

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF ARTS

ISSN (Štampano izd.) 2787-3153
ISSN (Online) 2812-989X



триптих

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ НАУЧНИ ЧАСОПИС
О УМЕТНОСТИ И КУЛТУРИ
ВОЛ. I / Број 1 / 2021.

THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL
OF ART AND CULTURE
VOL. I / № 1 / 2021.

КОСОВСКА МИТРОВИЦА, 2021.

УНИВЕРЗИТЕТ У ПРИШТИНИ
СА ПРИВРЕМЕНИМ СЕДИШТЕМ У КОСОВСКОЈ МИТРОВИЦИ
ФАКУЛТЕТ УМЕТНОСТИ

UNIVERSITY OF PRIŠTINA
IN KOSOVSKA MITROVICA
FACULTY OF ARTS

ISSN (Štampano izd.) 2787-3153
ISSN (Online) 2812-989X



триптих

ИНТЕРДИСЦИПЛИНАРНИ НАУЧНИ ЧАСОПИС
О УМЕТНОСТИ И КУЛТУРИ
ВОЛ. I / Број 1 / 2021

THE INTERDISCIPLINARY SCIENTIFIC JOURNAL
OF ART AND CULTURE
VOL. I / N° 1 / 2021

КОСОВСКА МИТРОВИЦА, 2021.

Издавач

Универзитета у Приштини
са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Факултет уметности

За издавача

Проф. мр Естер Милентијевић

Главни и одговорни уредник

Доц. др Јелена Арнаутовић

Помоћник уредника

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

Ц-штампа, Београд

Тираж

150

Чланови уредништва са Универзитета у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици, Факултета уметности: др Драгана Цицковић Сарајлић, редовни професор; др Саша Божићаревић, редовни професор; др Вера Обрадовић Љубинковић, редовни професор; др Слободан Кодела, редовни професор; др Бранка Гугољ, ванредни професор; др Јелена Арнаутовић, доцент; др Војислав Илић, доцент; др Јелена Павличић Шарић, доцент; др Петар Илић, доцент; др Немања Савковић, доцент.

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.

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 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, Assistant 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).

Часопис излази једном годишње.

Publisher

University of Priština in Kosovska Mitrovica,
Faculty of Arts

For publisher

MA Ester Milentijević, Full professor

Chief editor

PhD Jelena Arnautović, Assistant professor

Assistant 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

C-print, Belgrade

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 Vara Obradović Ljubinković, Full professor; PhD Slobodan Kodela, Full professor; PhD Branka Gugolj, Associate professor; PhD Jelena Arnautović, Assistant professor; PhD Vojislav Ilić, Assistant professor; PhD Jelena Pavličić Šarić, Assistant professor; PhD Petar Ilić, Assistant professor; PhD Nemanja Savković, Assistant professor.

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.

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, Assistant 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).

This journal is printed once a year.

САДРЖАЈ/CONTENT

РЕЧ УРЕДНИКА

13–14

EDITOR'S NOTE

15–16

Срђан Марковић

СМИСАО ЗЕМЉЕ У СТВАРАЛАШТВУ
ЗОРАНА ФУРУНОВИЋА

Srđan Marković

THE MEANING OF THE EARTH I
N THE CREATION OF ZORAN FURUNOVIĆ

17–37

Ана Кнежевић

БУКА У МОДИ: У СКУТИМА ХАЉИНЕ БУНТ,
У ШЕШИРУ ПРОТЕСТ – ПОВЕСТ О НАМИБИЈСКОЈ
ОХОРОКОВА ХАЉИНИ

Ana Knežević

NOISE IN FASHION: IN THE NAME OF REVOLT-DRESS
IN THE NAME OF PROTEST-HAT – A STORY
ABOUT NAMIBIAN OHOROKOVA DRESS –

38–52

Немања Савковић

ИСТОРИЈАТ ГЛУМАЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ
У СРБИЈИ ДО 1944. ГОДИНЕ

Nemanja Savković

HISTORICAL OVERVIEW OF ACTING
PEDAGOGY IN SERBIA UNTIL 1944

53–78

Оливера Драгишић

ГЕНЕЗА ЛИКА „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“ И ЊЕГОВА
ТЕМАТИЗАЦИЈА У ФИЛМОВИМА
АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

Olivera Dragišić

THE GENESIS OF THE CHARACTER OF THE
“SUPERFLUOUS MAN” AND HIS THEMATIZATION
IN THE FILMS OF ANDREJ TARKOVSKI

79–103

Alexandra Balandina

DOING ETHNOMUSICOLOGICAL RESEARCH DURING THE
CORONA VIRUS LOCKDOWN IN GREECE: FOUR THEMES
AND ISSUES ABOUT
MUSIC MAKING, URBAN SOUNDSCAPE
AND FIELDWORK AT HOME

104–131

Вера Обрадовић Љубинковић

ОРИГИНАЛНИ ЗАПИС КОРЕОГРАФИЈЕ МАГЕ
МАГАЗИНОВИЋ: *СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА* – ПРИЛОГ
ПРОУЧАВАЊУ КОРЕОГРАФСКОГ СТВАРАЛАШТВА

Vera Obradović Ljubinković

THE ORIGINAL DOCUMENT OF CHOREOGRAPHY BY MAGA
MAGAZINOVIC: *THE DEATH OF THE JUGOVIĆ MOTHER* /
CONTRIBUTION TO THE STUDY OF CHOREOGRAPHIC CRE-
ATION

132–154

Бошко Миловановић

КОРЕЛАЦИЈА САДРЖАЈА УСМЕРЕНИХ АКТИВНОСТИ У
РАДУ СА ДЕЦОМ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА
Boško Milovanović

CORRELATION OF CONTENT OF FOCUSED ACITIVITIES
IN WORK WITH PRE-SCHOOL CHILDREN

155–169

Војислав Илић
Тамара Стојановић Ђорђевић
 УМЕТНОСТ ЈЕ РЕНДЕРИНГ СВЕТА И
 НЕЧИЈЕ ИСКУСТВО УНУТАР ЊЕГА

Vojislav Ilić
Tamara Stojanović Đorđević
 ART IS THE RENDERING OF THE WORLD
 AND SOMEONE'S EXPERIENCE INSIDE

.....170–199

ПРИКАЗИ/REVIEW

Драгана Мартиновић
 НОВИ СТАНАР
 Кореодрама Вере Обрадовић

Dragana Martinović
 THE NEW TENANT
 The choreodrama by Vera Obradović

.....203–211

Светлана Томић
 ДРАГОЦЕН ДОПРИНОС ПРОУЧАВАЊУ
 ЗНАЧАЈА МАГЕ МАГАЗИНОВИЋ

Svetlana Tomić
 A VALUABLE CONTRIBUTION TO THE RESEARCH
 OF MAGA MAGAZINOVIC'S IMPORTANCE

.....212–220

ТРИПТИХ: УПУТСТВО ЗА АУТОРЕ

.....221–228

TRIPTIH: AUTHORS' MANUAL

.....229–235

РЕЧ УРЕДНИКА

Први број часописа *Триптих* представља пионирски подухват Факултета уметности Универзитета у Приштини, Звечану – Косовској Митровици. Околност да први пут у својој скоро педесетогодишњој историји Факултет уметности добија свој научни часопис носи са собом велику одговорност свих који су учествовали у његовој припреми и реализацији. Одговорност је тим већа што се иницијатива за покретање научног часописа родила током мандата претходног декана Факултета уметности, професора мр Зорана Фуруновића, који је у фебруару 2020. године изненада преминуо. Професор Фуруновић је свесрдно подржао предлог за покретање научног часописа јер је у њему видео вредан допринос научној делатности Факултета – развијеној управо за време његовог мандата. Стога је Катедра за научне области Факултета уметности, уз подршку новог декана проф. мр Естер Милентијевић, започела процедуру за покретање научног часописа, и већ 16. априла *Триптих* је и званично започео свој век.

Назив *Триптих*, који је одабран за часопис, одражава и кључну одлику ове публикације и њеног издавача: три дела, или слоја уметничке композиције, који су уједно и самостални али и међусобно тематски или идејно повезани. Наиме, Факултет уметности Универзитета у Приштини, Звечану – Косовској Митровици чине три уметничка одсека: ликовни, музички и драмски, па је исто тако и часопис *Триптих* посвећен научним областима у којима се изучавају ликовне, музичке и драмске уметности. Полазећи од претпоставке да у уметности нема чврстих граница међу дисциплинама, те да је интердисциплинарност данас доминантни модус и уметничког и теоријсконаучног израза, чланови Уредништва су заједничким снагама профилисали *Триптих* као интердисциплинарни научни часопис о уметности и култури, у којем се објављују радови из следећих области: историја уметности,

филозофија уметности, естетика, музикологија, етномузикологија, музичка теорија, театрологија, филмологија, педагогија, методика уметности и наставе, психологија уметности, студије и теорије културе, студије и теорије медија, културна политика и менаџмент у уметности, културна антропологија, социологија културе, историја и теорија књижевности, и др.

Први број *Триптиха* резултат је рада удружених снага професионалаца из земље и иностранства који су препознали вредност и значај овог пројекта не само за Факултет уметности Универзитета у Приштини, Звечану – Косовској Митровици, већ и за ширу научну и образовну заједницу на нашим просторима. Стога се као главни и одговорни уредник захваљујем целом тиму који је заслужан за излазак првог броја *Триптиха*: издавачу, помоћнику главног и одговорног уредника, члановима уредништва из Србије и иностранства, секретару часописа, техничком уредништву и лекторима, рецензентима, и нарочито ауторима – јер без њих овога часописа не би ни било.

Први број часописа *Триптих* Факултет уметности Универзитета у Приштини, Звечану – Косовској Митровици посвећује преминулом декану, професору и сликару мр Зорану Фуруновићу.

Главни и одговорни уредник
др Јелена Арнаутовић

EDITOR'S NOTE

The first issue of *Triptih* journal represents the pioneering achievement of the Faculty of Arts University of Priština, Zvečan – Kosovska Mitrovica. The circumstances under which this faculty has for the first time gained its scientific journal after its fifty years long history, bears a great responsibility of all those involved in its creation. This responsibility is even bigger since the initiative for founding this journal was born during the mandate of the previous Dean of the Faculty of Arts, professor MA Zoran Furunović, who unexpectedly passed away in February of 2020. Professor Furunović had wholeheartedly supported the suggestion for founding the scientific journal, because in it he saw a significant contribution to the scientific activity of the Faculty – developed during his mandate. Hence, the Department of science at the Faculty of Arts, supported by the new Dean professor MA Ester Milentijević, has initiated a procedure for founding the scientific journal and from April 16th *Triptih* officially started to exist.

The title *Triptih*, which has been chosen, represents a key distinction of this publication and its publisher: three parts or layers of artistic composition, which are at the same time self-contained but mutually connected by a theme and an idea. Namely, the Faculty of Arts at the University of Priština, Zvečan – Kosovska Mitrovica is comprised by three artistic departments: painting, music and drama, therefore, the journal *Triptih* is dedicated to those scientific areas focusing on painting, music and drama. Staring from the assumption that there are no boundaries between the disciplines in art, with interdisciplinarity as dominant mode of artistic and theoretical-scientific expression, the members of the Editorial board joined their strengths in order to profile *Triptih* as the interdisciplinary scientific journal about art and culture, ready to publish the articles from the following fields: history of art, philosophy of art, aesthetics, musicology, ethno-musicology, theory of music, theater science, film science, pedagogy, methodology of arts, art

psychology, study and theory of culture, study and theory of media, cultural politics and art management, cultural anthropology, sociology of culture, history and theory of literature, etc.

The first issue of *Tryptih* is a result of joint efforts among the professionals from our country and abroad, those who recognized the value and importance of this project, not only for the Faculty of Arts at the University of Pristina in Zvečan – Kosovska Mitrovica, but also for the wider scientific and educational community of our country. Therefore, as an editor-in-chief, I would like to thank the entire team involved in the project: the publisher, assistant to an editor-in-chief, members of an editorial board in Serbia and abroad, journal secretary, technical staff and lecturers, reviewers, and especially the authors – for without them, there would be no journal.

Faculty of Arts at the University of Priština located in Zvečan – Kosovska Mitrovica dedicates the first number (issue) of *Tryptih* journal to the late dean, professor and painter MA Zoran Furunović.

Editor-in-chief
PhD Jelena
Arnautović

Оригинални научни рад
Примљено: 5. 11. 2020.
Одобрено за штампу: 17. 11. 2020.
UDK 75.071.1 Фуруновић З.

СМИСАО ЗЕМЉЕ У СТВАРАЛАШТВУ ЗОРАНА ФУРУНОВИЋА

Срђан Марковић
Универзитет у Нишу, Факултет уметности
magelen@mts.rs

Сажетак: Окосницу рада чини разматрање стваралаштва Зорана Фуруновића и његово реаговање делом и писаном речју на време несигурно – на косовскометохијску стварност током осамдесетих и деведесетих година минулога века, на злодела према српском народу у његовом повесном простору. У Фуруновићевом случају реч је и о дефинисању завичајне вертикале, у духу постмодерне, као основе око које се гради снажан визуелни исказ којим се, индиректно, изражава отпор и непристајање на суровост и нискост времена, и патњу сопственога народа.

Кључне речи: уметност, отпор и непристајање, постмодерна, Зоран Фуруновић, склонитељски вид Велике Мајке земље, завичајна вертикала, пут у Грачаницу, Снови, слутње, сећања.

Зоран Фуруновић веома је рано ушао у сферу интересовања приштинске и српске ликовне јавности. Већ у време студија, на ликовној академији у Приштини, 1976. године, у Фоајеу приштинског Покрајинског позоришта приредио је, заједно са Слободаном Трајковићем, изложбу цртежа која је привукла пажњу локалне ликовне критике.

Пишући о овој изложби Даринка Јеврић одредила је тематску вертикалу њихових исказа:

У чудесним космогонијским визијама доминира [...] људска фигура. Поучени, то је евидентно, на

најбољим примерима београдске школе цртежа, Трајковић и Фуруновић нам нуде цртеже снажне и по имагинацији и по ликовном поступку, сличне у настојању да цртежу утисну, пре свега, ликовне квалитете и лично обележје (Јеврић 1976: 7).

Та потреба за додиривањем и материјализацијом са бизарним и двосмисленим представама пронађеним у сопственој подсвести у којој, у том тренутку у благој форми, постоји потреба за досезањем свести о сопственим коренима и трајању, са новом сликарском праксом и путовањем по заумним просторима бића, за додиром са земљом, ослушкивањем њених подрхтавања и треперења, и њиховим претварањем у интимне пиктограме – та потреба продужила се и у наредним годинама, и можда се понајбоље може осетити у Фуруновићевом аутопоетичком запису, у предговору каталогу његове магистарске изложбе слика у Галерији ликовних уметности у Београду 1983. године.

