&idx=32>

<https://munch.emuseum.com/objects/3313/skrik?ctx=cbb9b18f-49c1-404c-a869-e5082edcf40f&idx=1>

<https://munch.emuseum.com/objects/4622/ddskamp?ctx=4dfc3e76-0544-4ee3-998f-0a1fd929bcd5&idx=30>

Borjanka Ljumović

THE IMPACT OF EDVARD MUNCH'S ART WORK ON INGMAR BERGMAN'S FILM WORK

Summary

The paper deals with the analyses of the impact of art work of Norwegian painter Edvard Munch on filmmaking of the Swedish director Ingmar Bergman, presented on the example of his film *Cries and Whispers* from 1973. The main methods of research are comparative method and the method of content analysis. The aim is to find associations or direct replicas of Munch's paintings which Bergman incorporated into the scenes of the mentioned

film. By comparing the movie scenes and the paintings, the following conclusions have been brought: 1) the largest number of paintings “embedded” in the film belongs to the phase of Munch’s work named *The Frieze of Life*, 2) by “incorporating” of Munch’s paintings, Bergman tried to portray the fear of death and its inevitability in a more plastic way and to prove his belief that the scream is “the only witness of human existence”, 3) themes which preoccupied both of these artists are the same: sickness, death, fear of death, loneliness, 4) actors’ expression in the scenes in which “incorporated” motifs are recognized is distinctly expressionistic, which is peculiarity of Munch’s painting poetics.

Key words: Edvard Munch, Ingmar Bergman, Cries and Whispers, film, painting, expressionism.

Оригинални научни рад

Примљено: 12. 9. 2022.

Одобрено за штампу: 17. 10. 2022.

UDK: 78.071.2 Крстић Д.

КОНЦЕРТНА ДЕЛАТНОСТ ДАНИЦЕ КРСТИЋ У ПЕРИОДУ ОД 1903. ДО 1926. ГОДИНЕ

Петар Илић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у
Косовској Митровици
Факултет уметности
petar.ilic@art.pr.ac.rs

Сажетак: У раду је дат преглед концертне активности Данице Крстић у периоду од 1903. до 1926. године. Осим што је значајно доприносила развоју концертног живота у Београду у првој половини XX века, Даница Крстић била је један од првих наставника клавира Српске музичке школе и аутор првог наставно организованог уџбеника за клавирске полазнике, на српском језику, *Школа за клавир* (1911). Залагала се за утемељење методички организоване наставе клавира и развој уметничке, концертне активности ученика прве српске музичке школе. Акценат у тексту стављен је на њену уметничку делатност као пијанисткиње која је наступала солистички, у оквиру камерних састава и као клавирски сарадник-корепетитор. За утврђивање њене концертне активности су, као релевантни извори, у највећој мери коришћене монографије Слободана Турлакова *Летопис музичког живота Београда 1840–1941* (1994) и монографија Косте П. Манојловића *Историски поглед на постанак, рад и идеје музичке школе у Београду* (1924). Циљ овог рада је да се ужа стручна музичка, али и шира јавност подсети на Даницу Крстић, која је у значајној мери подстакла развој уметничке, музичке, концертне делатности у Београду на почетку XX века.

Кључне речи: Даница Крстић, пијанизам, солиста, камерни музичар, корепетиција, Београд.

УВОД

У проучавању концертне активности Данице Крстић полазну тачку чиниле су музиколошке студије и радови од национално-историјског значаја, који су се тицали проучавања почетака концертног живота у Београду у првој половини XX века. О уметничко-музичким активностима у Београду у том периоду писали су Манојловић (1924); Ђурић-Клајн (1956); Ковачевић (1974); Пејовић (1991, 2004); Зечевић (1974); Јеремић-Молнар (2006); Анђелковић-Протић (2015) и др. Сагледавањем сакупљене стручне грађе, чија је тема историјски поглед на интерпретације уметничке музике у Београду на почетку поменутог периода, утврђено је да се Даница Крстић помиње тек у неколико реченица, првенствено као супруга српског композитора Петра Крстића и повремена гостујућа чланица Камермузичког удружења.¹ Детаљнијег навођења њених самосталних концертних наступа, ван поменутог удружења, нема.

Име Данице Крстић налазимо у једном делу монографије о Стевану Стојановићу Мокрањцу, у тексту аутора Татјане Марковић (2015). Наведено је име Данице Крстић као пијанисткиње кроз опис њеног пријатељства са Стеваном Мокрањцем. Наиме, док се

¹ Удружење су 1911. године основали Милоје Милојевић и наставници Српске музичке школе, а главни његов задатак био је успостављање организоване концертне активности у Београду (Пејовић 1991; Анђелковић-Протић 2015).

лечио у Бечу, Мокрањац је јануара 1900. године писао Марији Мокрањац о првим музичким звуцима које је чуо после дугих дана лежања у болници: „Данас сам први пут после толико времена слушао музику. Крстићева жена ми је свирала. Она свира врло солидно, а мени се учинило да је боља од сваког виртуоза“ (Марковић 2015, 219).

Узевши у обзир да је у *Музичкој енциклопедији* (број 2) уметничка делатност Данице Крстић поменута скромно, у једној краткој реченици: „наступала је као солиста и камерни сарадник, изводећи дела Моцарта и Бетовена“ (Kovačević 1974, 392), потврђена је специфична ситуација: објективни недостатак релевантних чињеница, неопходних за ову тему.

У проналажењу података о Даници Крстић и њеном уметничком ангажовању од великог значаја биле су нам монографије Слободана Турлакова *Летопис музичког живота у Београду 1840–1941* (1994) и Косте П. Манојловића *Историски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду* (1924). Монографија Слободана Турлакова садржи изузетно вредне, хронолошки и по концертним сезонама успостављене датуме, који су помогли да се утврди на којим је све музичким дешавањима у периоду од 1903. до 1926. године наступала Даница Крстић. Тај период је, испоставиће се, период њеног активног јавног

концертирања, најчешће у оквиру камерних ансамбала и корепетиторских ангажмана, али ту је и један солистички наступ, уз пратњу оркестра филхармоније.

Турлаков у предговору подсећа да је његов летопис „замишљен као основна, па чак и као изворна литература за свеколика даља уопштавања и историјска сагледавања [...] који је настао трагањем по свим сачуваним извориштима [па самим тим представља и] дефинитивну слику о фактографији нашег музичког живота“ (Турлаков 1994, 7; прим. П. И.). Име Данице Крстић у музиколошким студијама дотад се везивало углавном за њен педагошки допринос, у мањој мери за концертна дешавања. Из тог разлога поменуте монографије су значајне јер омогућавају да се пружи заокружени приказ професионалног деловања једног музичког уметника.

О значају музичких дешавања у Београду на почетку прошлог века, у којима је запажену улогу имала Даница Крстић, писала је и Стана Ђурић-Клајн (1956). Настојања су била да се „у Београду музичко стваралаштво и извођачка уметност приближе нивоу музичког живота на западу и ослоне на напредне музичке струје. Први светски рат, разуме се, прекида сав овај уметнички елан Београда, али он, упркос послератној пустоши, не нестаје, него се напротив, са

обновљеним музичким снагама, по ослобођењу, наставља“ (Ђурић-Клајн 1956, 55–56).

Немања Савковић (2021) указао је на неопходност проучавања историјског развоја културних и образовних делатности у Београду и Србији, посебно у периоду од краја XIX века па до почетка Другог светског рата. Иако је тема Савковићевог истраживања била историјски поглед на развој позоришне уметности и методике глумачке педагогије, његова запажања могу бити корисна и у контексту овога рада. „Историја глумачке педагогије у Србији заслужује већу пажњу истраживача него што ју је досад имала, те да би подробније проучавање, [...] програмских концепата, наставних методика, теоријских мисли, организационих модела и пракси, остварених резултата рада и њихове критичке рецепције – благотворно утицало на темељније промишљање актуелног стања у глумачкој педагогији и подстакло стручни диспут о перспективама њеног развоја у будућности“ (Савковић 2021, 74). Полазећи од наведеног, недвосмислено долазимо до закључка да је преглед концертне активности Данице Крстић у периоду од 1903. до 1926. године уистину веома значајна тема.

Актуелна стручна литература нуди углавном историјске чињенице који се тичу стваралаштва српских композитора, док се репертоар уметника извођача са почетка XX века помиње у мањој мери. Преглед

концертних активности Данице Крстић, који излажемо у наставку рада, има за циљ да покрене научне расправе и истраживања уметничких делатности истакнутих музичара који су стварали у не тако далекој прошлости. Доприносило би се тиме ревитализацији њихових напора да развију концертни и културни живот Београда и Србије у периоду када се стварала модерна српска држава, која је снажно стремилa да достигне ниво европских и светских центара културе.

ОСНОВНИ ПОДАЦИ О ДАНИЦИ КРСТИЋ

Према Илић (2022), до сада утврђени биографски подаци о Даници Крстић, иако у скромном обиму, указују на висок ниво њене стручности у области пијанизма и клавирске педагогије.

„Даница Крстић рођена је у Бечу 10. децембра 1873. године, као Тереза Штаурингер (Theresa Stauringer). Дипломирала је клавир на Универзитету за музику и извођачке уметности у Бечу (Universität für Musik und darstellende Kunst Wien), у класи професора Јоакима Јозефа Дахса (Joachim Josef Dachs). Након завршених студија и удаје за српског композитора Петра Крстића, Даница Крстић је 1902. године дошла у Београд. [...] Умрла је у Београду 9. новембра 1966. године“ (Илић 2022, 412).

Осим што је саставила први уџбеник за клавирске полазнике на српском језику, била је носилац звања редовног професора клавира у Српској музичкој школи, Музичкој школи „Станковић“, а радила је и са ученицима из Дома за слепе „Краљ Александар I Карађорђевић“. Увидом у школску документацију из 1940. године налазимо да се Даница Крстић помиње и као један од првих професора клавира у првој државној музичкој школи при Музичкој академији у Београду, мада се, из непознатих разлога, у монографијама те школе, која данас носи назив „Јосип Славенски“, њено име нигде не проналази. Два пута је била добитник Ордена Светог Саве III и IV реда, за изузетне успехе у педагошком и уметничком раду (Илић 2022).

У наставку рада приказана је концертна активност Данице Крстић по сезонама. Због једноставније оријентације у оквиру текста, име Данице Крстић истакнуто је болдованим словима.