Одређујући основне смернице свога дела Фуруновић у реченом напису каже:

Слика није мој вапај за уточиштем где ће се оваплотити лепота. Она ме прогони из сопствене тајне болним и непријатним укључивањем у њено стварање. Дотичем је једино захваљујући свести о њеној неминовној предметности, њеној покорности којој немо доказујем надмоћ своје немоћне власти. Њено охоло ћутање упозорава ме на могући презир, на отпор који пориче коначност јер је трајнији од моје свести и мог трајања. У том недокучивом супротстављању постојању осећам се побеђеним. Коначност ми не допушта обузетост неизвесним. Такав конфликт представља почетак изговора за сујетном потребом потврђивања живота тамо где сам покушао да га продужим.

Живота ван самоће у којој је зачет. То ме потврђивање обузима питањима о смислу онога што ме чини. Нагони на сумњу према привиду и нечистоћи осећајности. Ни једно ни друго суштински ме не одређује. Притиска ме потребом да се одрекнем оног „природног“ што је тек констатовањем баналног указало на своје могуће постојање. Одрећи се „истине“ на исти начин на коју се на њу некад с покорношћу пристало значи установити несводљиво, вратити се огољеној свести способној да зрачи као кишно небо. Не пристајем на истину јер ме ништа не објашњава (Фуруновић 1983: 2).

Овај сензибилан напис поставио је у први план два суштаствена проблема Фуруновићеве поетике, паралелна у његовом стваралаштву: *питање смисла онога што га као ствараоца чини и непристајање на „истину“ јер се њоме стваралац не може објаснити.*¹

Та два проблема релевантна за ствараоца, и стваралаштво уопште, чинила су проблемску окосницу слика које је изложио у Галерији факултета ликовних уметности у Београду.

Питање смисла се, рекао бих, најизразитије могло одредити у слици *Седма ноћ* (1983) – у оштром додиривању црне пасте што нараста, захватајући велики део слике, и хоризонталне беле површине у горњем делу која се, по себи, драматично одупире мраку наилазеће ноћи. Пригушена експресивност целине произлази управо из те згуснуте белине и нервозне линије додиривања са црном површином што је, у једном

¹ Овде је реч о такозваној објективној, спољашњој истини, којом је стваралац окружен; истини што се констатује на површини објективног света, који је резултат крутих правила и силогизама, при чему се превиђа, или гура у други план, онај облик истине што егзистира унутар ствараоца, у лавиринтима и унутрашњим пејзажима његовога бића.

тренутку, запретила да постане одвећ мирна управо због површине коју захвата, израђености пасте и начина на који се сликом простире. Да би је отворио и учинио њено ткиво вибрантним, Фуруновић је у зони златног пресека формирао, шпахтлом, низ белих, хоризонталних, рељефних наслага које излазе из површине слике преплићући се са црним засецима основе, сугеришући покрет и појачавајући експресију сегмента до интензитета потребног да се успостави равнотежа између беле и црне – две хроматски, структурално и симболички антиподне вредности. У унутрашњим пулсацијама *Седме ноћи*, појачаних грубом структуром пасте произашлом из потребе да се материја натера да проговори наглашеном нерватуром додиривања, може се наслутити јак осећај тескобе и неизвесности проистекао пре свега из осећања егзистенцијалног очаја, безутешности света и нужности прелаза од онога што је познато у оно што је непознато, што пулсира у дубинама слике. Прелазак из једног у други ниво егзистенције, у којем обитава стрепња, долази из непристајања на окоштале облике истине, што је, у том тренутку, нужно претпостављало неприхватање баналне свакодневице, подразумевало одређене промене у пластичком слоју самог дела које су се, природно, могле понајпре уочити на феноменолошком плану. Та потреба постала је очевидна у неколиким белим сликама, виђеним на самој изложби, које су, по природи ствари, представљале нужан антипод исказима са темом ноћи.

Велика бела слика из 1984. године јесте управо пример промена које су нужно захватиле феноменолошки и семантички план Фуруновићеве слике. Реч је о великој белој површини испод које пулсира опора цртачка структура што се, где-где, пробија испод наноса пасте. Та велика плоха много је

мирнија од слика са црном основом. Са једне стране, мир површине произлази из саме природе беле боје, али и из другачијег односа према пасти. Она је сада формирана поступним слагањем слојева материје, њеним смиривањем и сензибилном визуелизацијом рељефа произашлог из неочекиваних односа добијених преклапањем слојева. Додиривање је, по себи, условило евокативну снагу материјала бременитог асоцијацијама што своје порекло имају с оне стране појавног света, дубоко у земљи. Тако добијена основа надграђена је неколиким сегментима: великом сивом мрљом, у доњем делу, на којој, попут акцената, доминирају калиграфски знаци и ритмични низови тананих писмена што својом слојевитошћу и наизменичним смењивањем са калиграфским знацима сугеришу слојевитост палимпсеста. Покрет је у слику унет хоризонталном црном површином сачињеном од меморисаних сличица које, попут низа кадрова у филму, асоцирају на препознатљиве детаље и догађаје, дајући им обележје кинетичности. Семантичка условљеност постигнута између основе и интервенција извршених по њој претворила је Фуруновићев исказ у сензибилну фреску о протицању времена, и људи. Претворила је исказ у снажну и интимну вертикалу што пулсира ствараочевим бићем омогућавајући му да у форми дубоко личних размишљања и доживљавања предочи карактер исконских судара светлости и таме у себи.²

² Ову особеност Фуруновићевог стваралаштва уочио је, средином осамдесетих, Јован Деспотовић у предговору за каталог изложбе *Приштински круг*. „Цртежи које је овом приликом Фуруновић изложио пре свега дугују интенцијама оформљавања специфичне призорности, замагљене иконографије и фабуларности. Њима је у основи свакако особена неодређеност аморфних облика који експресивно разграђују структуру цртежа. Утисак је да ове двосмислене представе на граници једног бизарног света егзотичне флоре подстичу осећање напетости, одређеног устежања пред њима, што се донекле ублажава и једним експлицитним ауторским рукописом што се попут финог ткања провлачи преко ових листова. Зоран

Осећање блискости са земљом и њеним слојевима, схватање да сопствене корене ваља тражити у њој самој, да ваља бити земља – претпостављало је потребу за ослушкивањем и успостављањем блискости и разумевања са њеним дрхтајима. Речју, за додир са њеним бићем.

Стално додиривање поларитетних тачака у томе односу са земљом одређује, на изванредан начин, Фуруновићево стваралаштво у осамдесетим годинама. При овоме ваља имати на уму да ту потребу за додиривањем са земљом провоцирају основне одреднице времена које, до одређене мере, условљавају дубоко узнемирујућу експресивност његових исказа претворених у „истинито сведочанство времена [...] наук и историјску истину о судбини властитог народа“ (Деспотовић 1994: 2).

Говорећи, 1995. године, о свом сликарству поводом изложби које је имао у Врању и ризници Манастира Грачанице Фуруновић је и сам нагласио проблем односа између ствараоца и времена у којем живи, и дубоке сопствене потребе да делом проговори о времену:

Одједном се све тако драстично и сурово променило у нашем окружењу да сам једноставно осетио готово органску потребу да на то реагујем. У почетку су то били цртежи на тему рата и разарања уопште, а касније је врло спонтано настао и циклус слика. Дакле, случајности није било, јер и иначе мислим да сваки човек мора на неки начин да реагује на зло, а ја сам то учинио онако како сам најбоље умео (Петровић 1995: 7).

Фуруновић је потпуно ослободио свој цртеж од ма каквог описивања спољашњих облика дугујући једино сопственој спремности и способности да ове необичне производе маште трансформише до аутентичног сликовног стања“ (Деспотовић 1985).

Како изаћи из времена смрти, како пронаћи пут који води из њега? Чини се, данас, да је управо то питање што је егзистирало у дубоким слојевима Фуруновићевих исказа настајалих између 1991/2. и 1995. године.

Да се пронађе један од могућих одговора ваљало је кренути на пут према склонитељском виду *Велике мајке*, и у њој потражити одговоре сопственим недоумицама и сударима. Ваљало је постати *земља*, и из ње саме посматрати свет изнад себе: угасло плаветнило неба, влати траве, сјај звезда падалица или сударе различитих облика исконског што егзистирају у родноме тлу чисте земље.

Зашто је Фуруновићу, било потребно да урони у склонитељски вид Велике родитељице? Склон сам помисли да је он то учинио инстинктивно, послушујући потмула одзвањања у себи и тражећи резонантан однос са потмулим подрхтавањима у родној косовској земљи. Једноставно, у родноме тлу чисте земље – насупрот обмани рационалног о поседовању одговора на сва питања, насупрот ограниченом тумачењу простора и времена – у антропоморфним пројекцијама егзистира прави човеков свет, у којем не постоји разлика између пре и после, горе и доле. Стога је *Пада звезда над Таук баштом* била управо она очекивана карика којом је Фуруновић резолутније ушао у однос са земљом. У тој чудној слици (чудној пре свега у избору хроматске скале зато што Фуруновић никада, ни ни пре ни после ове слике, није имао такав однос према боји) читава површина платна претворена је у акционо поље у којем се, са доминантним умбрама и сепијама, на немогућ начин сударају и опстају ултрамарини, кадмијуми и читаве скале зелених тонова. Оно што обједињује ту хроматски засићену и симболима препућену визуелну целину јесте управо звезда падалица чија блештава

белина интегрише и мири хроматски и просторни систем слике. Концентрисано блештавило белине звезде која заувек нестаје било је, на изванредан начин, путоказ уморноме путнику према дубини земље, према његовом унутрашњем животу, према миту о земљи.³ Тиме је оно што се преламало у Фуруновићу изгубило карактер

³ Мит о земљи као облику интуитивне стварности почива заправо на чињеници да поједини моменти од којих је она саздана не стоје сами за себе, него међу њима постоји веома осетљиво формулисан однос сапостављања. У томе односу ништа није постављено као изоловано и одвојено. Чак и оно што привидно припада једном тренутку, и једној појави у простору, никако није везано само за то и само за тај тренутак. Напротив, оно превазилази себе указујући на укупност садржаја и искуства, и са њима се стапа у одређене целине смисла. Тако су сва структура просторне интуиције, свеколико досезање просторних облика, сваки суд о положају, величини, удаљености објеката, везани за чињеницу да се појединачна искуства спајају у јединствену целину какву гради мит као облик поновне реактуелизације фундаменталних, егзистенцијалних питања смисла постојања и стварања, којима се, увек изнова, поставља питање и тражи одговор у аутономним областима људског духа. Митом се суштина ствари своди на њихово порекло. То значи да у најдубљим слојевима мита не егзистира прича којом се имплицитно одговара на питања о пореклу, већ се одговара на одређене духовне потребе. Област која се одређује појмом ПРЕ, према којој се крећемо тражећи одговоре, садржи у себи сферу праузрока у којој се сакрива извор онога што се десило ПОСЛЕ. То су основе узрочног осећања и сагледавања времена. Оно што се дешава данас последица је догађаја из минулих времена. Оних времена – посебних раздобља прастварања која претходе искуственоме времену и његовој мерљивости. Тај однос између времена ПРЕ и времена ПОСЛЕ одговара дихотомiji која постоји између сакралног и искуственог времена.

Сакрално време подразумева парадигматске чинове у најдубљим његовим слојевима, у којима не постоји кретање што се може мерити и објашњавати искуством. Сакрално време, правреме или архаично време јесте сфера која егзистира између полова живота и смрти, ноћи и дана. У тој сфери видимо прошлост као извор онога што је супстанцијално у садашњости.

Речју, појам времена код Фуруновића, и у стваралаштву уопште, ваља схватити двојачко. Једно је време у којем објективно живи(мо), које има обележје историчности као карактеристику стања у којем се, живећи, сусрећемо са деловима из којих је састављено. То је објективна стварност – оно што је присутно, што присутношћу, током и непоновљивошћу, из трена у трен представља вид историјске супстанције – облик пролазног постојања. Живећи у њему, свестан њега, незадовољан њиме и ништавилом које нуди, стваралац се, по унутрашњој нужности, креће уским простором прелаза од ништавила према безграничности свемира што пулсира у дубини Велике мајке – у којој, трансцендирајући, тражи пут према изворима бића.

сакривеног и заштићеног језгра, у којем се може спроводити очишћење од страхова што постоје на цветним пропланцима смрти, оивиченим високим зидовима.

Ослобађање скривеног и заштићеног језгра, и његово изношење на белину платна претпостављало је могућност кретања осетљивом линијом раздела на коју се населио сумрак, могућност додиривања варљиве разлике између светлости и таме, стварног и нестварног. То је, заправо, услов да се стварањем оствари могућност надилажења смрти, згушњавања догађаја, лица и предела богатих симболиком и метафором – да се пређе с ону страну времена, да се одбаци лебдећи страх историје и очајнички потражи благост детињства, изгубљеног раја и раја архетипова сакривених дубоко у колективној свести народа коме припада.

Свест о благости детињства и изгубљеног раја проузроковала је појаву меланхолије, која је иманентна Фуруновићу, и која је почела да се интензивније манифестује у циклусу слика које је почео да ствара у периоду између 1995. и 1998. године, а које је приказао почетком јуна 1998. године у Галерији уметности у Приштини, у освит рата, кад су се у даљини већ чуле потмуле канонаде топова.

Чудно је изгледала та изложба. Подрхтавање земље, жамор људи окупљених у Галерији и мноштво слика, мноштво дубоко личних исповести, мноштво цртачко-хроматских подрхтавања на платну и изражавање дубоке потребе да се поново досегне благост детињства и изгубљеног раја. Четрдесетак слика – колико их је, мислим, било на изложби – до најдубљих својих слојева имало је карактер интимних и дубоко

личних забелешки. Био је то Фуруновићев лични⁴ космос, свакодневни сведок његових размишљања, недоумица, обрачуна и крикова. Била је то потврда да је Фуруновић одувек, некада директније, некад мање директно, инспирацију тражио у унутрашњем свету, у додиривању сопственога бића са угаслим плаветнилом неба, влатима траве, сјајем звезде падалице или сударима различитих облика исконског што егзистирају на родноме тлу чисте земље са које је сликар поникао. У тој дирљивој и, испоставило се касније, трагичној интимној исповести постојала је једна фина нит која је све исказе повезивала у јединствену целину – постојало је осећање нужности и судбинске неизбежности, прецизније: нешто што се додирује са судбином, што ствараоца нагони да тражи то што управља судбином свемира, и људи, покрећући вретено нужности.

У најдубљим регионима бића слика на тој изложби осетила се тад, а осећа се и сад, присутност богиње АНАНКЕ,⁵ једне од најтајанственијих и најважнијих богиња грчкога Пантеона, чијим се одлукама морају покоравати сви – и богови и људи. Богиња нужности у својим оковима држи заробљено биће па је оно, стога, јединствено и непокретно.

⁴ Под појмом *личних*, дубоко интимних забелешки подразумевам не камерну структуру визуелних истраживања и материјализације, већ снажну, херметичну и интимну вертикалу која струји кроз ствараочево биће омогућавајући му да у форми дубоко личних размишљања и доживљавања саопшти исконске сударе светлости и таме у себи, а што својом универзалношћу припадају свима.