КОНЦЕРТНА АКТИВНОСТ ДАНИЦЕ КРСТИЋ

Сезона 1903/04.

„24. ОКТОБРА, НП, Концерт. Програм: [...] Вебер Концертни дует за клавир и кларинет оп. 47, **гђа Крстић** и г. Ритингер. Тома Офелијина арија из Хамлета, пева **гђа Десанка Ђорђевић прати је на клавиру гђа Крстић**, Дворжак *Словенске игре бр. 4, 1 и 2 оп. 46.*, Јенко Лаку

ноћ, Аљабјев *Славуј*, пева гђа Десанка **прати гђа Крстић** [...] (*Народ*, 24. Окт. 1903., стр. 3)“ (Турлаков 1994: 52).

Сезона 1904/05.

„5. ЈАНУАРА, НП, Концерт гце Софије Куртове, бугарске оперске пев. (неколико месеци касније умрла у Русији од тифуса) **за клавиром Даница Крстић**. Програм: Чајковски арија из *Пикове даме*, Маскањи арија Сантуце из опере *Кавалерија рустикана*, Рубинштајн *Жеља*, романса, Нушић комад *Наша деца*, Верди арија из опере *Бал под маскама*. Боито арија из опере *Мефистофеле*, Српске песме, Даргомишски *Мила моја*, арија из опере *Русалка* (Листа у ПМС) (Опозиција, 4. Јан. 1905., стр. 3)“ (Турлаков 1994: 55).

„6. ЈАНУАРА, Концерт Јована Зорка виртуоза на виолини, апсолвента царске московске конз., код проф. Соколовскога. Програм: Григ Соната оп. 13 Г дур, [...] Чајковски *Јесења песма*, Шуман *Сањарење* за виолину, [...] Фиорило *Етида* Д дур [...], **виолинске пијесе прати Даница Крстић, наставница гласовира СМШ** (Веч. нов. 5. Јан., 1905., стр. 3)“ (Турлаков, 1994: 55–56).

Сезона 1905/06.

„3. МАЈА, Концерт у НП, Руско музичко-литерално вече. Суделују Серебјаков, Серебјакова,

Сафонов, чланови петроградске царске опере [...] . Програм [...] Глинка Арија Сусањина, Серебјаков. Даргомишки Трио *Заноћио обкај*. **За клавиром Даница Крстић** (Дневни лист, 2. Маја 1906., стр. 3) Рубинштајн *Баркарола а мол, Галоп Ха дур, Вальцер Ас дур, Скријабин Ноктурно Дес дур за леву руку, Лист-Гуно Фауст* (Мали журнал, 3. Маја 1906., стр. 3) (Веч. Новости, 3. Мај 1906., стр. 3)“ (Турлаков 1994: 59).

„20. ЈУНА, НП, Руско оперско вече. Суделују г. г. Серебјаков бас, Сафонов тенор, гца Серебјакова сопран, уз суделовање наших чланова из НП. Програм: неколико сцена из опера – Чајковског (*Оњегин*, други чин, друга сцена – Дуел, Ленски – Николај Сафонов, Оњегин – Туцаковић, Зарецки – г. Југовић), Даргомишког (*Русалке*, трећи чин, друга сцена, Воденичар – Серебјаков, кнез Николај – Сафонов)), Глинке (*Живот за цара*, Сусањинова сцена у Шуми, Сусањин – Серебјаков) и Бизеа (*Кармен*, Хабанера гца Л. К. Серебјакова), све у костимима и декорацијама. **За клавиром гђа Даница Крстић** (Веч. новости, 19. јуна 1906., стр. 2) (СН, 20. јуна 1906)“ (Турлаков 1994: 60).

„23. ЈУНА, Универзитет, Концерт Марка Вушковића првог баритона опере у Вирцбурху, уз пријатељско суделовање гђе Бинички и гце Шоповићеве, **прати гђа Крстић**. Програм: Леонкавало пролог из *Пајаца*, Матеа *Није истина*, Бинички *Гривна*, Тости

Хтео бих мрети, Леонкавало Дует Неда–Силвио, гђа Бинички и Вушковић, на клавиру гца Шоповић, Вагнер *Песма Вечерњој звезди из Танхојзера*. Шуберт *На мору*, Берса *Заљубљени лудак*, Вагнер *Казна Брухилде*, сцена Вотана из опере *Валкира*, Гуно Рондо о *Златном телету из Фауста* (Штампа 21. Април 1906., стр. 3)“ (Турлаков 1994: 60).

Сезона 1906/07.

„17. ЈАНУАРА, Хрватски виртуоз на челу Јосип Стано, **за клавиром Даница Крстић** (Бгд. нов., 17. Јан. 1907., стр. 3) Програм: *Шест дела* Попера, Бруха, Леонкавала, Бајића и др (СКГ, бр. 3. од 1. феб. 1907., стр. 213, књ. 18.)“ (Турлаков 1994: 61).

Сезона 1907/08.

„10. ДЕЦЕМБРА, НП, Поводом недавне смрти Е. Грига, БПД концерт Програм: [...] (Веч. новости, 10. Дец. 1907., стр. 2) [...] Григ *Алегро еспресиво*, а ла романса, из Сонате ц мол за кл. и виолину, Зорко **и гђа Крстић** [...] Григ *Ја те волим*, *Солвејгина песма*, пева Мијатовић, [...] Григ *Анданте молто транкуило*, из Сонате а мол за клавир и чело, **гђа Крстић** и Јован Мокрањац [...] (Веч. нов. 10. Дец., 1907., стр. 2)“ (Турлаков 1994: 64).

Сезона 1913/14.

„17. ЈАНУАР, Други концерт Гуд. квартета Муз. Школе Станковић, уз суделовање гђе **Крстић** Програм: Моцарт *Гудачки квартет бр. 15* Б дур, Бетовен *Квартет ц мол оп. 18 бр. 4* и Брамс *Клавирски квинтет оп. 34 ф мол* (Штампа, 16. Јан. 1914., стр. 3) (17. Јан. 1914., стр. 3)“ (Турлаков 1994: 79).

„10. ФЕБРУАРА, Концерт наст. Муз. Школе „Станковић“ у новој дворани. Програм: Бетовен *Квартет*, Рахмањинов *Прелудијум*, Московски *Искре* (Варнице), Франк Соната за клавир и виолину, Песме Биничког, Шуберта и Делиба, Брамс *Клавирски квинтет*, суделују гђе Бинички и **Крстић**, гца Н. Шоповићева, г. г. Милер, Крстић (СКГ, бр. 5, од 1. Марта 1914., стр. 391/392)“ (Турлаков 1994: 80).

„4. МАЈА, *Станковић*, Трећи камермузички концерт наставника СМШ уз суделовање гђе Данице **Крстић**, наставнице Муз. Школе **Станковић**. Програм: Шуман *Гудачки квартет А дур*, [...] , В. Новак *Клавирски квинтет*, оп. 12 (Ј. Ружичка, Б. Валтер, Ј. Зорко и В. Рендла са Крстићком) (Политика, 3. Мај 1914., стр. 3)“ (Турлаков 1994: 81).

О истом концерту, писао је и Коста Манојловић, уз изостављање Шумановог квартета:

КАМЕРМУЗИЧКО

УДРУЖЕЊЕ

НАСТАВНИКА СРПСКЕ МУЗИЧКЕ ШКОЛЕ [...]

III. Камермузички концерт, **Г-ђа Даница Крстић наставница музичке школе „Станковић“ као гошћа**. Програм: [...] 3. Новак Вићеслав, ор. 12.

Квинтет за клавир, 2 виолине, виолу и виолончело. I. *Allegro molto moderato*. II. (Старочешка песма из XV stoleћа). III. *Andante*.

Allegro risoluto. Andante molto espressivo. Quasi Scherzo (Allegro). Tempo I. Allegro risoluto.

ИЗВОЂАЧИ: **Г-ђа Даница Крстић (клавир); J.**

Ружичка (1. виолина); Б. Валтер (2. виолина); J.

Зорко (виола); В. Рендла (виолончело)

(Манојловић 1924: 97–98).

Сезона 1924/25.

„3. МАЈА, Манеж, Други симф. концерт оркестра **Станковић**, дир. Мирко Полич и Петар Крстић, **соло Даница Крстић – клавир**, Бетовенов матине: [...] *Пети клавирски концерт* [...] (Политика, 29. Априла 1925., стр. 7) (Д., *Симфонијски концерт оркестра Станковић*, Правда, 4. Мај 1925., стр. 6) (С. В., *Концерт оркестра Станковић*, Време, 4. Маја 1925., стр. 5)“ (Турлаков 1994: 107).

Сезона 1925/26.

„1. ДЕЦЕМБРА, Манеж, Концерт оркестра Београдског музичког друштва, диригент, виола и концеранса Петар Крстић, суделују гђа Бинички – сопран, **гђа Крстић – клавир**, А. Слатин – чело, Л. Немечек – млађи – виолина, Симић – контрабас, Програм: Шуберт *Клавирски квинтет Пастрмка*, [...] Песме (Боравак, *Љубавна порука*, *Млада калуђерица* и *Укоченост*) [...] (Политика 29. Нов. 1925., стр. 7) (В. Н. *Два концерта*, Политика, 7. Дец. 1925., стр. 7) (С. В., *Концерт Бгд. муз. др.*, 7. дец. 1925., стр. 7) (М. М., *Концерт у дец.* СКГ НС, књ. 17, бр. 1, од 1. Јан. 1926., стр. 65/66) (М. М. *Гђа Бинички у Бгд. муз. др.*, СКГ НС књ. 16, бр. 8, од 15. Дец. 1925., стр. 658/659)“ (Турлаков 1994: 109).

У наставку *Летописа музичког живота у Београду* Слободана Турлакова, међу именима концертних извођача после сезоне 1925/26. не наилази се на име Данице Крстић.

ЗАКЉУЧАК

Сагледавањем репертоара концертних програма који су одржавани у Београду од сезоне 1903/04. до сезоне 1925/26, утврђен је низ значајних и у штампи пропраћених концерата на којима је наступала Даница Крстић, односно – на тринаест концерата и наступа

свирала је солистички или сарађивала са више од двадесет пет солиста. Увидом у представљене репертоаре запажа се да је Даница Крстић најчешће била ангажована као клавирски сарадник-корепетитор инструменталним и вокалним извођачима. У сезони 1913/14, у периоду активног деловања Камермузичког удружења наставника Српске музичке школе, Даница Крстић наступала је у оквиру клавирских квартета и квинтета, најчешће представљана као гостујући музичар – с обзиром да је у том периоду радила у Музичкој школи „Станковић“.

На основу репертоара, односно дела у којима је Даница Крстић ангажована као корепетитор запажа се захтевност клавирских деоница које је изводила. Вокални солисти, које је она пратила, изводили су широк репертоар, од соло песама за глас и клавир (дела Грига, Рубинштајна, Даргомишког, Матеа, Биничког, Тостија, Вагнера, Шуберта, Гуноа, Јенка, Аљабјева), до арија најпознатијих оперских композитора (Леонкавала, Чајковског, Маскањија, Вердија, Боитоа, Глинке, Бизеа). Сарадња Данице Крстић са оперским певачима била је интернационалног карактера, с обзиром да је, осим с истакнутим оперским певачима у Краљевини СХС, сарађивала и са изразитим уметницима из Русије, Бугарске, Аустрије, Немачке.

Свирајући са инструменталистима у оквиру камерних ангажмана Даница Крстић је наступала са виртуозима из Русије, Немачке, Југославије, изводећи најчешће сонате (Вебер, Григ), као и избор комада из свита, игара, одломака дела великих форми (Чајковски, Шуман, Попер, Брух, Леонкавало, Бајић). То су најчешће била дела композитора класичарске и романтичарске епохе. Као члан Камермузичког удружења она је, са колегама из Српске музичке школе, изводила клавирске квартете Моцарта, Бетовена, Шумана, као и Брамсове и Новакове квинтете.

Солистичко извођење Данице Крстић забележено је двапут, 1906. и 1925. године.

На концерту одржаном у Народном позоришту у Београду 3. маја 1906. године, Даница Крстић је солистички извела Рубинштајнову *Баркаролу а мол*, *Галоп Ха дур*, *Валцер Ас дур*, Скрјабинов *Ноктурно Дес дур за леву руку*, Лист–Гуноовог *Фауста*. О том концерту извештавали су новинари *Дневног листа*, *Малог журнала* и *Вечерњих новости*.

На концерту одржаном 5. маја 1925. године у Мањежу, Даница Крстић је, са оркестром *Станковић* и диригентом Мирком Поличем, наступила у оквиру Бетовеновог матинеа. Извела је Бетовенов *Пети клавирски концерт* у Ес дуру, оп. 73 (*Piano Concerto No.*

5, *Emperor Concerto*). О том догађају писали су новинари *Политике* и *Правде*.

Увидом у репетроар солистичких, камерних и корепетиторских наступа Данице Крстић констатујемо да су то били програми изузетне вредности, слојевитости, комплексности. Дела која је солистички и у оквиру ансамбла изводила Даница Крстић захтевала су од уметника вешту пијанистичку технику, зрелост музичког доживљаја, а у условима савремене концертне праксе истакнути програми се и даље сматрају актуелним и атрактивним.

Није неуобичајена појава да су инструментални солисти посвећени искључиво самосталним концертима, да камерни музичари свирају углавном у оквиру својих ансамбала, док се корепетитори занатом клавирске пратње баве као једином концертном активношћу. Способност Данице Крстић да се за клавиром докаже као солиста, као камерни музичар и као корепетитор, указује на њену целовитост као музичара, уметника који се с успехом суочавао са свим изазовима које клавирска литература у себи носи.

Историјске чињенице подсећају да је Београд са краја XIX и на почетку XX века, тек ослобођен вишевековног османлијског утицаја, рапидно стремио да достигне културне вредности напреднијег дела Европе. Преглед концертних активности Данице Крстић нуди

нам пресек таквих тежњи музичких уметника, који су у тај развојни пут несебично уграђивали себе. Својим концертима и наступима у Народном позоришту, Мањежу, салама Музичке школе „Станковић“, у Београдском певачком друштву, Камермузичком удружењу, Даница Крстић је лепотом клавијесног звука оплемењивала београдску публику тога времена. Новонастало српско грађанско друштво имало је тако прилику да у свом окружењу слуша разноврсну уметничку музику, на различитим инструментима, у новим салама које су често биле зидане наменски, као концертни простор. Уз своје колеге, музичке извођаче, композиторе, Даница Крстић утабала је пут многим уметницима који су се, можда баш на овим концертима, инспирисани звуцима са сцене, мотивисали и опредељивали за професионално бављење уметничком музиком. Помогла је, уз то, формирању музичког укуса публике, учествовала у раду музичких удружења, где су постављени одређени уметнички стандарди, који су будуће генерације извођача морале да следе. Допринела је да се у Београду и Србији слушање и извођење уметничке музике наметне као један значајан, озбиљан вид интеракције између уметника и љубитеља уметности, и нешто што је постало доступно свима. На свој начин приближила је српску публику делима

најпознатијих светских композитора, и та дела постала су део београдске свакодневице.

Пијанисткиња Даница Крстић, рођењем Аустријанка, представница бечке пијанистичке школе, најплоднији део свог уметничког живота поклонила је Београду. Ненаметљиво, спонтано, заједно са својим савременицима, музичким уметницима, педагозима, љубитељима и чуварима музичке уметности, дала је свој допринос културном уздицању, образовању средине у којој је живела, и чији је део била.

ЛИТЕРАТУРА

- Анђелковић-Протић, Јасенка. 2015. *Летопис Музичке школе „Мокрањац“, 115 година од оснивања*. Београд: Музичка школа „Мокрањац“.
- Ђурић-Клајн, Стана. 1956. *Музика и музичари*. Београд: Просвета.
- Зечевић, Вера. 1974. „Школа од 1914. до 1948. год.; За време првог светског рата; Непосредно после првог светског рата; Између два светска рата“. У: *Седамдесет пет година постојања Музичке школе „Мокрањац“*. Ур. Вера Зечевић. Београд: Музичка школа „Мокрањац“.
- Илић, Петар. 2022. „Музичко-педагошка делатност Данице Крстић у Србији од 1903. до 1940. године“. *Баштина*. Лепосавић: Институт за српску културу, 411–424.
- Јеремић-Молнар, Драгана. 2006. *Српска клавирска музика у доба романтизма (1841–1914)*. Нови Сад: Матица српска.
- Ковачевић, Креšимир. 1974. „Danica Krstić“. *Muzička enciklopedija*, br. 2. Ур. К. Ковачевић. Zagreb: Jugoslavenski leksikografski zavod, 392.

- Манојловић, П. Коста. 1924. *Историјски поглед на постанак, рад и идеје Музичке школе у Београду*. Београд: Штампарија Меркур.
- Марковић, Татјана. 2015. „Живот и дело Стевана Ст. Мокрањца у светлу његове преписке“. У: *Стеван Стојановић Мокрањац, живот и дело*, том број 10. Ур. Урош Шуваковић. Књажевац: Завод за уџбенике Нота, 201–242.
- Пејовић, Роксанда. 1991. *Српско музичко извођаштво романтичарског доба*. Београд: Универзитет уметности.
- Пејовић, Роксанда. 2004. *Концертни живот у Београду (1919–1941)*. Београд: Факултет музичких уметности у Београду.
- Савковић, Немања. 2021. „Историјат глумачке педагогије у Србији до 1944. године“. *Триптих*, бр. 1. Косовска Митровица: Факултет уметности, 53–78.
- Турлаков, Слободан. 1994. *Летопис музичког живота у Београду: 1840–1941*. Београд: Музеј позоришне уметности Србије.

ПРИЛОЗИ



Слика 1. Даница Крстић (година непозната), приватна архива



Слика 2. Даница Петра Крстића (година непозната), фотограф Милан Јовановић, приватна архива



Слика 3. Даница Крстић (година непозната), фотограф Милан Јовановић,
приватна архива

Petar Ilić

CONCERT ACTIVITY OF DANICA KRSTIĆ IN THE PERIOD FROM 1903 TO 1926

Summary

The paper provides an overview of the concert activities of Danica Krstić in the period from 1903 to 1926. In addition to significantly contributing to the development of concert life in Belgrade in the first half of the 20th century, Danica Krstić was one of the first piano teachers of the Serbian Music School and the author of the first teaching-organized textbook for piano students in the Serbian language, *Piano School* (1911). She pleaded for the establishment of methodically organized piano lessons and the development of artistic, concert activities of the students of the first Serbian Music School. In the text, the emphasis is placed on her artistic activity as a pianist, who performed as a soloist, as part of chamber ensembles and as a piano associate accompanist. To determine her concert activity, Slobodan Turlakov's monographs *Yearbook of musical life of Belgrade 1840–1941* were used as relevant sources to the greatest extent (1994), and the monograph by Kosta P. Manojlović *Historical view of the origin, work and ideas of the music school in Belgrade* (1924). The aim of this work is to remind the narrow professional music community, as well as the general public, of Danica Krstić, who significantly encouraged the development of artistic, musical and concert activity in Belgrade at the beginning of the 20th century.

Keywords: Danica Krstić, soloist, chamber musician, piano accompaniment, Belgrade.



ПРИКАЗИ/REVIEW



Приказ

Примљено: 27.10.2022.

Одобрено за штампу: 30.10.2022.

UDK: 78.071.2:929 Стефановић М.

ПРОФЕСОР МИЛЕНКО СТЕФАНОВИЋ

(1930–2022)

Андрија Благојевић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у

Косовској Митровици

Факултет уметности

andrija.blagojevic@art.pr.ac.rs

Дана 25. јула 2022. године, у касним поподневним сатима, напустио нас је Миленко Стефановић, један од најзначајнијих европских кларинетиста друге половине 20. века.

Рођен у Београду, у породици чији су се чланови аматерски бавили музиком, Миленко је већ са пет година почео да учи виолину, затим и клавир, да би се на крају определио за кларинет, који је учио на Музичкој академији у Београду, у класама Фрање Партлића и Бруна Бруна. Усавршавао се у Салцбургу.