⁵ АНАНКЕ или богиња нужности једна је од најприсутнијих богиња у свеколиком Пантеону и један од кључних појмова у грчкој митологији. Етимолошки, њено име изведено је из индоевропског корена као и име АНАНТЕ у индијској митологији.

Врло одређен опис ове богиње, и њене важности, даје Платон у X књизи своје *Државе*: „А између тих крајњих граничника пружа се вретено Нужности, чијим обртањем се покрећу обртања свих сфера“ (Платон 1980).

Тражећи искомску материју Фуруновић није имао потребе да измишља и конструише асоцијативне низове у тематском слоју слике. Њему нису били потребни „хибриди“ сачињени од амалгама човечјих, биљних или животињских делова. Све оно што је апликовао на белину платна Фуруновић је видео, и доживео, у себи, крећући се лавиринтима сопственога духа.

Са тих чудесних и опасних путовања – јер увек је опасно путовати по себи, по онозаумним вртovima сопства – Фуруновић је донео фрагменте светова организоване у снажну и кохерентну визуелну целину. При томе, у основи његове сликарске акције не лежи потреба да се визуелни материјал копира, већ да се додирне онај танани емотивни набој што интегрише фрагменте онозаумних вртова – ритуал и почетак уметности.

У основи Фуруновићеве слике Мајке земље, што се јавља у различитим појавним облицима, а чини стожерну силу завичајне вертикале, пребива свест о вечном и трагичном осећању да се до извора не може стићи. Сваки додир са земљом јесте један крик претворен у визуелни знак, пасту, оштар потез, као документ о сопственом судару са ништавилом, са утонућем у небиће. На Фуруновићевим платнима егзистира читав систем таквих знакова, систем којим се одсликава хроника једне судбине, хроника егзистенцијалног удеса (сваког) ствараоца произашла из осећања и сазнања сопствене ништавности у вртovima сопства, из сазнања о залудности потраге за бићем.

Истовремено је, у тим сликама са Фуруновићеве последње изложбе у Приштини, могао да се осети и константан мукли звук што се шири њиховим пукотинама и рељефима. Његова фолклорна и визуелна амбивалентност даје снажан подстицај пластичном

дефинисању антиномије дана и ноћи – што је Фуруновићевом начину мишљења света потпуно примерено. Јер, супротности што егзистирају у бићу ствараоца траже, и налазе, свој специфичан израз у односу времено – безвременно. Наиме, вечита је жеља ствараочева да се путовањем по оновременом, или онозаумном, врати у свој првобитни свет, место вечитог блаженства и живота; у свет што је некад давно (свргавањем Времена, као врховног принципа, и божанства, са пиједестала) поставши смртан – морао да напусти.

Тај циклус слика је, по природи ствари, произашао из претходних, и могао је да се наслутити, до извесне мере, у избалансираној хроматско-цртачкој структури слике *Источни ветар*. Промене у ткиву исказа одиграле су се пре свега на феноменолошком плану, дакле у ономе слоју слике у којем долази до осетљивог процеса превођења сопствених сазнања у визуелни материјал. Те промене нису значиле ништа друго до потребу за директним сликањем, за директним мишљењем слике и, притом, очувањем структуралне убедљивости и сликарског сензибилитета. То се визуелизовало смирењом структуром бојеног наноса и проналажењем скале хроматских односа у којима трепери фино саткани сребрнасти звук што уједначеним интензитетом егзистира у просторима слике.

Снага експресије, знаковна структура, и акценти довољно моћни да је у себи сажму и смире, као једно од обележја Фуруновићевог сликарства средином деведесетих, а која је произлазила из односа унутар бојеног слоја, из хроматских експлозија звезда (*Пада звезда над Таук бајтом, Траг бескрајне приче*) замењена је, сасвим логично, цртачком нерватуром, финим тремолом хоризонтала, одређене густине и рескости. Ту

се, по свој прилици, јавља звук цевастих звона (сличан трептају што настаје у игри стаклених перли по просторствима духа) као облик визуелизације додира са зоном блажности и смирења, до чијих обала је Фуруновић дошао тумарајући између Сцила и Харибди, по тамним вилајетима сопства.

Трагајући за трансцендентном земљом Фуруновић је, по природи ствари, морао да превазиђе супротстављености и да, у онозаумним вртovima, пронађе, или наслути, осећај фундаменталне једности која је постојала пре стварања.

Крикови откровења претворили су се, постепено, у суптилан звук сребрних звона заробљених на кадмијумским, окерним или цинобер острвима слободе.

Када је реч о сликарству Зорана Фуруновића, и његовом односу према суровој косовско-метохијској стварности – према основним одредницама времена, тај однос, то реаговање делом је ишло другачијим током – који је, разуме се, произашао из диктуса његовог унутрашњег бића. Ту је реч о израженом осећању блискости са земљом и њеним слојевима – схватање да сопствене корене ваља тражити у њој самој, да ваља бити земља – претпостављало је потребу за ослушкивањем и успостављањем блискости и разумевања са њеним дрхтајима. Речју: за додиривањем са њеним бићем.

Коначно, у томе додиривању са земљом постојала је и друга страна: настајало је осећање обеспокојавајућег бескраја, изједначеност даљине и висине и, што је веома важно, осећање о њиховој суровој игри са човеком без уточишта, баченим сред бескраја.

Додиривање са егзистенцијалним удесом народа, које је, у благој форми, почело да се осећа у његовом стваралаштву током осамдесетих и деведесетих година, добило је, временом, знатно резолутнији облик – у

циклусу цртежа *Снови, слутње, сећања*; низом експресивних облика-сведока истинског проживљавања драме унутар сопственога бића, па онда враћених назад, на белину папира.

Очишћени од баналне препознатљивости и приче, готово неми од силине изазване ствараоачевим сударом са мраком свакодневице, ови цртежи формулисани су опором мрежом линија које чврсто држе облик. Сама линија је овде, по природи и значењу које јој Фуруновић даје, биполарна. Са једне стране, она има континуално кретање површином, при чему се не прекида ток нити драматска структура радње која се одвија пред нама. Драматска енергија добијена варирањем дебљине потеза и жустрине са којом је нанет на белину папира, зна повремено да буде смирена прекидом континуитета у цртачком приповедању, или уграђивањем стреластих и запетастих знакова и мрља у структуру облика. Тако добијеној примарној структури основе Фуруновић зна да супротстави површине сачињене од мреже самосталних, мултипликованих потеза знакова што се у интеракцији са примарном равни цртежа претварају у дијаграм лавиринта са оцртаним путањама ствараоачевог лутања по њему. Визуелна формулација односа успостављеног између две различито организоване и материјализоване структуре на значењском плану исказа била је неминовна стога што је структура лавиринта претпоставила стварање услова за настанак ствараоачеве личне митологије, за дефинисање нагонских токова агресивности и деструкције које је почео да осећа око себе, за стварање облика који својом структуром изазивају асоцијације на животињски лик што уништава све пред собом: велика животиња која све чега се дотакне претвара у смрт и ништавило. Велика животиња овде је метафора за пуста времена и злу судбину што ју

је човек наменио човеку. Та зла судбина значила је предосећање прогањања, беде, бежања, губитка завичаја, смрти.

Оно што би, у тематском смислу, била оквирна линија ових слика јесте судар *светлости и таме, добра и зла*. Но, то је једна веома разубеђена гранична линија, основа за уграђивање Фуруновићевог сасвим особеног размишљања о душевној рани коју је човеку задао живот. У разбијеном просторном систему (*Траг бескрајне приче*), у самртноме грчу преплетени су многооко чудовиште становник лавиринта са блештавим црвенилом земље и полураспаднутим, деформисаним људским ликом. У тим застрашујућим сударима огромне израђене површине цинобера са реским, неправилним шлајфнама зелене, у супротстављености многооког митског бића и смртника, као у Минотауровом лавиринту, са криком и бесом наслућен је и испричан долазак, или пре повратак из тамних и опаких лагума времена – тако сличних времену у којем живимо, вечите и увек другачије приче о деструкцији, смрти и патњи. Наравно промене у тематској структури исказа одразиле су се и на процес његове елаборације. Боја је постала интензивна, нанета широко, са видљивом меморијском структуром слојева, са цртачком нерватуром која, донекле, смирује хроматску експлозију, са резолутно дефинисаним границама додиривања између површина. Осим цртачке нерватуре, хроматске праскове – чија учестаност прети да наруши структуру исказа – на изванредан начин смирује низ промишљених акцената који пулсирају изоловани на великим обојеним површинама, повезујући их у целину, или, што је чест случај, постављени између две површине они, акценти, на себе примају силину њихових хроматских додира.

И сам просторни систем слике је, у томе контексту, претрпео корените промене. Он је у ствари „разбијен“, подељен на неколико хоризонталних шлајфни, као у српском средњовековном сликарству, да би могао да поднесе силину експресије произашле из судара унутрашњих и спољашњих просторних система супротстављених у слици.

Овде је реч о субјективном просторном систему који му, у крајњој линији, даје мир и спокој какав само слојевит сакрални простор може ствараоцу да пружи. Разуме се, Фуруновић је морао да добро познаје традицију и сложене програме иконографских значења средњовековног сликарства на тлу Косова и Метохије – то је био битан услов за његово комплексно прожимање са духовном вертикалом, доживљеном из угла ствараоца што припада модерним временима.

У Фуруновићу као да су одзвањале мудре речи епископа рашког Григорија Другог у запису уз *Номоканон* из 1305. године, забележене другим поводом – као опомена и упутство ученим људима о програму фреско-ансамбала у великим споменицима средњовековне Србије:

Јер сваки ће учитељ, а рећи ћу епископ или презвитер или било ко да учитељски сан не придржава, ако ове књиге не познаје добро, онда ни сам не зна ко је; а проникнувши у дубину ових богонадахнутих књига, као у огледалу видеће какав је он сам и какав треба да буде и друге ће упознати и научити (Григорије Други [1305], према Ивановић 1987: 427).

Кроз сан о земљи, из угла времена у којем је живео, Фуруновић је сликарством материјализовао своју потребу да сведочи о времену у којем живи и ништавилу које оно нуди. Зато је, по нужности сопственога бића,

кренуо уским пролазом од ништавила ка безграничности свемира, тражећи пут ка изворима бића.

Зашто? Зато што искуство са временом, прошлошћу и простором у којем живи претпоставља потребу да се затвори пут искуственог времена и изађе из пакла историје, њених ужаса и бесмисла, и да се, коначно, стваралац врати *почетку* и зонама благости и смирења. Но, удес управо ту почиње: пут времена није могуће затворити – оно иде својим током суочавајући нас са застрашујућом истином да је човек постао средство а не циљ, а камоли смисао.

ЛИТЕРАТУРА

- Ивановић, Милан. 1987. „Црквени споменици XIII–XX века“, у: *Задужбине Косова – споменици и знамења српског народа*, Призрен – Београд: Епархија Рашко-призренска – Богословски факултет.
- Платон. 1980. *Држава*. Прев. Албин Вилхар и Бранко Павловић, Београд: БИГЗ.

ПРЕДГОВОРИ КАТАЛОЗИМА

- Деспотовић, Јован. 1985. Предговор каталогу *Приштински круг – цртежи и графике*. Београд: Салон Музеја савремене уметности, јун–јул.
- Деспотовић, Јован. 1994. Предговор каталогу изложбе Зорана Фуруновића. Крагујевац: Мали ликовни салон, април–мај.
- Фуруновић, Зоран. 1983. Предговор каталогу *Магистарске изложбе слика*. Београд: Галерија Факултета ликовних уметности, март.

ПЕРИОДИКА

- Јеврић, Даринка. 1976. „У свету иреалног“. *Јединство* (Приштина), 16. фебруар.
- Петровић, Јелена. 1995. „Неке друге моћи уметности“, разговор са Зораном Фуруновићем, сликаром. *Јединство* (Приштина), 29–30. јул.

Summary THE MEANING OF THE EARTH IN THE CREATION OF ZORAN FURUNOVIĆ

Srđan Marković
University of Niš, Faculty of Arts

In the article, the author discusses the work of the prominent Kosovo painter of the middle generation Zoran Furunović, a creator very present on the Serbian art scene during the eighties and nineties of the last century. Chronologically following the work of Furunović, the author singles out the problem of transposition of the basic determinants of the Kosovo reality as one of the important determinants, in the period from the beginning of the eighties to the end of the nineties, with innovative visual language, close to neo-expressionism, as a form of creative engagement of his art towards the destiny of the Serbian people in Kosovo and Metohija. Apart from the creative engagement in the work of Furunović, expressed by a critical attitude towards the time in which he lives, by which he turns his art into a shocking form of testimony about the evil accident of his own people, the author finds another determinant in the work of this artist, important for understanding his poetics. It is a natural need to elaborate through the archetypal structure of the symbol in his work the need to immerse oneself in the sheltering gentleness of the Mother Earth. To tell one's history, the history of one's own suffering, which implies the knowledge of one's spiritual position in the cosmos – the knowledge of meaning and cause.

Key words: art, resistance and disapproval, postmodern, Zoran Furunović, sheltering view of the Great Mother Earth, homeland vertical, Road to Gračanica, Dreams, forebodings, memories.



Слика 1. Велика бела слика, уље на платну, 1984.



Слика 2. Пут Грачаницу, цртеж, туш на папиру, 1989.



Слика 3. Пут Грачаницу, уље на платну, 1993-1996.



Слика 4. Пада звезда над Таук баштом, уље на платну, 1993-1996.



Слика 5. Без назива, уље на платну, око 1998.



Слика 6. Без назива, уље на платну, око 1998.

Прегледни рад

Примљено: 17. 9. 2020.

Одобрено за штампу: 25. 11. 2020.

UDK 746.4(688.1)

391-055.2(688.1)

БУКА У МОДИ: У СКУТИМА ХАЉИНЕ БУНТ, У ШЕШИРУ ПРОТЕСТ – ПОВЕСТ О НАМИБИЈСКОЈ ОХОРОКОВА ХАЉИНИ

Ана Кнежевић

Музеј афричке уметности, Београд

a.knezevic@mau.rs

Сажетак: У раду¹ се анализира сложена иконографија *охорокова* хаљине намибијског Хереро народа. Посматрајући форму и садржај препознатљиве дуге хаљине и хоризонталног шешира, савременог амблема Намибије, у историјској перспективи, и кроз субверзију викторијанске моде, рад представља генезу и друштвени живот Хереро хаљине као симбола отпора и антиколонијализма. *Охорокова* хаљина тумачи се као живо наслеђе и активно место сећања Хереро народа.

Кључне речи: *охорокова* хаљина, Хереро, Намибија, немачки колонијализам, апартхејд, шешир, отпор.

Одевање је на афричком континенту постало *бојно поље* у коме су се колонијални односи успостављали и оспоравали, а служило је и као начин израза одређене културе, али и отпора (Aris 2007: 2). Штавише, одећа је открила разине политичких и друштвених промена које се нису могле разабрати проучавањем понашања, усмених или писаних извора (Aris 2007: 2).