Као солиста на кларинету освајао је највише награде или био финалиста музичких такмичења у Сарајеву (1952), Скопљу (1954), Љубљани (1956), Москви (1957), Минхену (1957), Женеви (1957) и Прагу (1959). Добитник је Седмојулске награде НР Србије (1962), Награде Југословенске радиотелевизије (Охрид,

1972), награде СИЗ-а културе Града Београда за најбољи концерт у претходној сезони (1976, 1981, 1986). Године 2010. Удружење музичких уметника Србије доделило му је Награду за животно дело. Три године касније, поводом четрдесетогодишњице оснивања, Факултет уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици доделио му је Повељу за континуирану подршку и изузетну сарадњу. Исте године добио је и најпрестижније светско признање у области кларинетизма, које додељује Међународна кларинетистичка асоцијација (International Clarinet Association) – “Honorary Membership for Lifetime Achievements in Performance, Teaching and Professional Service”. Еквивалентно признање добио је 2016. године и од Европске кларинетистичке асоцијације (European Clarinet Association). За ту награду номиновали су га професори кларинета са Факултета музичке уметности у Београду, Факултета уметности у Приштини – Косовској Митровици, Умјетничке академије у Сплиту, као и кларинетисти Београдске филхармоније, Оркестра Опере Народног позоришта у Београду, Симфонијског оркестра Радио-телевизије Србије, Уметничког ансамбла Министарства одбране „Станислав Бинички“ и Позоришта на Теразијама. Борд директора Европске кларинетистичке асоцијације, који су чинили музичари из Белгије, Велике Британије, Италије, Немачке,

Пољске, Португалије, Холандије, Швајцарске и Шпаније, једногласно је одлучио да Стефановићу додели своје најзначајније признање. Тиме је професор Стефановић постао један од свега двојице кларинетиста у свету који је добио најпрестижнија признања обеју асоцијација.

Стефановић је свирао реситале и наступао као солиста са оркестром и као члан камерних ансамбала, снимао за водеће радио и телевизијске станице широм Европе, у Африци и Северној Америци. Један је од ретких уметника који су имали част да изведу „Концерт за кларинет“ Арона Копланда (Aaron Copland) под управом самог композитора (1961). Своје композиције посветили су му познати југословенски композитори: Дејан Деспић, Александар Обрадовић, Петар Бергамо, Душан Радић, Петар Озгијан, Миодраг Илић.

Био је дугогодишњи први кларинетиста Београдске филхармоније (1954–1976). Бавио се и цезом, као солиста, композитор и члан Београдског цез трија и Маркићевић квинтета.

Стефановић је предавао на Факултету музичке уметности у Београду (1976–1995) и на Факултету уметности у Приштини – Косовској Митровици, од оснивања Музичког одсека до 2009. године. Био је проректор Универзитета уметности у Београду, члан

Савета БЕМУС-а и председник Удружења музичких уметника Србије.

На испраћају на Новом гробљу у Београду, 30. јула ове године, у присуству кларинетиста Београдске филхармоније, Опере, Симфонијског оркестра РТС-а, Народног оркестра РТС-а, Репрезентативног оркестра Гарде Војске Србије и Војног оркестра Ниш, као и професора Музичке школе „Јосип Славенски“, Факултета музичке уметности у Београду и Факултета уметности у Приштини – Косовској Митровици, говор је одржао композитор и академик Иван Јевтић.

На комеморацији одржаној 18. октобра ове године у Свечаној сали Факултета музичке уметности у Београду, о Стефановићевом значају говорила је проф. мр Љиљана Несторовска, декан Факултета. Своја сећања поделили су, у присуству професора ФМУ-а и Факултета уметности у Приштини – Косовској Митровици, чланова београдских оркестара, професора музичких школа, студената и других поштовалаца рада Миленка Стефановића, и пензионисани професор ФМУ-а мр Анте Гргин, професор МШ „Јосип Славенски“ у Београду мр Предраг Стефановић (Миленков син) и актуелни професор кларинета на ФМУ и први кларинетиста Београдске филхармоније др ум. Огњен Поповић. Комеморација је завршена филмом о проф. Миленку Стефановићу, који је премијерно приказан на

фестивалу ClarinetFest у Италији 2013. године, у оквиру
Омажа Миленку Стефановићу.



Миленко Стефановић
Фотографија из приватне архиве

Приказ

Примљено: 1. 11. 2022.

Одобрено за штампу: 7. 11. 2022.

UDK: 378.4:655.411(497.11)"2022"

ПРОМОЦИЈА ИЗДАЊА ФАКУЛТЕТА УМЕТНОСТИ НА 65. САЈМУ КЊИГА

Немања Савковић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у
Косовској Митровици
Факултет уметности
nemanja.savkovic@art.pr.ac.rs

У понедељак 24. октобра 2022. године на 65. Међународном београдском сајму књига одржана је промоција три публикације у издању Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици. Промоције су одржане на штанду Канцеларије за Косово и Метохију, у Хали 1а Београдског сајма.

У уводном делу програма представљен је први број *Триптиха*, интердисциплинарног научног часописа о уметности и култури. Најпре је путем видео-снимка емитовано излагање главне и одговорне уреднице часописа, доцента др Јелене Арнаутовић. Она је укратко описала фазе у процесу настанка часописа, од осмишљавања назива, концепције и профила часописа, преко формирања професионалног и креативног уредничког одбора (делом са Факултета уметности,

делом из других институција у Србији, а делом из иностранства), до потраге за ауторима који би приложили радове, и договора о темама и структури радова. Др Арнаутовић побројала је све научне радове и приказе објављене у првом броју, и истакла да смо са *Триптихом* добили квалитетан и савремен часопис којим Факултет уметности може да се поноси, те да би поносан био и покојни декан проф. мр Зоран Фуруновић, који је својевремено подржао иницијативу за покретање часописа, и којем је овај број посвећен.

Затим је модератор промоције прочитао излагање помоћника главног и одговорног уредника проф. др Драгане Сарајлић, која је у свом тексту напоменула да су квалитету и савремености часописа, поред садржаја, знатно допринели техничка уређеност и дизајнерско решење. Она је указала и на материјалну грешку у тексту „Реч уредника“, која се односи на податак да је Факултет уметности по први пут у својој педесетогодишњој историји добио часопис. Заправо, Факултет је био издавач часописа за уметност *Универзитетска мисао*, чији је први број објављен 1993, други 1994. године, док је трећи био припремљен за штампу, али није објављен. У другом броју *Триптиха* ова погрешка из првог броја биће исправљена навођењем тачних података.

На крају је о часопису говорила чланица уредништва доцент др Јелена Павличић Шарић. Она је сажето приказала све прилоге у часопису и устврдила да, у целини узев, њихова разноликост подупире идеју из које је часопис поникао, изразивши уз то и наду да ће квалитет прилога одредити постојаност часописа и меру вредности наредних бројева.

У одјавном обраћању, модератор промоције најавио је да ће се до краја године у издању Факултета уметности појавити други број *Триптиха*, као и зборник радова са другог Међународног научног скупа *Традиционално и модерно у уметности и образовању*.

У средишњем делу програма представљена је научна монографија *Баштина Богородице Љевишке и очување памћења*, ауторке др Јелене Павличић Шарић.

Публици се на почетку обратио рецензент књиге др Драган Булатовић, професор Филозофског факултета у Београду у пензији, који је говорио о Цркви Богородице Љевишке као о живом наслеђу, споменику дугог трајања, чију је сложену прошлост ауторка у овој књизи покушала да расветли. Анализирајући историју баштињења Богородице Љевишке, односно њен третман у систему заштите наслеђа у периоду од 1948. године, када је проглашена спомеником културе, до данас, као и појединачне напоре за очување ове цркве, ауторка је успела да нам понуди, сматра др Булатовић, узоран

модел целовите херитолошке интерпретације културног наслеђа, чему је допринело и разумевање сведочанственог потенцијала документације генерисане током откривања, рестаурације и конзервације самог споменика, а која се раније није сматрала вредним извором.

Потом је реч узео још један од рецензената књиге – др Драган Војводић, професор Филозофског факултета у Београду и дописни члан САНУ. Он је рекао да књига произлази из проучавања и истраживања споменика не само ради пуког утврђивања чињеница, него ради враћања целине друштву које у свом културном узрастању треба да дође до нивоа спознаје значаја онога што историјске чињенице заиста говоре, не само у погледу естетских и историјских вредности, него управо свих аспеката трајања споменика. Др Војводић је истакао да је књига важна и зато што на извешан начин одговара на савремену угроженост овог споменика, који не само што је био физички разаран, већ је кривотворена и његова историја. Будући да ауторка у књизи анализира досадашњи систем заштите наслеђа и дискутује о могућем, ефикаснијем моделу, др Војводић је закључио да су размишљања о начину функционисања система заштите један од важнијих теоријских и практичних задатака, који кроз теорије случаја, попут ове, може да да инструктивне резултате. Он је такође изразио наду да

ће у скорије време из досадашњих ауторкиних истраживања проистећи књига која ће систематски сагледати проблем односа према споменичком наслеђу српског народа на Косову и Метохији у целини.

Последња се присутнима обратила ауторка књиге; она је говорила о сарадњи са различитим институцијама током истраживања, и изазовима ишчитавања архивске грађе. По њеним речима, основна је претпоставка књиге да се истраживањем досадашњих пракси баштињења поменутог призренског споменика, али и наслеђа уопште, може утицати на стварање ефикаснијег модела баштињења данас и убудуће. Проблем ефикасности заштите она препознаје као проблем памћења, па се и њено истраживање односило на праксе баштињења, будући да оне генеришу различите моделе памћења као односа према споменику, који су временом и конституисали сâм појам баштине. Стога је ово истраживање, нагласила је она, обухватило како системску заштиту, тако и индивидуалне напоре за очување баштине, а сама монографија промовише концепт идеалистичке заштите који подразумева да је систем заштите наслеђа обавезан садржајем *појма баштине*, а не само правном легислативом, односно – да му је изворна дужност да чува / памти искуства ранијих баштиника, и да све препознате културне вредности споменика чини доступним.

У завршном делу програма представљена је монографија на енглеском језику *Clarinet Ornamentation Techniques Influenced by the Traditional Use of an Historical Instrument – the Tárogató*, аутора Милана Милошевића, доктора музичке уметности и професора кларинета на Краљевском музичком конзерваторијуму у Ванкуверу (Канада). Монографија је проистекла из ауторове докторске дисертације, одбрањене 2015. године на Универзитету Британске Колумбије у Ванкуверу.