Такви модни примери су бројни, а чувени је *случај алжирског вела*, који је истовремено био средство ратовања и техника камуфлаже, механизам одбране и начин револуционарне борбе (Fanon 2004: 55).² У

¹ Рад је настао током истраживања за потребе организације изложбе *Reflect – Намибија 30 година након ослобођења*, и након студијског боравка тима Музеја афричке уметности у Намибији, фебруара 2020.

² Франц Фанон (Frantz Fanon) бележи *историјски динамизам алжирског вела* представљајући га најпре као средство тихог отпора, али и покретача

Гвинеји, под Секу Туреовим (Sékou Touré) режимом, очекивало се да народ прати и опонаша моду вође – бело одело и шешир, а ношењем „погрешне“ одеће Гвинејац би се могао доживети као злонамеран или антигвинејац (Epifano: 2018). Један фебруарски број часописа *The Ethiopian Herald* из 1968. извештава нас о новом дезену веза. Реч је о украсној бордури женске сукње, *тилету*, који је, као део етиопске народне ношње, те године добио нов назив – Тито – и постао „последњи модни крик на модној сцени Адис Абебе“ (Bets 2019: 86). Било да је модни крик омаж, повик у име прославе политике пријатељства, поздрав несврстаности, или врисак страховладе кроз наметнуту моду, или пак револуционарни крик кроз виртуозну трансформацију традиционалне моде, сведоци смо и слушаоци разноликих бука и шумава кроз нити одеће на афричком континенту, и то на *плејлисти* тек неколико поменутих примера.

Буке у моди диљем афричког континента има још несумњиво много. Имајући на уму ту галаму бремениту историјом, у овом раду посматрамо управо тај феномен – тај *звук модне буке*, и то на примеру иконичних хаљина Хереро жена, данас једног од амблема Намибије, које су се кројиле као средство „семиотичког герилског рата против колонизатора“ (Duara 2004: 42). Реч је о хаљини званој *охорокова*, чија оригиналност лежи у шеширу дуге хоризонтале, њеном нераздвојном делу. Заједно, ова су два одевна комада неприкосновени сведоци историје немачког колонијализма у Намибији, некадашњој Југозападној Африци, као и реакције Хереро народа на њега.

егзотичне имажинације Европљана, а потом и као начин борбе који је алжирским женама доделио круцијалну улогу у борби за ослобођење – скидајући вео и појављујући се у европској одећи оне су успешно преносиле оружје поред француских војника, а потом су покривајући се велом, под њим носиле бомбе, и тако постале „линк, понекад кључан, у револуционарној машини“ (Fanon 2004: 52). Види филм *Битка за Алжир* (*La battaglia di Algeri*, Gillo Pontecorvo) из 1966, и сцене које приказују ову вешту камуфлажу Алжирки.

СЕДЕЛА САМ ЗА МАШИНОМ, ШИЛА САМ

Охорокова хаљина, пуног назива *ohorokwewa onde*, у значењу „дуга хаљина“, одевним предметом Хереро жена у Југозападној Африци постала је најраније средином деветнаестог века, када су се чланови протестантског Рајнског мисионарског друштва (Rhenish Missionary Society) доселили на територију данашње централне Намибије (Hendrickson 1994: 45). Извори бележе да су се у том периоду у кројачкој радионици Еме Хан (Emma Hahn), супруге немачког мисионара Карла Хуга Хана (Carl Hugo Hahn), Хереро жене училе изради дугих хаљина, по тадашњој викторијанској моди Енглеске, родног краја власнице радионице, Еме Хан (Hendrickson 1994: 45). Часови су почели 1846. године, до 1850. „афричких“ полазница кројачког курса Ханове било је око 40, а до 1880. године већина припадника Хереро народа носила је европску одећу (Hendrickson 1994: 50).

Преколонијални, традиционални начин одевања Хереро народа, који је подразумевао одећу од животињске коже, укључивао је и израду специфичног шешира, а њему сродан начин одевања данас је приметан кроз традиционалне костиме народа Химба,³ који нису измењени под утицајем викторијанске моде, већ су пре прилагођавањем савременом начину живота попримили неке модне додатке, оставши у великој мери верни изворном изгледу. Смену преколонијалног начина одевања, како Хереро жена тако и мушкараца, већина аутора повезује са наметањем европске моде од стране мисионара, успостављањем силе која је оправдање проналазила у хришћанству (Manfrini, Szeker, Dually 2017: 25). Ипак, постоје и тумачења која прихватање те

³ У Намибији живи велики број народа; поред поменутих сродничких Хереро и Химба народа, намибијски су народи и Нама, Дамара, Сан (колоквијално – Бушмани), Овамбо, „Обојени“ (Coloureds), затим становништво африканерског, немачког, британског и португалског порекла, итд. Види: J. S. Malan 1995: *Peoples of Namibia*, Pretoria: Rhino Publishers.

промене у одевању виде не у *моди по наредби*, већ у тежњи Хереро народа да се супротстави својим „афричким ривалима“ – народу Орлам, који се, мигрирајући са теориторије данашње Јужноафричке Републике, населио у данашњој Намибији, и спремно прихватио европску моду. И Хереро народ и Орлам групе народа почели су у исто време, крајем деветнаестог века, да носе викторијанску одећу, а сама реч која је кумовала хаљини – *охорокова* – мешовитог је порекла, и потиче управо из њихових језика (Hendrickson 1994: 47).



Илустрација 1. – *Охорокова* хаљина изложена у Музеју Свакопмунд. Фотографија ауторке рада, настала током студијског боравка у Намибији фебруара 2020. Фото-документација Музеја афричке уметности.

Било да је разлог прихватања наметнуте моде потлаченост, и потреба да се уз покрштавање умова покрсте, односно преобуку и Хереро тела, или пак средство супротстављања „афричким ривалима“, ова је хаљина временом попримила револуционарна значења, постајући симбол *тихог*, али *поносног* отпора.

Настанак првих *охорокова* хаљина у XIX веку, у поменутој кројачкој радионици, био је инспирисан изгледом и симболиком традиционалне Хереро одеће од коже: оне су с намером широке, јер им је циљ да указују

на женску плодност, али и да корачањем под дугим скутима диктирају спори ход – референцу на кретање крда, тј. крава, као средишњу вредност и симбол традиционалне Хереро културе (Hendrickson 1994: 31). Као и ранија кожна капа, нови шешир *ошикаива* (*otjikaiva*) прављен је тако да изгледом подсећа на кравље рогове (Hendrickson 1994: 32). Традиционални Хереро плес *outjina* посвећен је управо кравама, вредним животињама које брину о својим младунцима, а сами покрети плеса имитација су кретања ове животиње, што се у Хереро култури сматра грациозним и узвишеним (Исто).

Стога су прве дуге Хереро хаљине кројене су кроз активно баштињење претходног традиционалног народног костима, и с намером да та значења остану сачувана и записана и у хаљини. Мушка мода Хереро народа подразумевала је у овом периоду војничку униформу налик оној немачкој, која је такође била „персонализована“ додавањем обојених картонских шешира или перјаница, као и бецева у разним бојама (Manfrini, Szeker, Duale 2017: 22). Хереро мушкарци сматрали су да ће ношењем непријатељске војне униформе „умањити њихову моћ и пренети нешто њихове снаге на себе као нове носиоце одежде“ (Naughten 2013). Понекад су војне униформе дословно скидане са тела преминулих немачких војника, и као *предмет моћи* преиначене (McKinley 2016), да би на Хереро телима оне су будиле утисак портрета-духа или авети палог немачког војника (Manfrini, Szeker, Duale 2017: 34). Та војничка мушка Хереро одећа данас је присутна само током свечаних церемонија и прославе Хереро дана, док је женска хаљина *охорокова* и даље део свакодневнице, али и бројних свечаних догађаја.

Још важније, *охорокова* хаљина се временом мењала – додато је више подсукњи и дезена јарких боја, а њен је шешир, за разлику од првобитног сведеног облика, добио је изражену хоризонталу, и то с разлогом.

ДОКУМЕНТ КУЛТУРЕ – ДОКУМЕНТ ВАРВАРСТВА

Поменути Хереро дан, који се обележава 26. августа, посвећен је сећању и давању почаст палим Хереро херојима током сукоба немачких војних трупа и Хереро, Дамара и Нама побуњених народа (1904–1907), у коме је страдало готово 80% Хереро народа. Историјском *случајношћу* или *намером* (Katjavivi 1988), истог се датума обележава и Дан хероја (Heroes' Day), јер је СВАПО⁴ (South West Africa People's Organisation), као народноослободилачки покрет Намибије, управо тог дана 1966. започео борбу за независност Намибије, која је коначно освојена 21. марта 1990. године.

Крвави сукоб немачких војних трупа и удружених Хереро, Дамара и Нама снага остао је упамћен као „први геноцид двадесетог века“ (Steinmetz 2018: 1), чија је историја постала део *охорокова* хаљине, и њене поновне трансформације. Наиме, немачки колонијални захтеви подразумевали су, између осталог, конфискацију земље и одузимање стоке (Malan 1995: 70), против чега се Хереро народ јасно побунио. Одговор на њихов револт била је *Наредба о истребљењу* (*Extermination Order*) генерала Лотара фон Троте (Lothar von Trotha), уз девизу: „Верујем да Хереро морају бити уништени као нација“ (Katjavivi 1988: 11). Трогодишњи сукоб завршен је великим губицима за Хереро народ, и с огромним бројем палих бораца, а немачки колонијализам остао је доминантан у Намибији све до Париске конференције одржане 1919, и оснивања Лиге народа, када је Јужноафричка Република, на предлог Британаца, одређена као „надлежна“ за Намибију, односно – Немачку југозападну Африку (Katjavivi 1988: 13). Тим се догађајем историја отпора у Намибији не завршава,

⁴ „Нису ни Уједињене нације, ни неко друго међународно тело отворили питање Намибије на светској сцени, већ сами Намибијци. [...] Кроз делање СВАПО-а од 1966. године свет је постао свестан намибијског проблема и потребе за помоћ у борби“ (Džuverović 1989: 26). Покрет несврстаних, укључујући и југословенску војску, такође су помогли намибијску борбу за ослобођење. Види каталог изложбе *Reflect – Намибија 30 година након ослобођења* (2020) у Музеју афричке уметности у Београду.

будући да су уследиле деценије у којима је требало ослободити се јужноафричког режима и сурове политике апартхејда (Katjavivi 1988), али се њиме иницира револуционарни карактер *охорокова* хаљине и истицање хоризонтале шешира.

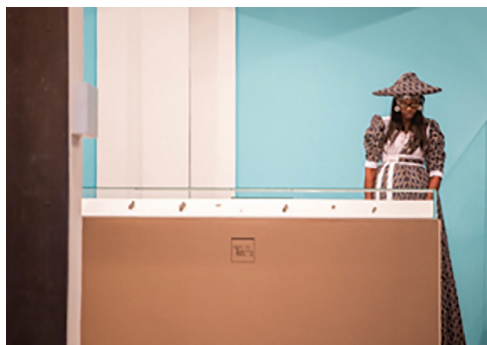
Дугој хаљини су, након рата, Хереро жене додале и кецеље, као подсетник на кецеље перачица лобања (*Skull-Washer's Apron*), односно у име сећања на стравични акт колекционирања „афричких“ лобања у „научне“ сврхе, који је у време рата дословно постао бизнис (McKinley 2013). Хереро жене биле су присиљене да присуствују смрти чланова својих породица, и да потом очисте и „припреме“ лобање преминулих (Исто) за извоз и еугеничке сврхе. *Охорокова* хаљина као *тканина која памти* стога је добила кецељу – сурови колонијални додатак на већ испричану причу о почецима увођења викторијанске моде у Намибији, који може бити сумиран кроз Сезерово (Aimé Césaire) запажање: „Ради се о јединој раси којој је оспораван и појам људскости“ (Sezer 2015: 97).

Са захуктавањем нових сукоба и открићем да ослобођење од немачког колонијализма није донело и *de facto* слободу, већ нову врсту потлачености под тзв. јужноафричким режимом и политиком апартхејда, *охорокова* хаљина, коју су до тада носиле превасходно старије жене, поново је постала другачија када су, у време антиапартхејд борбе, почеле да је носе и млађе особе. Дуга хаљина постала је тада шири, упадљивијих и интензивнијих боја, а шеширу је продужена хоризонтала (Hendrickson 1994: 30), у име присећања на традиционалну Хереро културу у којој је крава носећи знак, али и ради наглашавања претходних борби против колонизатора и пружања отпора. *Охорокова* хаљина тако је симбол – симбол герилског рата, тихог отпора, поноса народа Хереро – којим су Хереро жене своја тела преиначиле у носитеље ужасних рана сопствене историје. Другим речима, са *охорокова* хаљином на себи оне су перманентни аларми, стални подсетници на

велике оживљке Хереро историје (Popham, нав. према: Manfrini, Szeke, Dualle 2017: 26).

Охорокова хаљина присутна је у намибијској свакидашњици, а обавезни је *дрес код* свечаних догађаја попут венчања, или пак Хереро дана. Настала из нужде, по *наредби* и *викторијанској вољи*, *охорокова* се временом мењала и кроз ткање *памтила* историју. Она је модни сведок, записничар догађаја још из времена када је намибијска историја била скривана и прећуткивана. *Охорокова* не прећуткује – она говори бојом, обликом, дезеном, интертекстуалним везама с прошлошћу, критичким кројењем садашњости. Сецирање анатомије дуге хаљине и хоризонталног шешира открива традиционални женски идеал у обличју краве, побуну малог народа против колонијализма и тлачења, вековни напор намибијске борбе за ослобођење. *Охорокова* хаљина је документ културе и варварства у једном, у њу је ушивена Беџаминова (Walter Benjamin) мисао:

Нема ниједног документа културе који није истовремено документ варварства. И као што ниједан такав документ није лишен варварства, то варварство обележава и процес његовог преношења из нараштаја у нараштај (Беџамин 2017: 156).



Илустрација 2. – Снобија Капуту (Snobia Kaputu), директорка Националне уметничке галерије Намибије у *охорокова* хаљини у малој сали Музеја афричке уметности током *Афро фестивала* 2019. Фото: Бојан Џодан; фото-документација Музеја афричке уметности.

ХЕРЕРОИЗАЦИЈА И ХЕРОИЗАЦИЈА ВИКТОРИЈАНСКЕ ХАЉИНЕ ДАНАС

Данас се ова хаљина сматра традиционалним наслеђем народа Хереро; неретко се виђа на намибијским улицама, део је туристичких разгледница, редовно се продају тзв. Хереро лутке у *охорокова* хаљинама, модни дизајнери и модне ревије приказују је у новом светлу,⁵ фотографи активно бележе ово модно наслеђе,⁶ итд. *Охорокова* хаљина шије се укупно око 20 сати, и просечно је потребно око недељу дана за њену, по правилу ручну израду (Hendrickson 1994: 28). Шешир *ошикаива* најчешће се везује самостално, у облик крављих рогова, и тај се потез сматра занатом који се преноси са колена на колено (Исто).

Савремене дуге хаљине шију се од материјала увезених из Индије и Кине, ређе из Европе, али и од јужноафричког памука; луксузније су и укључују више детаља, попут веза, као и накит (McKinley 2013). За израду једне хаљине потребно је око 10 метара тканине, а постоје и оне које настају крпљењем (*patchwork*), од остатака искоришћених материјала. Крпљење као техника такође је део *херероизације* и *хероизације* викторијанског кроја, јер је реч о начину слагања, спајања и комбиновања материјала „који се рефлектује у бројним аспектима савремене намибијске визуелне

⁵ Види: “Namibia’s History in Fashion Design” и интерпретацију *охорокова* хаљина намибијског дизајнера Мекбрајт Каварија (McBright Cavari) (https://www.youtube.com/watch?v=9m4ZLkpCtSM&ab_channel=DWAfrica&fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkji5bax17ELu5TOM_kQ21CvzAKMraxGmg приступ: 14. 9. 2020) и “Why These Wedding Dresses Matter More Than Most” (https://www.youtube.com/watch?v=KBNSw06thCc&ab_channel=Refinery29&fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkji5bax17ELu5TOM_kQ21CvzAKMraxGmg (приступ: 14. 9. 2020), као и колекцију “A Flower in the Desert” (2012): https://www.mimiplange.com/pages/a-flower-in-the-desert-1?fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkji5bax17ELu5TOM_kQ21CvzAKMraxGmg (приступ: 14. 9. 2020).

⁶ Одлична колекција фотографија Џима Наутена (Jim Naughten) налази се на линку: http://jimnaughten.com/hereros/?fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkji5bax17ELu5TOM_kQ21CvzAKMraxGmg (приступ: 14. 9. 2020).

културе“ (!Нанусес 2020: 32), а везује се понајвише за Нама идентитет и њихову бунтовну моду која прати исту историју. Крпљена хаљина намењена је за свакодневну употребу, док се она израђена од једног комада тканине чува за посебне, свечане прилике.



Илустрација 3. – Кројачка радионица у Катутури, предграђу Виндхука, и рад на шивењу *охорокова* хаљина. Фотографија др Марије Алексић, настала током студијског боравка у Намибији фебруара 2020; фото-документација Музеја афричке уметности.

Бука у Хереро моди открила нам је вишеструку трансформацију *охорокова* хаљине – као одговор на наредбодавно одевање чији је алиби хришћанство, викторијанска хаљина *херероизована* је шеширом и обликовањем које упућује на симболику женског ауторитета, зрелости, контроле над животом и материнством (Manfrini, Szeker, Dualle 2017: 12); као реакција на колонијалну ситуацију, она је постала знак отпора колонизаторима, подсетник на геноцид који се негирао готово стотину година (Исто, 26); њено упорно присуство у свакодневици Намибије и у време борбе против апартејда, кроз присећање на једну побуну,

алудирало је на потребу за другом, новом побуном. Као на јасан симбол колонијалног отпора и антиимперијализма, управо је на ову хаљину и херероизацију викторијанске моде алудирао Љубомир Мицић у 12. броју *Зенита* кроз један од стихова радио-филма „Шими на гробљу Латинске четврти“:

Мене боли Нови Свет. Сестре моје из племена
Хереро – дођите! Сефраћете последња МОДА
Енглеске (Мицић 1922: 15).

Хереро хаљина очито је сведочанство стварања идентитета једног народа, који никада није окончан и затворен, чији процес производње једнако траје – “*matter of becoming rather than of being*” (Stuart Hall, нав. према: Manfrini, Szeker, Dualle 2017: 11). То је процес који једнако комуницира с прошлошћу, али и са садашњошћу и будућношћу, а управо нам случај *охорокова* хаљине, покретног и живог места *сећања* Хереро народа, приказује како на тај начин створен идентитет нипошто није статичан, усидрен и препуштен, у неком моменту историје, да буде погон за западњачку имагинацију и егзотизацију. Напротив, слушајући бунт у скутима хаљине, а протест у шеширу, открили смо историјски динамизам Хереро моде, која не престаје да говори:

Чујте и почујте, ово је наша прича – ово јесте прошлост, која има своју садашњост и коју, ради будућих времена, нећемо заборавити.

ИЛУСТРАЦИЈЕ

Илустрација 1. – *Охорокова* хаљина изложена у Музеју Свакопмунд. Фотографија ауторке рада, настала током студијског боравка у Намибији фебруара 2020; фото-документација Музеја афричке уметности.

Илустрација 2. – Снобија Капуту (Snobia Kaputu), директорка Националне уметничке галерије Намибије у *охорокова* хаљини у малој сали Музеја афричке уметности током *Афро фестивала* 2019. Фото: Бојан Џодан; фото-документација Музеја афричке уметности.

Илустрација 3. – Кројачка радионица у Катутури, предграђу Виндхука, и рад на шивењу *охорокова* хаљина. Фотографија др Марије Алексић, настала током студијског боравка у Намибији фебруара 2020; фото-документација Музеја афричке уметности.

ЛИТЕРАТУРА

- Aris, Giselle. 2007. *The Power and Politics of Dress in Africa*. University of Pennsylvania, Available on: https://repository.upenn.edu/uhf_2007/1/ (Accessed: 14 September 2020).
- Бенјамин, Валтер. 2017. *Анђео историје*. Прир. и прев. Јовица Аћин. Београд: Службени гласник.
- Epifano, Angie. 2018. “The Image of Sékou Touré: Art and the Making of Postcolonial Guinea“, in: *Fictions of African Dictatorship: Cultural Representations of Postcolonial Power*, Charlotte Baker and Hannah Grayson (eds.). *Race and Resistance Across Borders in the Long Twentieth Century*, Volume 4. Oxford, Bern, Berlin, Bruxelles, New York, Wien: Peter Lang.
- Fanon, Frantz. 2004. “Algeria Unveiled“, in: *Decolonization: Perspectives from now and then*, Prasenjit Duara (ed.). London/New York: Routledge, p. 42–55.
- Hendrickson, Hildi. 1994. “The ‘Long’ Dress and the Construction of Herero Identities in Southern Africa“. *African Studies*, 53: 2. The Long Island University, p. 25–54.
- Katjavivi, H. Peter. 1988. *A History of Resistance in Namibia*, Paris: UNESCO Press.
- Malan, J. S. 1995. *Peoples of Namibia*, Pretoria: Rhino Publishers.
- Manfrini, Caterina, Szeker, Dora, Dualle, Wartha. 2017. “The Shock of the Old: Herero Fashion and Cultural Identity” Available on: https://rucforsk.ruc.dk/ws/portalfiles/portal/60937660/Herero_fashion_and_cultural_identity_11.pdf (Accessed: 14 September 2020).
- Мицић, Љубомир. 1922. „Шими на гробљу Латинске четврти“, *Зенит* 12, стр. 15.
- McKinley, Catherine. 2013. “It’s All about the Cow“, in: *The Virginia Quarterly Review*, Vol 89, No. 3, available on:

- <https://www.vqronline.org/articles/its-all-about-cow>
(Accessed 14 September 2020).
- McKinley, Catherine. 2016. *Conflict and Skin: The Persistence of Victorian Design in Namibian Women's Fashion*, MA thesis exhibition, New York University.
- !Нанусес, Дибасен Дезире. 2020. „*Reflect – Намибија 30 година након ослобођења*“, у: *Reflect – Намибија 30 година након ослобођења*. Београд: Музеј афричке уметности.
- Naughten, Jim. 2013. *Conflict and Costume*. London: Merrell.
- Sezer, Eme. 2015. *Rasprava o kolonijalizmu*. Beograd: FMK.
- Steinmetz, George. 2018. “The First Genocide of 20th Century and its Postcolonial Afterlives: German and the Namibian Ovaherero”, Available on:
https://www.researchgate.net/publication/328461981_The_First_Genocide_of_the_20th_Century_and_its_Postcolonial_Afterlives_Germany_and_the_Namibian_Ovaherero (Accessed: 14 September 2020).
- Tito u Africi – slike solidarnosti*. Pol Bets i Radina Vučetić (ur.), Beograd: Muzej Jugoslavije.
- Džuverović, O. 1989. “The Support for the Namibian Struggle for Independence by the Non-Alligned Movement”, in: *Namibia: The Conspiracy of Silence*. Chakanyuka Karase and Shadrack Gutto (eds.), Southern African Studies, Nehanda Publishers, p. 63–75.

ИНТЕРНЕТ ИЗВОРИ

- Namibia's History in Fashion Design and Namibian fashion designer
McBright Cavari:
(https://www.youtube.com/watch?v=9m4ZLkpCtSM&ab_channel=DWAfrica&fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkj5bazx17ELu5TOM_kQ21CvzAKMraxGmg
(Accessed: 14. 9. 2020.)
- Why These Wedding Dresses Matter More Than Most
(https://www.youtube.com/watch?v=KBNSw06thCc&ab_channel=Refinery29&fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkj5bazx17ELu5TOM_kQ21CvzAKMraxGmg
(Accessed: 14. 9. 2020.)

A Flower in the Desert (2012) fashion collection:

https://www.mimiplange.com/pages/a-flower-in-the-desert-1?fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkji5bazx17ELu5TOM__kQ21CvzAKMraxGmg
(Accessed: 14. 9. 2020.)

Jim Naughten Photography Collection:

http://jimnaughten.com/hereros/?fbclid=IwAR3-LZtKB3tGoz_f-j4sSUuUkji5bazx17ELu5TOM__kQ21CvzAKMraxGmg
(Accessed: 14. 9. 2020.)

Summary

NOISE IN FASHION: IN THE NAME OF REVOLT - DRESS IN THE NAME OF PROTEST - HAT – A STORY ABOUT NAMIBIAN *OHOROKOVA* DRESS –

Ana Knežević

Museum of African Art, Belgrade

This paper aims to provide analysis of complex iconography of Namibian *ohorokova* dress as part of Herero heritage. The main focus is on the dresses Herero women started to use in the middle of the 19th century, during a period of German colonialism when Victorian fashion was imposed using Christianity as justification. This paper examines new and subversive dress as an active keeper of traditional Herero heritage with particular reference to the symbol of cow and its horns as signs inscribed in the *ohorokova* dress. It also includes historical presentation of the earliest presence of Victorian fashion in Namibia, former South-West Africa. The cruel war between German military forces and Herero, Nama and Damara people (1904–1907) marked retransformation of the dress with additional symbolism of silent, but proud resistance. *Ohorokova* dress as mnemo-dress or memory-fabric is presented in this paper in a socio-political context during the second half of the 20th century, a period dominated by apartheid in Namibia. Long Herero dress together with horizontal hats are presented as an active site of memory (*lieux de mémoire*), but also as vivacious remembrance of historical dynamism of Namibia, that finally became an independent state on 21st of March 1990. Making an iconographic analysis of the *ohorokova* dress, a contemporary

Namibian emblem, this paper questions a complex relation within colonial situation and people's resistance against colonizers and oppression. The role of *ohorokova* dress is emphasized in contemporary Namibian cultural memory. Finally, the *ohorokova* dress as a specific sign of culture is explained using Benjamin's famous quote – *There is no document of culture that is not at the same time a document of barbarism.*

Key words: *ohorokova dress*, Herero, Namibia, German colonialism, apartheid, hat, resistance.

Оригинални научни рад
Примљено: 18. 8. 2020.
Одобрено за штампу: 20. 11. 2020.
UDK 792.028(497.11)"1734/1945"
792:37.013.31

ИСТОРИЈАТ ГЛУМАЧКЕ ПЕДАГОГИЈЕ У СРБИЈИ ДО 1944. ГОДИНЕ

Немања Савковић

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

Сажетак: Рад се бави проучавањем прошлости глумачке педагогије у Србији, и то оног дела ове прошлости – пре 1945. године – који је недовољно познат у нашој стручној и научној јавности. Истраживање је усмерено ка томе да се утврде и укратко опишу сви релевантни подухвати у области глумачког образовања у Србији од прве половине 18. века, када је забележен први случај поучавања глумаца-дилетаната, до краја окупације у Другом светском рату, када отпочиње ново раздобље у историји глумачке педагогије, чији је кључни догађај оснивање Академије за позоришну уметност (данашњи Факултет драмских уметности). Доминантни истраживачки метод је историјски. – Три основна закључка проистичу из истраживања: прво, у Србији постоји релативно дуга традиција обучавања глумаца, упркос недостајању континуитета у том раду, неједнакој вредности реализованих образовних подухвата и сразмерно малом броју одшколованих глумаца; друго, у временском оквиру који смо овде узели у обзир – дакле, од 1734. до 1944. године – тим радом бавили су се, по правилу, најистакнутији позоришни посленици и стручњаци одређене епохе, што говори о значају који му је придаван у српској драмској култури, и великим очекивањима од исхода тога рада; и треће, међу тим педагошким трудбеницима било је и оних који су проблему школовања глумаца приступали на изразито оригиналан и продубљен начин, попут Милана Грола, о чему сведоче сачувани или објављени програмски, методички и критички написи.

Кључне речи: глумачка педагогија, глумачке школе, глума, позориште, драмска култура.

Глумачка педагогија у Србији има повест дужу него што се то уобичајено мисли међу драмским ствараоцима и педагозима. Од 18. века наовамо било је више различитих покушаја у области глумачког образовања, што индивидуалних што колективних. Неки од њих врло су пажљиво и промишљено планирани, али нису трајали довољно дуго да би извршили одсудан утицај на развој глуме и позоришта. То се догодило тек у другој половини 20. века, након оснивања Академије за позоришну уметност у Београду, 1948. године. Ипак, све оно што је у педагошком смислу претходило оснивању Академије говори о континуитету проблематизовања глумачког образовања у модерној историји српске драмске културе, проблематизовања чији су постојани циљеви били усавршавање глумачке вештине и естетско уздизање сценског стваралаштва.

Школовање глумаца отпочиње у седмој деценији 19. века, након оснивања првих професионалних позоришта – Српског народног позоришта у Новом Саду (1861) и Народног позоришта у Београду (1868). Обучавања глумаца-дилетаната било је, међутим, и раније, у оквиру рада школских позоришта, дилетантских позоришних дружина и полупрофесионалних позоришта. Ова обука није имала *педагошки* облик и садржај – била је непланска, нередовна и недовољно стручна – али је свакако доприносила подизању квалитета глумачке игре и изоштравању критичких мерила.

Најстарије поуке о глуми српски „представљачи“ добили су од руског учитеља Мануила Козачинског (Мануил Козачинский), који је с ученицима Славенско-латинских школа при Митрополији у Сремским Карловцима 1734. године сценски упризорио свој комад *Трагедокомедија*.¹ Крајем 18. века, након реформе

¹ „Извођачи комада, ученици Латинске школе, морали су бити добро увежбани и оспособљени за игру уз надзор Козачинског који је, по свему судећи, донео из Русије извесно искуство у инсценацији школских драма. То би се могло претпоставити и због зрелог узраста ученика, међу којима је

школства у Аустријском царству, и домаћи учитељи почели су да спремају представе у српским основним школама у Јужној Угарској и Војној граници, попут Јована Крестића у Темишвару, Михаила Крекића у Вршцу, Козме Јосића у Пешти, Јакова Пејаковића у Сегедину, Марка Јелисејића у Великом Бечкерек у других.² У другој деценији 19. века јавиле су се већ представе у којима су, поред ученика, наступали и одрасли аматери, понекад чак и професионалци, а недуго затим настале су и прве дилетантске позоришне дружине.