Модератор промоције најпре је прочитао биографију аутора, а онда је о књизи говорио мр Андрија Благојевић, ванредни професор кларинета на Факултету уметности. Он је био члан међународне рецензентске комисије за ову монографију, заједно са др Робертом Спрингом (Robert Spring), професором кларинета на Школи за музику, плес и позориште Државног универзитета Аризоне (САД), почасним чланом и бившим председником Међународног кларинетистичког удружења, и Јожом Котаром (Jože Kotar), професором кларинета на Музичкој академији Универзитета у Љубљани (Словенија). Мр Благојевић језгровито је изложио садржај књиге по поглављима, и нагласио да је дело богато илустровано нотним примерима, табелама, мапом географске распрострањености тарагота, цртежима и фотографијама

у боји (од којих је већину начинио сâм аутор). Присутнима је указао на чињеницу да су резултати истраживања др Милана Милошевића већ били, у сажетој форми, предочени јавности – у његовом чланку под насловом “Clarinet Ornamentation Models Influenced by Eastern-European Traditional Music”, објављеном 2017. године у најпрестижнијем светском кларинетистичком часопису *The Clarinet* (vol. 44/3, p. 42–49). Осим тога, резултати овог истраживања, нагласио је мр Благојевић, утицали су на израду новог, северноамеричког модела тарагота, који је произвођач, компанија Stowasser J. Tárogató, назвао “Golden Voice”. На крају је емитован видео-снимак обраћања аутора, у којем је он објаснио разлоге и начин настанка своје књиге, и захвалио се колегама са Факултета уметности: деканки проф. мр Естер Милентијевић, продеканки Музичког одсека проф. др Драгани Сарајлић и наставнику кларинета проф. мр Андрији Благојевићу.

Промоцију је модерирао доцент др Немања Савковић, координатор за научноистраживачки рад и издавачку делатност Факултета уметности.

Известан број примерака представљених публикација подељен је заинтересованим посетиоцима промоције. Нова и стара издања Факултета посетиоци Сајма књига били су у прилици да виде на штанду

Факултета уметности, који се налазио у оквиру штанда Универзитета у Приштини, у Хали 4 Београдског сајма.

ПРИЛОЗИ



Слика 1. Промоција часописа *Триптих*. На фотографији се налазе доц. др Јелена Павличић Шарић и доц. др Немања Савковић, током приказивања обраћања уредника првог броја часописа *Триптих*, доц. др Јелене Арнаутовић.



Слика 2. Промоција монографије *Баштина Богородице Љевишке и очување памћења* аутора доц. др Јелене Павличић Шарић. На фотографији се налазе проф. др Драган Војводић, доц. др Јелена Павличић Шарић, проф. др Драган Булатовић и доц. др Немања Савковић.



Слика 3. Промоција монографије *Clarinet Ornamentation Techniques Influenced by the Traditional Use of an Historical Instrument – the Tárogató* аутора др ум. Милана Милошевића. На фотографији се налазе проф. мр Андрија Благојевић и доц. др Немања Савковић, током приказивања обраћања аутора монографије.



Слика 4. Штанд Факултета уметности на 65. Међународном београдском сајму књига. На фотографији се налази Наташа Илић, библиотекар Факултета уметности.

Приказ

Примљено: 25. 10. 2022.

Одобрено за штампу: 30. 10. 2022.

UDK: 792.8(497.11 Београд)"1920/1944"(049.32)

792.8.071.2(=161.1)(497.11)"19":929(049.32)

821.163.41.09 Петричевић М.(049.32)

**ПРИКАЗ КЊИГЕ МАРИЈЕ Л. ПЕТРИЧЕВИЋ
„РУСКА БАЛЕТСКА УМЕТНОСТ У БЕОГРАДУ
(1920–1944)“**

Надежда Мосусова

Музиколошки институт САНУ

mosusova@sbb.rs

Најновија књига др Марије Петричевић, капитално дело књижевнице и историчара балета, садржи:

Осврт ментора, Светозар Рапајић: „Допринос руске уметничке емиграције формирању и развоју Балета Народног позоришта у Београду (1920–1944)“, стр. 7– 9.

Предговор аутора, стр. 11–14.

Поглавља: **I** Руска емиграција у Србији, стр. 15–23. **II** Зачеци балетске уметности и утемељење балета (1919/20–1921/22), стр. 25–71. У другој глави важно је потпоглавље „Полемике и сукоби око балетских стилова и праваца даљег развоја балета“, стр. 71–75. **III** Деловање руских уметника у балету Народног позоришта по делатностима (1923/24–1943/44), стр. 78–421. **IV** Гостовање руских уметника на сцени Народног позоришта, стр. 461–503.

Извори и литература, стр. 505–521.

Историја балета у Србији је историја руских играча, кореографа, педагога, сценографа и костимографа, придошлица у Југославију по избијању Октобарске револуције, који су у највећем броју пристигли до 1920. О тим збивањима Марија Петричевић успева да, на једном месту, на 520 страна, да до сада најобухватнију и најтемељнију слику балетских догађања у београдском Народном позоришту од зачетака Балета у њему, 1920, до 1944, уз напомену да су овом њеном раду претходиле књиге Милице Јовановић, Ксеније Шукуљевић, Слободана Турлакова, написи Рашка Јовановића, Милице Зајцев и Сање Топић, односно њен необјављени магистарски рад *Деловање позоришних уметника руске емиграције у Народном позоришту у Београду 1918–1941. године*, Београд 1992, као и објављени магистарски рад саме Петричевићеве *Балетски уметник Милош Ристић, заборављени првак балета Народног позоришта у Београду*.

Професорка Петричевић овом својом књигом доноси нова виђења историје балета у престоници Југославије, врло прегледно износећи чињенице и интерпретације. У сваком погледу, књигу краси добар стил, што се од књижевнице и очекује. Ауторка је у тумачењима конкретна, продубљена и умерена, уз то са изузетним даром опажања.

На основу излагања које нам је понуђено стиче се рељефна и целовита слика међуратног и ратног репертоара Балета у Београду, пренетог из Маријинског и Бољшег театра (почев од кореографија Маријуса Петија), као и из Руског балета Сергеја Дјагиљева (дела Михаила Фокина на првом месту), из труппе Ане Павлове и Руског балета пуковника Де Базила (Леонид Мјасин, Фокин), захваљујући личностима Јелене Пољакове, браће и сестара Фроман, који су дошли директно из два главна руска балетска позоришта, односно из Руског балета Дјагиљева.

Београд је, тако, у првој послератној декади (двадесетих година) видео балете Чајковског, Глазунова и Стравинског, које су поставили Пољакова, Маргарита Фроман и Фјодор Васиљев. У другој декади после Великог рата (тј. тридесетих година) извођене су кореографије Павлове (Ивана Хлустина) и нарочито Мјасина, које у југословенску престоницу доноси Нина Кирсанова, као и претпоследњи Фокин, који се појавио пред сам Други светски рат, у интерпретацији Анатолија Жуковског (*Златни петао*).

Све то је др Марија Петричевић изнела у једном изузетном, може се рећи научно- балетском роману, обавивши огроман посао упркос свим препрекама које су се појављивале услед недостатка информација (архиве су пропале током ратова).

У књизи је представљен велики број личности из руског београдског балетског света, скоро сто уметничких личности – почев од првака Балета па све до чланова балетског кора, костимографа и сценографа. Дате су њихове биографије, професионални развојни пут, дат попис репертоара и улога у којима су наступали, односно представа у којима су креирали кореографије, сценографије или костиме. Њихове животне и професионалне приче нуде, уз то, слику тога времена, стања у Народном позоришту у Београду, и односа према култури и уметности у наведеном периоду.

Скрећемо пажњу да међу представљеним балетским догађањима има доста таквих о којима се први пут пише. Таква су, рецимо, питања у вези са стагнацијом београдског балета тридесетих година, под руководством Ловра Матачића. Указује се, затим, на загонетно држање управе Народног позоришта у више кључних ситуација, као што су откази Кирсановој и Проскурњиковој, а говори се и о два неостварена ангажмана уметничког и брачног пара Млакар. Описано је, потом, тенденциозно спутавање рада Анатолија Жуковског, в. д. шефа балета, као и неузимање за сталног члана солисте Милоша Ристића. На страни 236. спомиње се и тајанствени репертоарски одбор који је

кројио репертоарску политику Народног позоришта почетком четрдесетих.

У вези с питањем често контроверзне уметничке критике, Петричевићева даје анализу балетских хроника, детаљно рашчлањујући њихове тенденције, па и девијације, које се завршавају нетачностима („балет из треће руке“, „Руси вуку у шаблон“), полуистинама („Две балетске премијере које нису имале среће“) и прећуткивањем (одлазак Млакаревих 1935. године у Цирих). Пристрасност, необјективност заснована на зависти, личним симпатијама, атрибути су критика чији су резултати, и до данашњег дана, доприносили, или доприносе, неадекватним или погрешним тумачењима уметничких дешавања у београдском Балету.

Најтеже је доћи до чињеница кад се неки уметнички догађаји третирају на неуметнички начин, прелазећи границе пристojности (претње Милоја Милојевића Браиловском), или када се неуметничке појаве у вези са уметношћу заташкавају (случај гостовања уметничког и брачног пара Млакар новембра 1940. у Народној позоришту). Сам Милојевић маштао је о српском саставу Београдске опере, самим тим и балета. Указује на то познати његов чланак из 1921, у коме стоји да „захваљујући Русима ми немамо нашу оперу“, уз спомињање крилатице из тридесетих: Београдска опера „у греху“ рођена.

На крају можемо да се запитамо о ономе о чему се ауторка пита на почетку, на стр. 30: Како би изгледало рађање Београдске опере и балета без руских уметника, опере у „законитом браку“, о коме је сневао Милоје Милојевић?

Одговора нема. У сваком случају, таква разматрања о могућем аутентичном српском балетском ансамблу двадесетих година двадесетог века спадају у претпоставке без основа, а нама остаје „грех“ (који, иначе, нигде осим у београдском Народном позоришту није виђен), бриљантно представљен у делу Марије Петричевић.

Приказ

Примљено: 28. 10. 2022.

Одобрено за штампу: 30. 10. 2022.

UDK: 78.071.1 Славенски Ј.(049.32)

ПРЕМИЈЕРНО ИЗВОЂЕЊЕ *СИМФОНИЈЕ* *ОРИЈЕНТА* ЈОСИПА СЛАВЕНСКОГ У МУЛТИМЕДИЈАЛНОМ ОКРУЖЕЊУ

Дуња Савић

Радио Београд 2, спољни сарадник
dunjasmale95@gmail.com

Овогодишња сезона *Театријума* – нове београдске летње позоришне сцене настале захваљујући иницијативи глумца Тихомира Станића – отворена је на другачији начин него до сада: извођењем једног музичког дела. *Театријум* је тако посетиоцима пружио прилику не само да уживају у новом и другачијем позоришном програму, већ и да присуствују извођењу једног од најпознатијих дела композитора Јосипа Славенског. Тим поводом, 1. јула 2022. године, на летњој позорници, смештеној у атријуму Капетан Мишиног здања у Београду, изведена је *Симфонија Оријента* (1934) поменутог композитора, под диригентским руководством Игора Сарајлића.