Ова нова извођачка тенденција битно је изменила дотадашње позоришне стандарде: није се више играло у школској згради (или испред ње) него на позорници, улазнице су се наплаћивале, променио се профил публике. Све то увећавало је одговорност организатора и извођача за квалитет позоришног чина и приморавало их да више пажње поклоне глумачкој игри.

Прву такву „комплетну“ представу на српском језику приказао је Јоаким Вујић 1813. године у пештанском позоришном здању „Рондела“ – комад *Крепиталица*, по Вујићевој посрби Коцебуовог (August von Kotzebue) комада *Панагај* – уз учешће ученика пештанске и сентандрејске гимназије и троје мађарских професионалних глумаца који су говорили српски језик (Ковачек 2006–2007: 10).

У наредних четврт века Вујић је био најагилнији српски позоришни трудбеник: преводио је и прерађивао стране драмске текстове, неуморно путовао, окупао дилетанте и припремао их за сцену, режирао представе, глумио у њима, организовао извођења упркос опструкцијама угарских власти (у Баји, Сегедину, Новом

било, као што је истакнуто, по старости између 20 и 40 година“ (Стојковић 1979: 30).

² Др Петар Марјановић напомиње да су се услови за појаву српског световног школског позоришта стекли након Темишварског сабора 1790. године, када је право на школовање Срба изједначено с правом на школовање других народа у оквиру Царства (Марјановић 2005: 163).

Саду, Будиму, Земуну, Темишвару, Панчеву, Араду, Карловцу). И други театрољубиви учитељи и чиновници оснивали су, почев од 1825. године, дилетантска „содружества“ и припремали представе: у Новом Саду Мојсеј Игњатовић, Атанасије Николић и Константин Поповић Комораш, у Крагујевцу Ђорђе Јевђенијевић, у Новом Бечеју Антоније Брежовски...³

Врхунац Вујићевог позоришног деловања представља руковођење Књажеско-србским театром у Крагујевцу, од 1834. до 1836. године, где је он први пут дошао у прилику да у дужем временском периоду води групу глумачких дилетаната и да их обучава сходно потребама Театра. Како су то били омладинци с извесним образовањем и осећајем за културу – махом ученици Велике школе и чиновници – Вујић је с њима могао да ради више него до тада, и да постиже боље резултате. Своје богато сценско искуство пренео је на крају позоришне каријере и дилетантима у Новом Саду, 1838. године, међу којима је било више бивших и будућих чланова Летећег дилетантског друштва (тј. Новосадског дилетант-содружества)⁴ – прве српске полупрофесионалне позоришне дружине. Осим Вујића, редитељске послове и глумачку обуку чланова ове дружине (у периоду пре њиховог преласка у Загреб) обављали су Константин Поповић Комораш, високи градски чиновник, преводилац и прерађивач драмских

³ Николић је оставио сведочанство о својим позоришним активностима с краја 1825. године: „...скупим неколико млади’ људи и обучивши ји представим с њима *Марију Менциков*, *Стрелце*...“ (Николић 2002: 32).

⁴ Назив Летеће дилетантско друштво ушао је у употребу 1874. године, након што је Максим Брежовски, један од оснивача ове позоришне дружине, у новосадском *Позоришту* објавио чланак о њеном историјату. Др Божидар Ковачек аргументовано је оспорио неколико тврдњи аутора тога чланка, између осталог и тврдњу о називу дружине, указавши на називе које спомињу историјски извори. Назив Новосадско дилетант-содружество налази се на плакату представе изведене у Панчеву 15. августа 1839. године (Ковачек 1988: 90).

дела, и Јован Полит, угледни трговац, ерудита и љубитељ позоришта.⁵

У петој деценији 19. века обучавањем глумаца највише се бавио Атанасије Николић, заслужни културно-просветни прегалац. Он је у Крагујевцу 1840. године, уз помоћ Јована (Стерије) Поповића, водио позоришну дружину састављену од ученика и професора Лицеја и млађих државних чиновника, међу којима је било и старих Вујићевих дилетаната. Следеће године, по пресељењу престонице (а самим тим и Лицеја и надлештава) из Крагујевца у Београд, опет је окупио дружину, довео нове дилетанте и основао, уз подршку младог кнеза Михаила Обреновића, Театар на Ђумруку (1841–1842). Осим њега, обучавањем глумаца овог позоришта бавио се и Поповић.⁶ Николић је упућивао у глуму и чланове Позоришта „Код јелена“, у Београду 1847. године, упоредо с обуком коју је обављао руководиоца тог Позоришта Никола Ђурковић.⁷

До оснивања првих српских народних позоришта значајнији траг у раду с дилетантима оставили су још сликар Стеван Тодоровић и књижевник Георгије (Ђорђе) Малетић у Омладинском србском позоришту (1857–1860) и Друштву за србско позориште (1862–1863) из Београда,⁸ Јован Кнежевић у Србском театарском друштву (1860–1862), војвођанској професионалној

⁵ „У свему су нам на руку ишли Поповић комораш и Јован Полит, који су нас и поучавали у представљању“ (Брежовски 1874: 62).

⁶ У својој недовршеној аутобиографској скици, објављеној постхумно, Поповић каже: „Кад се следећу годину Лицеум премести у Београд, и трудом истог Николића театар заведе, Поповић нађе мило поље за своју делатност. Не само што је дела за представљање сочињавао, него се трудио и позоришнике обучавати“ (Остојић 1907: 4).

⁷ „Мојим настојавањем би уређено позориште код јелена у сали и снабдевано нужним декорацијама. Ја сам и на пробе ишао и упућивао младе глумце, да би им представе што боље испале“ (Николић 2002: 97).

⁸ „Такав је био н. пр. покојни Петар Марковић, правозаступник, који није умео ни да стане на позорници као што ваља, а камо ли да је имао појма о декламацији и мимици, те сам му с тога морао у тој кући давати подуже поуке. И у тој је спремању г. Стев. Тодоровић био дружини десна рука“ (Малетић 1884: 85).

путујућој позоришној дружини из које је потекао први ансамбл Српског народног позоришта, и угледни хрватски глумац Адам Мандровић у глумачкој дружини коју је окупио Одбор за стално народно позориште у Београду (1863–1865).

Прва глумачка школа, привременог карактера, отворена је при Српском народном позоришту октобра 1866. године и била је намењена члановима глумачког ансамбла овог позоришта. Основана је на иницијативу управника Позоришта Јована Ђорђевића, а према одлуци скупштине Друштва за Српско народно позориште из августа исте године; тада је закључено „да је глумцима теоретично изображење нужно и да би им ваљало теоретична предавања држати бар у местима где би се мало дуже бавили“, као и да се сваки глумац који жели да остане члан Позоришта „мора подврћи испиту после године дана“ (Аноним 1866а: 981). Школа је почела с радом у Вршцу, где је Позориште било на дужем гостовању, у тамошњој српској општинској дворани коју је локална власт позоришницима „бесплатно на расположење дала с огревом заједно“ (Аноним 1866б: 1054). Руководилац Школе био је управник Ђорђевић, који ју је осмислио као „формални курс из граматични наука“ (Ковачек 1964: 255). Он је предавао српски језик и граматiku, „с особитим обзиром на прозодију и синтаксу“, и француски језик; повремено су му помагали Лазар (Лаза) Телечки и Ђорђе Поповић Даничар. Капелник Аксентије Максимовић предавао је певање и немачки језик. Настава није обављана у континуитету, делом због управникове презаузетости делом због немара Позоришног одсека Друштва за Српско народно позориште, и угасила се после непуних годину дана.

Сличну школу Ђорђевић је краће време водио и у Београду, након доласка за управника Народног позоришта. Почев од децембра 1868. године, одлуком Позоришног одбора, предавао је „најнужније позоришне науке“ члановима глумачког ансамбла „свакога

понедељника од 4½ до 6½ часова у вече у великој школи“ (Аноним 1868: 679).

За отварање прве сталне глумачке школе услови су се стекли тек доласком у Београд Александра (Алексе) Бачванског, уваженога глумца будимског Народног позоришта, у мађарској јавности познатог под псеудонимом Шандор Вархиди (Várhidi Sándor). Бачвански је спремно прихватио позив Одбора да помогне у раду новоотворене престоничке позоришне куће, сматрајући да му је дужност „у првом реду своме народу своју снагу на расположење ставити, и по могућству просветну ствар потпомагати“ (Милановић 1968: 421). Осим обимног редитељског и глумачког посла, са свим тешкоћама које прате пионирски рад у једној позоришно неразвијеној средини, Бачвански је активно суделовао у оснивању Школе – Одбор га је именовао за њеног „артистичког управитеља“ – и својим искуством, знањем и ауторитетом јемчио за озбиљност овог педагошког подухвата.

Тако је јануара 1870. године у Београду почела с радом *Позоришна школа Народног позоришта*, с управником Ђорђевићем као административним руководиоцем. Пре отварања Школе Бачвански и Ђорђевић консултовали су правилнике о раду Конзерваторијума у Бечу и Глумачке школе Народног позоришта у Пешти, и у сарадњи са члановима Одбора,⁹ а сходно Закону о уређењу Народног позоришта из октобра 1868. године, сачинили правилник о раду Школе.¹⁰ Правилником је одређено, између осталог, да Школа образује „позоришне представљаче и представљачице“ не само за београдско него и за друга

⁹ У име Одбора питањем уређења Позоришне школе бавили су се чланови посебно формираног пододбора, који су чинили: Филип Христић, Јован Бошковић, Ђорђе Малетић, Јован Ђорђевић и Милорад Поповић Шапчанин (*Извод из записника* 1870: 123).

¹⁰ Сачуван је само нацрт овог правилника, усвојен на седници Одбора августа 1869. године. Налази се у Архиву Србије, у заоставштини Јована Бошковића, тадашњег потпредседника Одбора. На документ је прва указала Олга Милановић (1995).

наша позоришта, да се „питомци“ (са сталном платом) и остали ученици још у току школовања укључују у рад Позоришта, „најпре у неким улогама, за тим у мањим улогама према своме дару, и најпосле у повећим улогама“, да настава траје две године и да се у школи предају следећи теоријски и практични предмети: Теорија драматске поезије са историјом драматске књижевности домаће и страњске, Теорија позоришне уметности, Историја позоришне уметности, Српски језик и познавање стихова, Естетика, Историја српскога народа, Општа историја, Декламовање, Игра лицем и удовима (мимика и пластика), Тумачење улога и читавих комада, и како их ваља беседити, Мачевање код мушких, Певање и Играње и пантомим. На пријемном испиту кандидат је морао да испуни одређене услове: „женске да нису млађе од 15, а мушки од 18 година, да је добре природе за позорницу, да има звучан, непогрешљив, чист изговор, да је непрекорног понашања и доброг моралног владања, да има толико школских знања колико се може тражити од особе којој је 15 или 18 година“. Планирано је да се испити одржавају два пута годишње, у марту и у октобру, при чему би мартовски испит био интерни, само за наставнике и чланове Одбора, а октобарски би био јавни и полагао би се теоријски, у школи, и практично, на позорници (Архив Србије, ПО-61/100).

Наставу у Школи држали су: Бачвански (Теорија глуме и режија), Ђорђевић (Српска и светска књижевност с освртом на драму и позориште), Јован Бошковић (Српски језик и књижевност), Драгутин Реш (Певање), капетан Миоковић (Мачевање) и Јосиф Херман Дуцман (Јахање). Једини јавни испит о којем постоје сачувани подаци приказан је октобра 1870. године на сцени Народног позоришта, уз присуство наставника и чланова Одбора; полазници Школе извели су комад *Карло XII на острву Рујану* енглеског писца

Џемса Робинсона Планшеа (James Robinson Planché).¹¹ Након овог испита Одбор је обуставио рад Школе, највероватније због несразмере између расхода и броја оспособљених глумаца. Постоје подаци о ангажману Бачванскога као наставника и у наредне три године, али је извесно да Школа никада није обновила рад у свом изворном облику.¹² Најзначајнији ученик ове школе био је Петар (Пера) Добриновић; он је 1922. године и сâм постао наставник глуме (у трећој по реду глумачкој школи) и тиме учинио, како је то приметио Светозар Рапајић, да се успостави континуитет српске глумачке педагогије који траје све до данашњих дана.¹³ Од осталих ученика Школе, професионални глумци постали су Тодор (Тоша) Анастасијевић и Марија (Мара) Гргурова (Ђорђевић).

Упркос настојањима савесних позоришних људи, попут Ђорђа Малетића, школа за глумце није поново заживела све до 1909. године, када је управник Позоришта постао Милан Грол. На његову иницијативу, новембра месеца те године отворена је *Глумачка школа Народног позоришта*, позната у нашој позоришној историографији и као Друга глумачка школа (Трајковић 1922: 5; Милошевић 1957: 366). Основни покретачки мотив – „што боље и правилније развијање глумачког подмлатка“ (*Позоришни годишњак* 1911: 25) – био је исти као и у случају претходне школе, с том разликом што је глумачка педагогија овога пута била интегрални део замашног реформског подухвата свеукупне модернизације српског позоришта. У уводној речи

¹¹ *Charles XII or the Siege of Stralsund* (1828). Комад је игран према немачкој преради Карла Тепфера (Karl Töpfer), у преводу Лазе Телечког.

¹² Из једног концепта Јована Ђорђевића, у којем се даје преглед глумачких плата за првих седам година рада Позоришта, види се да је Бачвански у периоду 1870–1873. године уз глумачку плату и редитељски додатак примао и додатак „као учитељ“ (Dotlić 1968: 715).

¹³ „Алекса Бачвански, први српски педагог глуме, био је учитељ Пери Добриновићу, који је опет био наставник Мати Милошевићу, који је затим био први професор глуме при оснивању Академије за позоришну уметност, данашњег Факултета драмских уметности“ (Рапајић 2003: 420).

приликом свечаног отварања Школе, Грол је нагласио да „таленат данас не постаје више уметник без систематског образовања у својој вештини“, те да му је стога потребно обезбедити једну позорницу „не за тренутна и често врло варљива плескања галерије, не за хитни трк претрпаног репертоара, не за потребе касе – но само и искључиво за истинско и темељно усавршавање у вештини“ (Грол 1909: 947–948).

За школске потребе Грол је написао „Програм предавања и рада“, што је наш први оригиналан, систематичан и свеобухватан програм глумачког образовања. По Програму, часови се деле на две групе: на оне посвећене теоријском и практичном изучавању саме глумачке вештине и на оне посвећене „знањима и умењима која се везују или су саставни делови глумачке вештине [...] или доприносе обавештености, ширини погледа и схватања, развијању уметничког и општег образовања“ (Грол 1910: 142). Настава се одвијала у згради Позоришта, а држали су је угледни позоришници, научници и стручњаци тог времена: Милорад Гавриловић, Илија Станојевић, Сава Тодоровић (Глумачка игра), Милан Предић, Драгутин Костић (Читање наглас, Дикција), др Никола Вулић (Историја), др Веселин Чајкановић (Историја драме и позоришта), др Војислав Ђорђевић (Мимика и гест) и други. Школу су похађали глумачки приправници, примљени на претходно одржаном „стечају“ (аудицији), и млађи чланови Позоришта, од којих су се доцније као глумци афирмисали Александар Златковић, Теодора Боберић (Арсеновић), Софија Харитонових, Петар Христилић... Програмом је било предвиђено да образовни циклус траје две године (четири семестра), али је због новчане оскудице и промене управе рад Школе обустављен већ јуна наредне године, након завршетка првог семестра. Испитни програм из глуме приказан је на сцени Народног позоришта, у више вечери, а чиниле су га представе по комадима *Скендербег* и *Кир-Јања* Јована (Стерије) Поповића, *Школски надзорник*, *Честитам* и

Љубавно писмо Константина (Косте) Трифковића, *Кремонски свирач* Франсоа Копеа (François Coppée), *Адем-бег* и *Он* Светозара Ћоровића.¹⁴

Недуго након гашења ове школе, отворена је у Београду прва приватна уметничка школа која је нудила, између осталог, и обуку у глуми – *Школа за рецитацију, естетичку гимнастику и живе језике*. Покренула ју је новембра 1910. године Марија (Мага) Магазиновић, пионир уметничке игре у нашој земљи, у сарадњи са др Зором Прицом. Вративши се из Немачке, с искуством стеченим у школи глуме Макса Рајнхарта (Max Reinhardt), школи академске класичне игре Шарлоте Шнитер (Charlotte Schnitter) и школи модерне уметничке игре сестара Данкан, Исидоре (Isadora Duncan) и Елизабете (Elisabeth Duncan), Магазиновићева је одлучила да отвори сопствену школу у којој ће „естетичко васпитање, то запостављено школско пасторче“, најзад постати равноправно с интелектуалним васпитањем (Magazinović 2000: 285). У глумачку обуку покушала је да унесе неке од позоришних тенденција које је понела из Рајнхартове школе: модернизацију глумачког израза, иновирање сценског говора, превазилажење рутинске традиције... (Obradović 2008: 143–144).

Школа је под овим именом и с овим програмом радила само једну школску годину; после паузе од годину дана обновила је рад под именом Школа за Ритмику и Пластику, али течај из глуме више није био у понуди. Од будућих позоришних професионалаца у Групи за рецитацију ове Школе били су Александар Златковић и Радослав Веснић. Прва три месеца Магазиновићева је држала течај из технике говора, а потом је за потребе јавног „концерта“ с ученицима припремила сцене из неколико Шекспирових (William

¹⁴ Грол је (1910) објавио изванредан критички осврт на испит (заправо, на први део испита), у којем је отворено говорио о мањкавостима изведених испитних задатака и учињеним наставним грешкама, али и изнео предлоге за превазилажење уочених проблема и унапређење педагошког рада.

Shakespeare) комада. Концерт је приказан априла 1911. године у сали хотела „Опера“ и био је добро посећен; критика је поздравила отварање овакве школе, али је јавни наступ оценила преурањеним а избор драмског предлошка неприкладним, с обзиром на степен глумачке оспособљености полазника (Бојић 1911: 3).

У наредном периоду пажња престоничких позоришних посленика била је усмерена на измену законске регулативе (1911. године донет је нови Закон о позоришту) и модернизацију режије и сценографије (ангажовани су први професионалци у овим уметничким областима), па питање школовања глумаца, без финансијске потпоре државе, није могло да постане приоритетно. Онда су дошле дуге ратне године, затим формирање нове државе (Краљевство Срба, Хрвата и Словенаца) и решавање институционалних позоришних проблема (обнова зграде, десеткованог ансамбла и репертоара Народног позоришта), тако да су се тек почетком треће деценије 20. века стекли услови за оживљавање глумачке педагогије. Притом, оснивање Опере и Балета при Позоришту, 1920. године, с припадајућим ансамблима, изискивало је проналажење одговарајућег образовног модела и за ове стваралачке области, што је учинило да се тема драмског уметничког школовања почела сагледавати у широј просветној перспективи.

Отварање нове школе за глумце поново је иницирао управник Позоришта Милан Грол, и за то заинтересовао органе власти. Тако је у Београду новембра 1921. године, под покровитељством Министарства просвете, отворена *Глумачко-балетска школа*, са Драмским и Балетским одсеком. Планирано је да Школа постане део „Консерваториума“, а да до његовог отварања буде у саставу Музичке школе „Станковић“ (Грол 1922: 6). Грол је саставио програм рада школе, делимично изменивши претходни програм

из 1909. године.¹⁵ Осим њега, значајну улогу у покретању ове установе одиграо је и Бранислав Нушић, начелник Уметничког одељења при Министарству просвете. Тада је, први пут, школа за глумце из надлежности Позоришта прешла у надлежност Владе, што је говорило о намери оснивача да се овај облик педагогије укључи у државни високошколски систем. Ипак, Глумачко-балетска школа затворена је јуна 1927. године, понајвише због недостатка финансијских средстава и простора за рад (Милошевић 1957: 368–370).

Наставни кадар Драмског одсека Школе чинили су значајни позоришни и научни делатници тога доба: Михаило Исаиловић, Пера Добриновић, Јуриј Ракитин [Јуриј Ракитин], Момчило Милошевић (Глума), Милан Грол, Велимир Живојиновић, Сима Пандуровић (Читање наглас, Анализа текста), Злата Марковац (Дикција), Клавдија Исаченко [Клавдија Исаченко] (Пластичне игре), Милан Богдановић (Српски језик и књижевност, Историја новије и француске драме), др Винко Витезица (Историја драме и позоришта) и други. На пријемном испиту старосна граница за кандидате била је 16–20 година, морали су да имају завршена најмање четири разреда гимназије (тада је основна школа трајала четири године), а међу траженим документима за пријаву били су лекарско уверење и писмено одобрење родитеља. Примљени кандидати похађали су наставу три месеца, а онда је следио елиминаторни испит, након којег се одлучивало ко ће наставити даље. За прве две генерације ученика школовање је трајало две године, а за наредне генерације три године (*Глумачко-балетска школа* 1925–1926: 10–11). Међу ученицима били су и неки од потоњих истакнутих српских глумаца: Матеја (Мата) Милошевић, Даринка (Дара) Ђатић (Милошевић), Милан Ајваз, Невенка Урбанова, Павле Богатинчевић, Бранко Татић, Софија Перић (Нешић)... Рад Школе

¹⁵ Два месеца након почетка наставе програм је штампан у оквиру Гроловог (1922) опширног написа о Школи.

обележила је и једна изнуђена споредна активност, која је временом избила у први план: услед хроничног помањкања новца, Школа је почев од сезоне 1922/1923. давала представе у Мањежу, уз наплаћивање улазница.¹⁶ Пошто је репертоар био намењен првенствено омладини, пре почетка представа угледни професори и позоришници држали су „конференције“, тј. предавања о драмским писцима чија су дела приказивана, или о актуелним позоришним збивањима у свету.

Након гашења Глумачко-балетске школе протекло је више од шест година до успостављања нових драмских педагошких активности. У међувремену је, 1931. године, донет Закон о уметничким школама Краљевине Југославије, по којем су високе уметничке школе могле да буду искључиво државне, док су средње и ниже школе могле да буду још и бановинске, општинске и приватне (Архив Југославије, АЈ-66-384-625).

У складу с тим, крајем децембра 1933. године, на иницијативу управника Народног позоришта Драгослава Илића, основана је *Глумачка школа Народног позоришта у Београду* у рангу средње школе. За разлику од претходне, ова школа није била независна образовна установа, тј. припадала је Позоришту. Управа Школе саставила је опсежни „Правилник о оснивању и раду Глумачке школе Народног позоришта у Београду“, који је одобрило Министарство просвете и који је објављен као засебна публикација.¹⁷ По Правилнику, основни циљ Школе је „да практички и теориски спреми

¹⁶ Између осталих, приказане су представе по следећим комадима: *Тврдица* од Молијера (Molière), у режији М. Исаиловића, *Медвед*, *Свадба*, *Јубилеј* од Антона Чехова у режији Ј. Ракитина, *Француско-пруски рат* од К. Трифковића, у режији П. Добриновића, *Ханелино вазнесење* од Герхарта Хауптмана (Gerhart Hauptmann), у режији Ј. Ракитина, *Туркаре* од Ален-Ренеа Лесажа (Alain-René Lesage), у режији Момчила Милошевића, *Баљзаминава женидба* од Александра Островског (Александр Островский), у режији Ј. Ракитина.

¹⁷ Коришћена терминологија и стил писања Правилника указују на то да је стручно-педагошка поглавља саставио секретар Школе Јосип Кулунџић, а административна директор Школе Драгослав Илић.

квалификован глумачки подмладак“ за потребе Народног позоришта, што ће се постићи „општим душевним, стручним глумачким и телесним васпитањем ученика“ (*Правилник* 1934: 3). Било је предвиђено да се Школа делимично субвенционише од државе, да има Педагошки одсек (тј. школу) и Драмски студио (експериментално позориште) и да траје три године. У прве две године настава је требало да буде теоријско-практична, а у трећој години да ученици волонтирају у представама Позоришта под надзором школске управе. Новину је представљала и могућност ванредног похађања наставе.

Школа је почела с радом новембра 1934, а укинута је указом Министарства просвете 1939. године.¹⁸ Наставу су држали истакнути редитељи, глумци и научници: Јуриј Ракитин, Јосип Кулунџић, Момчило Милошевић, Вера Греч, др Ерих Хецел, Владета Драгутиновић (Глума), Десанка [Деса] Дугалић (Визуелна глума), Радослав Веснић, др Милош Московљевић (Дикција), др Душан Милачић (Књижевна анализа драмског текста), др Милан Марковић (Историја позоришта, Историја књижевности) и други. Јавне испитне представе приказивале су се у Малом позоришту (смештеном у сали палате „Луксор“ у Балканској улици) и у Мањежу.¹⁹ Међу ученицима били су: Капиталина Ерић, Бранка Ћосић (Веселиновић),

¹⁸ Нови ученици нису уписивани од школске 1937/1938. године, пошто од тада почиње високошколско образовање глумаца на Музичкој академији. Проблеми у раду Школе подстакли су Милана Грола (1939) да објави значајан напис о потреби реформисања актуелног концепта глумачког образовања, пре свега имајући у виду принцип селекције ученика и преваленцију теоријске наставе над практичном.

¹⁹ Између осталих, приказане су представе по следећим комадима: *Сиви од Фридриха Форстера* (Friedrich Forster), у режији Ј. Кулунџића, *Силом лекара* од Молијера, у режији Ј. Ракитина, *Маријанине ћуди* од Алфреда де Мисеа (Alfred de Musset), у режији Д. Дугалић, *Зелени круг* од Зинаиде Хиппијус (Зинаида Гиппиус), у режији В. Греч, *Савез омладине* од Хенрика Ибзена (Henrik Ibsen), у режији Ј. Ракитина, *Смешне прециозе* од Молијера, у режији В. Драгутиновића.

Мирко Милисављевић, Душан Антонијевић, Миливој (Мавид) Поповић, Дивна Радић (Ђоковић)...

Марта 1937. године Министарство просвете донело је Уредбу о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду, којом је одређено да се ове школе финансирају из буџета и да буду у надлежности Министарства. Основане су Школа за примењену уметност и Средња музичка школа у рангу „потпуне средње школе“, те Уметничка академија и Музичка академија у рангу „универзитетског факултета“ (*Уредба* 1937: 3–4). По угледу на неке европске школе, у оквиру Музичке академије установљен је *Отсек за позоришну уметност*, с четворогодишњим планом студија. На пријемном испиту уведен је, поред практичног, и теоријски део испита, који је подразумевао израду писменог рада о неком књижевно-позоришном проблему и усмени испит из историје југословенске драмске књижевности и теорије књижевности.²⁰ Предавања на Отсеку почела су децембра исте године. Други ректор Академије, композитор Петар Коњовић, увео је од школске 1939/1940. године одређене новине у организацији наставе, па је тако глумачко образовање спуштено с академског на средњошколски ниво, и у ту сврху отворен је *Отсек за драму* при Средњој музичкој школи. По Коњовићевом плану, на том одсеку школовали би се само глумци, а његов је циљ „подизање општег нивоа нашег глумаштва“, док би се на Академији школовали редитељи, драматурзи и други „академски образовани позоришни чиниоци“, а само изузетно и свршени глумци (*Музичка академија* 1940: 14–15). Идеја, међутим, није заживела јер је Отсек за драму завршила само једна ученица (Мирјана Коџић), која је потом прешла на Академију. До почетка Другог светског рата на Академији су предавали: Момчило Милошевић

²⁰ Полагању пријемног испита могли су да приступе само кандидати који су положили „виши течајни испит средње или њој равне школе“, а да нису старији од 25 година (*Уредба* 1937: 43).

(Књижевна и психолошка анализа текстова, Практична глума), Радомир [Раша] Плаовић (Уметничка дикција), Петар Коњовић (Уметничка дикција, Историја позоришта), др Милош Московљевић (Дикција), Лујо Давичо (Ритмичка гимнастика по Жак-Далкрозу [Émile Jaques-Dalcroze]), Иван Максотов (Мачевање), др Винко Витезица (Културна историја у вези са развојем драме и опере), Милорад Ванлић (Основи психологије у вези са позоришном уметношћу) и др. За време рата, све до прекида рада у априлу 1944. године, наставу су држали: Јованка Дворниковић, Виктор Старчић, Јуриј Ракитин (Глума), Злата Марковац (Глума, Дикција), Милорад Јовановић (Глума и мимика), Смиљана Мандукић (Ритмика)... Рад и резултати Отсека, по Светозару Рапајићу, ипак нису били на жељеној висини, а разлога за то било је више: Отсек је имао другоразредни значај на Академији, наставници су се кратко задржавали, настава није извођена у пуном обиму.²¹ Па ипак, Отсек су похађали неки од потоњих значајних позоришних и филмских стваралаца: Јован Путник, Љиљана Крстић, Софија (Соја) Јовановић, Миливоје (Мића) Томић, Михаило (Бата) Паскаљевић, Радош Новаковић, Предраг Динуловић, Боровоје Ханауска, Александар Огњановић и други.

Између два светска рата у Београду је постојало и неколико приватних глумачких школа. Махом су их отварали руски драмски уметници који су у Србију избегли након друштвено-политичких промена у Русији 1917. године. Глумац и редитељ Александар Черепов покренуо је 1930. године *Позоришну школу*, уз помоћ др

²¹ „Лутајући концепт између вокационог глумачког и општег позоришног образовања имао је за последицу несигуран наставни план и програм, уз недовољну заступљеност практичних уметничких предмета и веома ретко (концртно), или никакво, јавно наступање студената“ (Рапајић 2003: 427). Од јавних наступа, хронике бележе учешће студената Отсека за позоришну уметност на првом јавном часу Академије, 14. јуна 1939. године; том приликом студенти из класе Момчила Милошевића приказали су Чеховљево драмске минијатуре *Дугачак језик*, *Племићка* и *Буботкин* (*Музичка академија* 1939: 80).