Поставка овог музичког остварења, припрема и сам концепт интерпретације, уз пратећи визуелни, плесни и електронски садржај, идеја је, и део докторског

уметничког пројекта, диригента. Грандиозни извођачки апарат чинили су чланови Симфонијског оркестра и Мешовитог хора Уметничког ансамбла Министарства одбране „Станислав Бинички“ са допунама, студенати Факултета музичке уметности у Београду, професори, сарадници и студенти Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, који је носилац овог пројекта. Вокални солисти били су Лара Калапиш – алт, Елдин Хусеинбеговић – тенор, Андрија Секулић – баритон и Милош Гашић – бас.

Мултимедијални пројекат *Симфонија Оријента* вредан је пажње из више разлога. Најпре, публика је имала прилику да поново, након последњег извођења 2013. године, ужива у комплексном делу компонованом тридесетих година прошлог века, а управо је ова незаступљеност дела на репертоарима концертних подијума била разлог диригентове одлуке да га изведе и прикаже широј публици. *Симфонија Оријента* или *Религиофонија*, како је првобитно насловљена, дала је простор да се религијске, духовне, уметничке и музичке вредности промисле кроз тренутни временски и духовни оквир, који су, на својствен начин понудили извођачи на челу са преданим диригентом. Извођење кантате значајно је и зато што представља прво мултимедијално постављање дела – будући да је оригинално

компоновано само за солисте, хор и оркестар, дакле без плесне, визуелне и електронске екстензије. Управо овакво осмишљавање, и додатак ванмузичких средстава извођењу, плод је истраживачког рада и промишљања диригента – који је најпре ревидирао оригинални рукопис ове композиције, а потом приредио њено прво дигитално нотографисано издање.

Дело конципирано у седам ставова, са насловима *Пагани, Јевреји, Будисти, Хришћани, Муслиманани, Музика и Песма раду*, јасно упућује на религијски односно, најшире посматрано, фолклорни простор омеђен бритким експресионистичким моментима – оркестрацијом, хармонским језиком и ритмичким патернима чија му динамичност даје посебну димензију. Географско, културно и фолклорно порекло музичких материјала у *Симфонији Оријента* репрезентовали су веома јасно и доследно солисти, хор и оркестар, као и плесачи, који су имали тежак задатак: да остваре кохерентност са музичким ткивом. Иако студенти прве године глуме, а не професионални балетски играчи, они су током већег дела изведбе у томе успели, и остварили очекивану комплементарност музике са кореографијом, коју је осмислила и поставила њихова професорка Вера Обрадовић Љубинковић. Анимације и видео пројекције асоцијативног карактера, приказиване на скриновима, доследно су током свих ставова представљале

одговарајућу визуелну допуну музичком садржају, а за њих су били задужени наставници и сарадници Факултета уметности Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици: Естер Милентијевић, Александра Арванитидис, Тамара Пешић и Наташа Гвоздовић Матовић.

Кроз први став, са поднасловом *Musica ritmica*, коју изводе вокални солисти баритон и бас, мушки хор, ксилофон, тимпани и плесачи, представљен је пагански свет. Доминира ритмичка компонента у деоници мушких солиста и мушког хора. Извођачи су били ритмички прецизни, те због тога није било одступања у одважној интерпретацији, нити у особеном, жустром карактеру музике. Плесни ансамбл верно је пласирао идеју ритуала.

Лирски, контрастни став *Јевреји – Musica coloristica*, написан је за соло баритон, хор, дрвене дуваче, хорну и харфу. Став су извели добро – и технички и динамички – сви, како солисти тако и хор. Харфа, флаута и кларинет остварили су складну боју и комуникацију у првом одсеку, док се у другом, најпре као одговор на соло баритон, а потом и као носилац музичког материјала, у завршници става укључује и хор, изводећи интонативно уједначене лествичне пасаже на којима се и заснива тематско језгро *Јевреја*.

Централно место кантате, судећи по дужини, активираности свих извођача и солиста, укључујући и наступ алта, и техничким захтевима саме изведбе – под чиме подразумевам честе промене метра и темпа, промене фактуре као и богате слојеве остинатних трака, посебно у хорској деоници – заузима трећи став *Будисти – Musica arhitectonica*. Медитативни карактер, успостављен у првим тактовима софистицираном интерпретацијом на челести, односно електричном клавиру, појачан је потоњим слојевитим пласирањем пентатонског језгра у хору, уз текст мантре *Om mani padme hum*. Поменути текст и његова интерпретација захтевали су дужи дах и стабилну интонацију, као и једнаку акцентуацију текста у којој певачи, најчешће у бржим одсецима, нажалост нису били до краја доследни, те се тако стицао утисак о повременим непредвиђеним променама темпа. Међутим, од трећег одсека, када су се прикључили соло тенор и женски хор, деонице гласова успоставиле су максималан ниво складности. Посебно интересантно место била је завршница става, и унисоно извођење мантре на фону гудачких инструмената.

Четврти став *Хришћани – Musica melodica*, звучао је добро, монументално, а у први план доспела је пријемчива боја женског дела хора. Оркестар је био усклађен, посебно у другом од три одсека композиције, када се из свечаног карактера, прелазом удараљки,

остварује динамичнији карактер, чији се врхунац достиже у завршници. Текстуалну основу *Хришћана* носи текст *Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison*, који музичко ткиво и омеђује, у три одсека. Свечана атмосфера става постигнута је током изведбе најпре одличном инструментацијом и оркестрацијом Славенског, чији значај је диригент уочио, истакао и добро спровео са оркестром и хором.

Оркестар и мушки хор, уз солисту Елдина Хусеинбеговића, приближили су нам лепоту муслиманске мелодике у ставу *Муслимани – Musica articulata*. Врло срчано и вично извођење солисте освојило је сву пажњу публике, а контемплативност музике постигнута је стабилним, издржаним тоновима у пратњи мушког хора. Солиста на тимпанима остварио је завидну интерпретацију посебно у овом ставу, што је било условљено добром комуникацијом са диригентом. С тим у вези, промене темпа, којима је тежио диригент, спроведене су јасно и прецизно.

Једини инструментални став *Музика – Musica dinamica* представља реминисценцију пласираних тематских материјала из претходних ставова. Ставом доминира густа, полифона фактура. Гудачки корпус, као носилац става, добро је савладао техничку сложеност, уз минималне интонативне неправилности, док је најављивање мотива из последњег става, у деоницама

дрвених и лимених дувачких инструмената, изведено смерно, уз јасну артикулацију и динамичко нијансирање. На тај начин остварена је добра припрема за монументални последњи став, насловљен *Песма раду*. Поменути став репрезентован је добро, јасно и изражајно. Моторичност, као основну карактеристику става, извођачи су постигли захваљујући јасном гесту диригента, док се карактер масовне песме пренео доследно. Поред акустичког дела ансамбла, звучну слику употпунио је електронски парт композиторке Ане Ђатовић и глас глумице Ане Софреновић. Иако инкорпорисан у оквиру једног става, електронски парт одговарао је замисли диригента, мада би идеја синкретизма била потпунија да је електроника прожимала и претходне ставове.

Бис и громогласни аплауз бројне публике у Капетан Мишином здању био је потврда да су оркестар, хор и солисти, заједно са диригентом Игором Сарајлићем, успели да остваре циљ и да нам на завидном нивоу представе идеју композитора. Осим тога, музика великих религија као основно композиторово виђење, ревитализовано је и актуелизовано на особен начин.

Надамо се да ће бројним посетиоцима, међу којима је било много оних који су по први пут имали прилику да уживо чују извођење овог капиталног дела, овај

концерт остати у лепом сећању. Њиме је такође подстакнута рецепција Јосипа Славенског, те се надам да ћемо у блиској будућности бити у прилици да уживо слушамо и друга дела овог аутора.

Закључујемо да се и у овоме, уза све остало, огледа значај и допринос докторског уметничког пројекта диригента Игора Сарајлића савременој музичкој сцени.

ПРИЛОГ

Фотографије са концерта



Фотографија 1



Фотографија 2



Фотографија 3



Фотографија 4

ТРИПТИХ: УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

Уредништво *Триптиха* прихвата оригиналне научне, прегледне и стручне чланке из следећих области: музикологије, етномузикологије, музичке теорије, театрологије, филмологије, историје уметности, естетике, филозофије уметности, педагогије, психологије и методике уметности и наставе, теорије културе, теорије медија, културне политике и менаџмента у уметности, културне антропологије, социологије културе, теорије књижевности, историје, као и различитих интердисциплинарних области чији је предмет проучавања неки уметнички феномен, дело или личност.

Слање рукописа

Оригинални и необјављени научни, стручни и прегледни **радови**, односно прикази, рецензије, интервјуи, достављају се електронски, у прилогу мејла, у формату Microsoft Word doc./rtf, заједно са **Подацима о аутору**, **Илустрацијама** и ручно потписаном и скенираном **Изјавом аутора** у PDF формату, на електронску адресу часописа *Триптих*: triptih@art.pr.ac.rs. Аутори ће о пријему рукописа бити обавештени електронском поштом. Рукописи који су у складу са датим упутствима биће послати на анонимну двоструку рецензију.

Подаци о аутору

Потребно је уклонити имена аутора из читавог рукописа како би идентитет аутора остао анониман за рецензенте. Подаци о аутору рада пишу се на засебној страници, у горњем левом углу. Наводе се пуно име и презиме (свих) аутора и њихове институционалне афилијације. Електронску адресу аутор ставља у напомену при дну странице. Ако је аутора више, по правилу се даје само адреса једног аутора, задуженог за

комуникацију тим поводом. На истој страници аутор прилаже и своју професионалну биографију не дужу од 150 речи.

Изјава аутора

Изјава аутора је гаранција поштовања обавезе према научним и етичким принципима. Приликом подношења рукописа аутор потписивањем Изјаве аутора гарантује да рад представља њихов оригиналан допринос и резултат сопствених истраживања без плагијаризма у било ком облику, да рад није већ објављен и да се не разматра за објављивање у оквиру неке друге публикације. Аутори сnose сву одговорност за садржај поднесених рукописа и валидност експерименталних резултата и гарантују да су сва лица која су значајно допринела садржају рукописа наведена као аутори. Уколико је приложени рад у претходној верзији био изложен на скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе треба да буде наведен у посебној напомени, по правилу при дну прве стране чланка.

Језик рада и писмо

Пожељно је да рад буде написан на српском (ћирилично писмо) или енглеском језику. Прихватају се и радови на неком од светских језика – француском, немачком, руском, италијанском, шпанском, или на неком од језика региона. Страна имена пишу се транскрибована на језик рада, при чему се при првом навођењу оригинал имена ставља у заграду. Језик мора бити исправан у погледу граматике и стила.

Дужина рукописа

Дужина рукописа (научни, стручни, прегледни рад) је један ауторски табак – око 16 страница, односно 30.000 карактера са размаком, укључујући и сажетак са кључним речима,

списак цитиране литературе, прилог и резиме са насловом и кључним речима.

Дужина рукописа краћег формата (приказ, рецензија, кратко саопштење, интервју) је оквирно између 6.000 и 9.000 карактера.

Формат

Фонт слова у целом рукопису је Times New Roman. Величина слова у главном тексту је 12 а размак између редова 1,5. Формат странице А4, маргине 2,5. Нови ред се увлачи тастером >Tab< 1 цм (испод наслова, поднаслова и прилога ред се не увлачи).

Наслов и поднаслов

Наслов рада треба поставити центрирано и написати у верзалу (великим словима), величина 12. Поднаслови у раду, уколико их има, пишу се верзалом, величина 10. Размак између поднаслова и првог параграфа испод је 1,5. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру кога је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм, наводи се у посебној напмени на наслову рада (прва напомена при дну прве стране рукописа).

У случају приказа и рецензије испод наслова је потребно навести податке о делу које се приказује, и то на следећи начин:

Име и Презиме аутора дела. *Наслов дела*. Место издања. Издавач, година издања, укупан број страна (ако је у питању публикација).

Сажетак (апстракт)

Сажетак се налази испод главног наслова рада, дужине је до 250 речи, величина фонта је 11 размак између редова 1,15. Сажетак са кључним речима пише се на језику рада. Сажетак би требало да садржи кратак и јасан приказ предмета, метода, циљева истраживања и најважнијих резултата рада. У сажетку се не наводе референце. Кључне речи пишу се непосредно

испод сажетка (размак између редова 1,15, величина слова 11. Број кључних речи је између 5 и 10. Кључне речи морају бити релевантне за тему и садржај рада и одабране тако да се могу користити приликом индексирања у референтним периодичним публикацијама и базама података.

Резиме

Резиме стоји на крају чланка, након одељка Литература. Резиме је дужине од 250 до 400 речи, величина фонта је 11, размак између редова 1,15. Изнад резимеа стоји наслов рада (у верзалу, величина слова 12), а испод резимеа пише се од 5 до 10 кључних речи (размак између редова 1,15, величина слова 11). Резиме са насловом рада и кључним речима пише се на енглеском језику уколико енглески није језик рада. Уколико је језик рада енглески, резиме са кључним речима прилаже се на српском или неком од светских језика (осим енглеског).

Напомене

Напомене у тексту куцају се као фусноте (Footnotes) и означавају узастопним арапским бројевима. Величина фонта је 10, размак између редова 1. Најобимнија напомена не би требало да буде дужа од 100 речи.

Правопис

Скраћенице и акроними – при њиховом првом навођењу даје се пун назив у загради, нпр: РТС (Радио Телевизија Србије); AMS (American Musicological Society).

Називи уметничких дела (композиција, слика, представа, итд.), публикација, телевизијских и радијских емисија, пројеката, програма и семинара, интернет портала и сајтова и слично, пишу се курзивом / италиком. Када су у питању називи аутора, уметничких дела и институција који су на неком језику другачијем од језика рада, тада

важи раније поменуто правило: страна имена пишу се транскрибована на језик рада, при чему се при првом навођењу оригинал имена ставља у заграду. Пример: Вагнерова (Richard Wagner) опера *Тристан и Изолда* (*Tristan und Isolde*); Пикасова (Pablo Picasso) слика *Герника* (*Guernica*). Називи научних публикација на које се реферира у раду, пишу се на језику на којем су објављене, курзивом. Називи институција пишу се нормалом, рецимо: Бајројтско позориште (Bayreuth Festspielhaus), Народно позориште у Београду и сл.

Наводници, заграде, бројеви, цртице: цитирани одломак почиње доњим а завршава горњим наводницима („“). За цитирање унутар цитата, као и за речи које аутор из неког разлога жели да нагласи, користе се полунаводници (’). Када се унутар заграде користи заграда, онда је унутрашња заграда угласта ([]). Основни и редни бројеви пишу се арапским цифрама или речима. Датуми се пишу редним бројевима (нпр. 2. 5. 2015. с размаком после тачке и без нуле испред броја. Године рођења и смрти пишу се у загради, са цртом између (нпр. 1803–1883). У полусложеницама се употребљава цртица (нпр. ремек-дело, 150-годишњица, 40-их година [при чему се после цртице не понавља слово које је саставни део броја: не 40-тих него 40-их], итд.).

Илустрације

Илустрације (фотографије, цртежи, нотни примери, табеле, графикони, итд.) које аутор користи као пример у току рада или као прилог на крају рада, шаљу се у одвојеном документу под називом Илустрације. У раду је потребно назначити места на којима су предвиђени примери. Све илустрације морају бити високог квалитета

и технички припремљене тако да не захтевају додатне интервенције: формат jpg или tiff, висока резолуција, минимум 300 тачака (dpi). Редакција задржава право да одређује димензије илустрација које иду уз ауторски текст.

Обавезно је навести порекло илустрација. Визуелни примери који се користе морају имати дозволу аутора, фотографа или носиоца ауторских права. Сваки прилог или пример мора имати назив и бити означен редним бројем. За *Слике, Графиконе, Схеме...* наслов се пише испод, а за *Табеле* изнад табеле. Легенда за табелу налази се испод табеле. Величина слова у насловима прилога и унутар табела је 12, а у легенди табеле 10.

Молимо да водите рачуна да илустрације коришћене у раду буду функционалне и да њихова количина не оптерећује текст.

Референце и цитатни стил

Начин позивања на изворе у оквиру чланка мора бити консеквентан од почетка до краја текста. Одељак Литература (списак референци на крају рада) садржи само радове који су цитирани у тексту. Ако се више библиографских јединица односе на истог аутора, оне се наводе хронолошки. Референце се наводе на језику на којем су објављене (не преводе са на језик рада) и поређане су азбучним редом ако је текст рада писан ћирилицом, или абecedним редом, по презименима аутора (без нумерисања).

Цитатни стил часописа *Триптих* је **Чикаго стил, аутор-датум систем (The Chicago Manual of Style, The author-date system).**

Примери за навођење референци у главном тексту и напоменама:

а) Када се у реченици помиње име аутора на чије се дело реферише, онда се после презимена аутора, а на крају реченице, пре тачке, у загради пише година издања и број стране на којој се налази цитат. Пример: Фукујама (Fukuяama) тврди да „.....“ (2007: 212).

б) Када се у реченици не помиње аутор, онда се на крају реченице, пре тачке, у загради пишу презиме аутора (на језику на којем је објављен), година издања и број стране на којој се налази цитат, при чему се година издања и број стране одвајају двома тачкама. Пример: „Промена има везе са науком, а напредак са моралом“ (Moris 2003: 201). Ако је у питању рад са два или више аутора, пример изгледа овако: (Moris, i Vajs 2005: 17), односно: (Moris, Persival, i Vajs 2005: 17). Ако рад који наводимо има три или више аутора, пише се: (Moris i dr. 2005: 17).

в) Када наводимо два или више радова различитих аутора, онда у загради наводимо ауторе радова по реду објављивања и раздвајамо их знаком тачка-запета. Пример: (Марковић и Перић 2001; Јовановић 2004).

г) Када наводимо две или више референци од истог аутора, онда се у загради наводи презиме аутора и године издања поређане по датуму изласка. Пример: (Марковић 1995, 1996, 2000). Уколико наводимо издања из исте године, онда се иза године издања додају слова а, б, в итд. како бисмо их разликовали (и као такве се пишу и у Литератури). Пример: (Марковић 1995а, 1995б, 1995в).

д) Ако навод садржи више од 100 речи, онда цитат не стављамо под знаке навода већ записујемо у посебном

блоку са увученим маргинама. Рад који смо цитирали наводимо после тачке последње реченице.

Примери за навођење референци у одељку Литература:

Базични редослед елемената референце је следећи:

Презиме, име. Година. *Наслов*. Град: издавач, странице.

а) Пример за књигу: Aleksander, Viktorija D. 2007. *Sociologija umetnosti*. Beograd: Clio.

б) Пример за поглавље у књизи: Lazarević, Dušanka. 2003. „Udžbenik i uvažavanje različitosti: oslonci u kritičkom i kreativnom mišljenju“, u: J. Šefer, S. Maksić i S. Joksimović (prir.). *Uvažavanje različitosti i obrazovanje* (4070). Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.

в) Пример за чланак у часопису: Becker, Lawrence J., & Seligman, Clive. 1981. “Welcome to the energy crisis”, u: *Journal of Social Issues*, 37(2), 1–7.

г) Пример за документ са интернета: Zbikowski, Lawrence. 2012. “Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century,” the *Journal of Musicological Research* 31: 2–3; 147–165. Retrieved May 15, 2015 from the World Wide Web http://zbikowski.uchicago.edu/pdfs/Zbikowski_Music_dance_meaning_2012.pdf

TRIPTIH: AUTHORS' MANUAL

The editorial board of Triptih accepts the original scientific, review and expert articles from the following fields: musicology, ethnomusicology, musical theory, teatrology, filmology, art history, aesthetics, philosophy of art, pedagogy, psychology and methodology of art and education, theory of culture, media theory, cultural politics and art management, cultural anthropology, sociology of culture, literature theory, history, as well as other interdisciplinary fields with some art phenomenon, work of art or person as their research subject.

Sending of the manuscripts

Original and unpublished scientific, expert and review articles, reflections, reviews and interviews are being submitted electronically, as mail attachments in the format Microsoft Word doc./rtf, accompanied by Author's data, illustrations and signed and scanned Authorship statement in PDF format, addressed to the e-mail of the secretary of the *Triptih Journal*: petar.ilić@art.pr.ac.rs. The authors will be notified via e-mail about the submittance of their papares. Those papers prepared and submitted in accordance with the journal's rules and instructions will be sent for anonymous double peer-reviews.

Author's data

The name of the author(s) is to be removed from the entire article/papar in order for the author's identity to remain anonymous for the reviewers. The author's data are written on a separate page in the upper left corner. Full name and surname of all the respectable authors are written, as well as their institutional affiliations. The e-mail address is written by the author as a note at the bottom of the page. If the paper has several co-authors, only the e-mail address of one author appointed for communication is written. The same page should also contain the author's professional biography not exceeding 150 words.

The statement of authorship

The statement of authorship is a guarantee of respect for the obligation towards scientific and ethical principles. When submitting the manuscript, the author signs the Statement of authorship and thus guarantees that the paper presents the original contribution and a result of their own research without plagiarism of any kind, that the manuscript was not and is not considered for publishing by any other journal/publication. The authors are liable for the contents of the submitted manuscripts and validity of experimental results, and can guarantee that all persons significantly contributing to the contents of the manuscript are signed as (co)authors. If the paper submitted happens to be previously presented at the conference as an announcement (under the same or similar title), that should be mentioned as a separate note at the bottom of the first page.

The language of the text

The text should preferably be written in Serbian (cirilic) or English language. Articles written in other languages are also accepted – French, German, Russian, Italian, Spanish, or any other language in the region. Foreign names are being transcribed into the language of the article, and when they are mentioned for the first time, the original is put in the parentheses. The language should be correct in terms of grammar and style.

Article length

The length of the text (scientific, expert, review) is about 16 pages, that is 30.000 characters with spacing, including the abstract with the key words, literature, attachments and summary with the title and key words.

The length of the shorter formats (reflection, review, short statement, interview) is approximately between 6.000 и 9.000 characters.

Format

The font of the text is Times New Roman. Font size in the main text is 12 and line spacing is 1,5. The page format is A4, with margins 2,5. The new line is indented by pressing >Tab< 1 cm (bellow the title, subtitle and attachments the line should not be indented).

Title and subtitle

The title of the article should be centered and written in versal (capital letters), font size 12. Subtitles in the article, if there are any, are also written in versal, font size 10. The line spacing between the subtitle and the first paragraph underneath is 1,5. Title and number of the project, that is the title of the programme that the article has originated from, as well as the name of the institution which funded the project, are cited in a separate note next to the title of the article (the first note at the bottom of the first page).

In case of the reflection or the review, it is necessary to add the data of the work that is been presented, in the following way:

Name and Surname of the author. *Title*. Place of publishing. Publisher, year of issue, number of pages (in case of the publication).

Abstract

The abstract is placed under the main title of the article, not longer than 250 words, font size 11, line spacing 1,15. The abstract together with key words is written in a language of the article. It should contain a short and concise presentment of the subject, methods, aims and most important results of the research. No references are mentioned in the abstract. The key words are written right underneath the abstract (line spacing 1,15, font size 11). The number of key words should be between 5 and 10. Key words have to be relevant for the topic and content of the article, and chosen in such a way that they can be used for indexing in the relevant publications and data bases.

Summary

The Summary comes at the end of the article, after the Literature section. It should be of length between 250 and 400 words, font size 11, line spacing 1,15. Above the summary is the article's title (in versal, font size 12), and underneath the summary between 5 and 10 key words are written (line spacing 1,15, font size 11). The summary with the article's title and key words are written in English, if it is not the language of the article. In case that the article's language is English the summary with key words is written in Serbian or any of the other world languages (other than English).

Notes

Notes in the text are typed as footnotes and marked by sequential arabic numerals. The font size is 10, line spacing 1. The longest note should not exceed 100 words.

Ortography

Short forms and acronyms – when they are mentined for the first time a full form is given in the brackets, ex: RTS (Radio Televizija Srbije); AMS (American Musicological Society).

Titles and names of works of art (compositions, paintings, theater plays, etc.), publications, television and radio shows, projects, programmes and seminars, internet portals and sites and alike, are written in *italic*. When it comes to the names of the authors, works of art and institutions written in a language other than the language of the article, a previously mentioned rule applies: foreign names are written and transcribed in the language of the article, and when they are mentioned for the first time the original is put in the parentheses. Example: Vagnerova (Richard Wagner) opera *Tristan i Izolda* (*Tristan und Isolde*); Pिकासова (Pablo Picasso) slika *Gernika* (*Guernica*). The names of scientific publications referred to in the article, are written in a language that they were published in. Names of institutions are written normally, such as: Bajrojsko pozorište (Bayreuth Festspielhaus), Narodno pozorište u Beogradu i sl.

Quotation marks, brackets, numbers, dashes: the quoted passage starts with the lower and ends with the upper quotation mark („“). For quoting inside the quote and for the words that the author wants to emphasize, semi-quotes are used (‘). When a bracket is used inside a bracket, then the inner one is the so called square bracket ([]). Cardinal and ordinal numbers are written in Arabic numerals or words. Dates are written in ordinal numbers (ex. 2.5.2015.). Years of birth and death are written in parentheses with a dash between them (ex.1803–1883). When there is a semi-compound word a dash is used (ex. remek-delo, 150-godišnjica, 40-tih godina, etc.).

Illustrations

The illustrations (photographs, drawings, notes examples, tables, graphs, etc.) used by the author as examples in the paper or as attachments at the end, are sent as a separate document and titled as Illustrations. The article should indicate the location of the provided examples. All the illustrations should be of a high quality and technically prepared so that no additional intervention is needed: formst jpg or tiff, high resolution, minimum 300 points (dpi). The editorial office reserves the right to determine the dimension (size) of the ilustrations following the author’s text.

It is obligatory to mention the origin of the illustrations. The visuals which are used need to have the author’s or photograph’s consent, or the consent of the copyright holder. Each attachment or example needs to have a title and a serial (ordinal) number. For *photographs, graphs, schemas...* the title is written underneath, and for the *Tables* above the table. The font size of the attachment’s titles and inside the tables is 12, and the table’s legend is 10.

Please bear in mind that the illustrations used in the paper need to be functional and that their amount and number should by no means present a burden for the rest of the article.

References and citation style

The way of citing and referencing in the article has to be consequential throughout the entire text. The section Literature (the list of references at the end of the article) contains only those works that have been cited in the text. If several or more bibliography units refer to the same author, then they are being chronologically listed. The references are cited in a language that they were published in (not translated into the language of the article) and are listed in an alphabet order of the authors' surnames (not numbered).

The citation style of *Triptih* journal is Chicago style, the author-date system (**The Chicago Manual of Style, The author-date system**).

Examples for citing the references in the main text and notes:

a) When a sentence mentions the name of the author to whose work it has been referred to, after the author's surname and at the end of a sentence, before the full-stop, the parentheses is put with year and page number of a paper from which the citation is taken. Example: Fukujama (Fukuyama) claims that „“ (2007: 212).

b) When there is no author mentioned in a sentence, then at the end of a sentence, before the fullstop, the author's surname is written in the parentheses (in a publishing language), year of publishing and page number where the citation is, while year and page number are divided by a colon. Example: „Promena ima veze sa naukom, a napredak sa moralom“ (**Moris 2003, 201**). If the article has two or more co-authors, the example is as follows: (**Moris & Vajs 2005, 17**), that is: (**Moris, Persival & Vajs 2005, 17**). If the article has three or more co-authors, then it is written: (**Moris & etc. 2005, 17**).

c) When citing two or more articles by different authors, then the authors are mentioned in parentheses in the order of

publications and separated by semi-colon. Example: **(Марковић & Перић 2001; Јовановић 2004).**

d) When there are two or more references by the same author, then the author's surname and years of publishing are put in the parentheses following the order of appearance. Example: **(Марковић 1995, 1996, 2000).** If we are citing the publications from the same year then the year of publishing is followed by the letters a, b, c etc. in order for them to be differentiated (and as such are cited in the section Literature). **Example: (Марковић 1995a, 1995b, 1995c).**

e) If the citation contains more than 100 words, then the citation is not put into quotations, but written in a separate section with indented margins. The reference that we have quoted is cited after the fullstop of the last sentence.

Examples for reference citing in the section Literature:

The basic order of reference elements is as follows:
Surname, name. Year. Title. Town: publisher, pages.

- a) Example of a book: Aleksander, Viktorija D. 2007. Sociologija umetnosti. Beograd: Clio.
- b) Example of a book chapter: Lazarević, Dušanka. 2003. „Udžbenik i uvažavanje različitosti: oslonci u kritičkom i kreativnom mišljenju“; u J. Šefer, S. Maksić i S. Joksimović (eds.): Uvažavanje različitosti i obrazovanje (4070). Beograd: Institut za pedagoška istraživanja.
- c) Example of the article in a journal: Becker, Lawrence J., & Seligman, Clive. 1981. “Welcome to the energy crisis”, u: Journal of Social Issues, 37(2), 1–7.
- d) Example for the internet document: Zbikowski, Lawrence. 2012. “Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century,” the Journal of Musicological Research 31:2–3; 147–165. Retrieved May 15, 2015 from the World Wide Web http://zbikowski.Uchicago.edu/pdfs/Zbikowski_Music_dance_meaning_2012.pdf

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

316.7+7

ТРИПТИХ : интердисциплинарни научни часопис о
уметности и култури = the interdisciplinary scientific journal of
art and culture / главни и одговорни уредник Драгана Цицковић
Сарајлић. - Вол. 1, бр. 1 (2021)- . - Косовска Митровица ;
Звечан : Факултет уметности Универзитета у Приштини,
2021-(Петровац на Млави : "Стојадиновић"). - 24 cm

Годишње. - Текст на срп. и енгл. језику. - Друго издање
на другом медијуму: Триптих (Online) = ISSN 2812-989X
ISSN 2787-3153 = Триптих (Штампано изд.)
COBISS.SR-ID 45691657



УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
UNIVERSITY OF PRIŠTINA
IN KOSOVSKA MITROVICA



ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ У ЗВЕЧАЊУ
FACULTY OF ARTS
IN ZVEČAN

ISSN 2787-3153



9 772787 315004