Александра Белића, при Учитељској академији у улици Краља Милутина. Школа је била бесплатна и отворена за све заинтересоване грађане, не само за Русе. Предавања су била свакодневна, а програм обуке био је подељен у четири целине: Глумачка изражајна средства (Разрада и поставка гласа, Дисање, Ритмика, Гест, Уметност маске, Пантомима, Историја позоришта, Психологија и др.), Вештина уметничког изражајног читања (Закон гласа, Исправљање говора, Мелодија говора, Рецитоване), Сценска уметност (у условима опере) и Ораторска вештина. Школа је радила годину и по дана, али нису сачувани подаци о наставницима и ученицима (Марковић и Чолић 1993: 54–55). Предузимљиви Черепов покренуо је 1932. године и *Филмску школу*, при Друштву пријатеља филма, чији је био један од оснивача. Настава се одвијала у сутерену једне зграде у улици Змаја од Ноћаја, а међу ученицима били су Илија (Ика) Конфино, Сима (Бата) Јанићијевић и потоњи сценограф Миомир Денић. Ученици су учествовали и у снимању школских филмова које је режирао Черепов (Kosanović 2007: 20–21).

Децембра 1931. године књижевник Сима Пандуровић отворио је *Тонфилмску академију*, с уметничким и техничким одсеком. Настава на уметничком одсеку састојала се из двају течаја у трајању од по три месеца, на којима су полазници могли да слушају следеће предмете: Вежбање пред филмском камером, Мимика у сценама тонфилма, Техника кретања и говора, Вежбање у говору и певању пред микрофоном, Друштвена опхођења, Маска, Костим, Књижевност (предавач је био Сима Пандуровић), Реторика (Момчило Милошевић), Драматургија (Војислав Ивановић), Уметничка и ритмичка игра (Мага Магазиновић), Певање, Акробатика, Спортони (мачевање, бокс, вожња и рвање), Страни језици, Психологија, Естетика, итд. За практичне филмске предмете ангажовани су наставници из Аустрије – редитељ Карл Јозеф Новак (Karl Josef Nowak) и сниматељ Карл Курцмајер (Karl Kurzmayer).

Технички одсек био је посвећен изучавању технике филмског снимања слике и тона. Нема сачуваних података о трајању школе, нити о ученицима који су је похађали.

Још мање трагова остало је о *Глумачкој школи за позориште и тонфилм* коју су фебруара 1933. године отворили оперски певач и редитељ Михаил Каракаш и његова супруга, примадона београдске Опере, Јелизавета (Лиза) Попова (Елизавета Попова). Познато је само да су у Школи постојали драмски и музички одсек.

Најзад, глумица Јулија Ракитина (Юлия Ракитина), супруга редитеља Јурија Ракитина, покренула је октобра 1933. године *Драмски студио* при Театру руске драме (основаном три године раније), заједно с Андрејем Зајарним (Андрей Заярный) и Вјачеславом Хомицким (Вячеслав Хомицкий). Настава се одвијала у Коларчевом народном универзитету, где је Театар одржавао пробе и приказивао представе. У Студију су предавани: Драмска уметност, Психологија глумца, Историја позоришта, Дикција, Вежбе гласа, Маска, Историја уметности и други предмети. Ученици су били махом из редова руске омладине (Архив Југославије, АЈ-66-396-645).²²

Најзначајнија приватна школа ове врсте отворена је септембра 1939. године под називом *Драмски студио Уметничког позоришта*. Пет месеци раније група афирмисаних позоришних и радијских стваралаца, незадовољних репертоарском политиком Народног позоришта, основала је независно Уметничко позориште у Београду. Били су то: Петар (Пеција) Петровић, Виктор Старчић, Никола Поповић и Јован Коњовић.²³ Крајем исте године Позоришту је приступио, у својству редитеља, и Јосип Кулунџић. У настојању да створи властити глумачки подмладак, управа Позоришта

²² Подаци о овим трима школама налазе се у документима похрањеним у Архиву Југославије, у Фонду Министарства просвете (Грађа Уметничког одељења, Приватне уметничке школе и курсеви).

²³ Петровић, Старчић и Поповић били су чланови Народног позоришта, док је Коњовић био редитељ Радио Београда.

одлучила је да покрене педагошку активност; највећи део посла преузео је на себе Никола Поповић, мада су се и остали руководиоци и сарадници укључивали у тај рад. Позориште и Студио деловали су у Коларчевом народном универзитету. Настава је била двогодишња и није се одвијала на уобичајени начин, јер су ученици осим похађања часова у Студију били у обавези да присуствују пробама и обављају различите послове: једни су играли мање улоге у представама, други суфлирали, трећи руковали звучним ефектима или рефлекторима, четврти се бавили административним и маркетиншким пословима. Што се тиче часова, преовладавала је практична настава (Глума, Дикција), док су повремена предавања држали угледни позоришни ствараоци попут Марине Олеђине (Марина Оленина), примабалерине Народног позоришта. Резултати рада Студија представљани су јавности путем тзв. „позоришних часова“, који су се одржавали једном недељно у сали Коларчевог народног универзитета. Приказиване су једночинке и сцене из драма, с одређеним тематским усмерењем („Развој српске комедије“, „Вече руског хумора“, „Развој српске драме“, „Нови светски хумор“ итд.). Студио је радио до почетка Другог светског рата, а похађали су га Мирослава (Мира) Тодоровић (Ступица), Мирослав (Миња) Дедић, Крум Стојанов и други. Позориште је наставило да ради до краја јануара 1943. године, када је затворено од немачких окупацијских власти због одбијања руководства да промени програмску оријентацију. Искрпно и поуздано сведочанство о раду Позоришта и његовог Драмског студија оставио је његов бивши члан Рајко Радојковић (1991).

Као што смо већ рекли, последња активност у домену школовања глумаца за време Другог светског рата – она која се одвијала на Отсеку за позоришну уметност Музичке академије – замрла је априла 1944. године с првим савезничким бомбама баченим на Београд. То уједно представља и крај другог раздобља у

историји наше глумачке педагогије, раздобља које је отпочело 1866. године оснивањем прве привремене глумачке школе при Српском народном позоришту.

Одмах након рата образовање глумаца добило је снажан замах и ушло у нову развојну фазу. Драмским уметностима дат је приоритет у културно-просветној политици нових власти, што није била само последица дубљег разумевања њиховог значаја и места у целини културног комплекса. Доступност позоришних представа и филмских пројекција великом броју гледалаца (тзв. „широким народним масама“) требало је да послужи пре свега за промовисање и озакоњење новог светоназора и новог система вредности. За оваплоћење ових замисли било је неопходно, уз решавање инфраструктурних и организационих проблема, створити и одговарајући уметнички кадар, пошто су ратна страдања и послератни реваншизам проредили драмску струку у Србији. У ту сврху основано је више студија и школа широм земље – Драмски студио Народног позоришта (1945), Школа за филмску глуму и режију (1947), Драмски студио Војводине (1947), Државна позоришна школа у Новом Саду (1948), Средња позоришна школа у Нишу (1948) – пре него што је, фебруара 1949. године, почела с радом Академија за позоришну уметност, данашњи Факултет драмских уметности, наша најзначајнија драмска образовна институција.

Школовање глумаца представљало је у свим поменутих установама главну педагошку делатност, а ова тенденција задржала се и касније, приликом оснивања Драмског студија Српског народног позоришта (1964), Драмског студија Народног позоришта у Нишу (1968), Академије уметности у Новом Саду (1974), Средње глумачке школе у Нишу (1985), Одсека за драмску уметност при Факултету уметности у Приштини (1989) и приватних високих уметничких школа (са драмским студијским програмима).

Сажето говорећи, из претходног истраживања проистичу три основна закључка. Прво, у Србији постоји релативно дуга традиција обучавања глумаца, упркос непостојању континуитета у томе раду, неједнакој вредности реализованих образовних подухвата и сразмерно малом броју одшколованих глумаца. Друго, у временском оквиру који смо овде узели у обзир – дакле, од 1734. до 1944. године – тим радом бавили су се, по правилу, најистакнутији позоришни посленици и стручњаци одређене епохе, што говори о значају који му је придаван у српској драмској култури, и великим очекивањима од исхода тога рада. Треће, међу тим педагошким трудбеницима било је и оних који су школовању глумаца приступали на изразито оригиналан и продубљен начин, попут Милана Грола, о чему сведоче сачувани програмски, методички и критички написи. Све то оставља нас у уверењу да историја глумачке педагогије у Србији заслужује већу пажњу истраживача него што ју је досад имала, те да би подробније проучавање образовања глумаца у прошлости – 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.

ИЗВОРИ

- Архив Србије: Фонд „Поклони и откупи“, Заоставштина Јована Бошковића.
- Архив Југославије: Фонд Министарства просвете, Грађа Уметничког одељења (Приватне уметничке школе и курсеви, Законска и подзаконска акта о уметничким школама).

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. 1866а. „Главна скупштина друштва за српско народно позориште 14, 15, 16. и 19. аугуста 1866.“, *Матица* (Нови Сад), бр. 41, 981.
- Аноним. 1866б. [Без наслова]. *Матица* (Нови Сад), бр. 44, 1054.
- Аноним. 1868. „Народно позориште“. *Србске новине* (Београд), бр. 157 (3. 12. 1868), 679.
- [Бојић, Милутин.] 1911. „Концерат школе за рецитацију“. *Дневни лист* (Београд), бр. 103 (15. 4. 1911), 3.
- Брежовски, Максим. 1874. „Прилог за грађу историје српског позоришта“. *Позориште* (Нови Сад), бр. 16, 62.
- „Глумачко-балетска школа у Београду. Разговор с управником, г. Момчилом Милошевићем“. 1925–1926. Разговор водио Никола Јовановић. *Comœdia* (Београд), бр. 4 (28. 9. 1925), 7, 10–11, 14.
- Грол, Милан. 1909. „Глумачка Школа. Приступно предавање и програм“. *Српски књижевни гласник* (Београд), књ. XXIII, св. 12, 944–951.
- Грол, Милан. 1910. „Глумачка Школа. Испитне представе“. *Српски књижевни гласник* (Београд), књ. XXV, св. 2, 142–147.
- Грол, Милан. 1922. „Глумачка Школа“. *Просветни гласник* (Београд), бр. 1, 1–11.
- Dotlić, Luka. 1968. „Aleksa Bačvanski i njegovo doba. Prilozi građi za jednu monografiju“. *Pozorište* (Tuzla), br. 6, 687–726.
- Извод из записника Позоришнога одбора 1869 године*. 1870. Београд: Државна штампарија.
- Ковачек, Божидар. 1964. *Јован Ђорђевић*. Нови Сад: Матица српска.
- Ковачек, Божидар. 1988. „Почеци прве јужнословенске професионалне позоришне дружине“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), бр. 3, 71–114.
- Ковачек, Божидар. 2006–2007. „Прве новинске вести о позоришним збивањима и рађање позоришне критике код Срба“. *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), бр. 34–35, 7–18.
- Kosanović, Dejan. 2007. *Visoka filmska škola u Beogradu: 1946–1950*. Beograd: Fakultet dramskih umetnosti – Filmski centar Srbije.
- Magazinović, Maga. 2000. *Moj život*. Beograd: Clio.

- Малетић, Ђорђе. 1884. *Грађа за историју српског Народног позоришта у Београду*. Београд: Чупићева задужбина.
- Марјановић, Петар. 2005. *Мала историја српског позоришта: XIII–XXI век*. Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.
- Марковић, Олга и Чолић, Драгана. 1993. „Александар Черепов и Руско драмско позориште за народ“. *Театрон* (Београд), бр. 81–83, 53–57.
- Милановић, Олга. 1968. „Алекса Бачвански, глумац, редитељ и педагог Народног позоришта у времену од 1869. до 1881“, у: *Један век Народног позоришта у Београду: 1868–1968*. Ур. М. Ђоковић. Београд: Народно позориште – Нолит, 405–435.
- Милановић, Олга. 1995. „Стодвадесетпегодишњица прве позоришне школе у Београду и удео Алексе Бачванског у њеном раду“. *Театрон* (Београд), бр. 91, 95–98.
- Милошевић, Момчило. 1957. „Прве београдске глумачке и балетске школе“. *Годишњак Музеја града Београда* (Београд), књ. IV, 361–380.
- Музичка академија са Средњом музичком школом у Београду: извештај за школску 1938/39 годину*. 1939. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
- Музичка академија са Средњом музичком школом у Београду: извештај за школску 1939/40 годину*. 1940. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.
- Николић, Атанасије. 2002. *Биографија верно својом руком написана*. Београд: Српско друштво за историју науке – Савезни завод за интелектуалну својину.
- Obradović, Vera. 2008. „Oblikovanje kreativnog postupka. Uticaji Maksa Rajnharta i Isidore Dankan na stvaralaštvo Mage Magazinović“. *Zbornik radova Fakulteta dramskih umetnosti* (Beograd), br. 13–14, 143–152.
- Остојић, Тихомир. 1907. „О Јовану Ст. Поповићу“. *Летопис Матице српске* (Нови Сад), књ. 241, св. 1, 1–22.
- Повремени [Грол, Милан]. 1939. „Глумачка школа“. *Српски књижевни гласник* (Београд), нова серија, књ. LVII, бр. 6, 451–454.
- Позоришни годишњак: године 1909–1910 и 1910–1911*. 1911. Београд: Српско Краљевско Народно позориште.
- Правилник о оснивању и раду Глумачке школе Народног позоришта у Београду*. 1934. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.

- Радојковић, Рајко. 1991. „Уметничко позориште у Београду (од 1939. до 1943. године)“. *Театрон* (Београд), бр. 75–77, 9–38.
- Рапајић, Светозар. 2003. „Од глумачке школе до Факултета“. *Зборник радова Факултета драмских уметности* (Београд), бр. 6–7, 411–467.
- Стојковић, Боровоје. 1979. *Историја српског позоришта од средњег века до модерног доба (драма и опера)*. Београд: Музеј позоришне уметности СР Србије.
- Т[рајковић], Н[икола]. 1922. „Глумачке школе у нас“. *Време* (Београд), бр. 195 (7. 7. 1922), 5.
- Уредба о оснивању средњих и виших уметничких школа у Београду*. 1937. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије.

Summary HISTORICAL OVERVIEW OF ACTING PEDAGOGY IN SERBIA UNTIL 1944

Nemanja Savković

University of Priština in Kosovska Mitrovica, Faculty of
Arts

The paper deals with the study of the past of acting pedagogy in Serbia, and that part of this past – before 1945 – which is insufficiently known in our professional and scientific public. The research is aimed at identifying and briefly describing all relevant endeavors in the field of acting education in Serbia from the first half of the 18th century, when the first case of teaching amateur actors was recorded, to the end of the occupation in World War II, when a new period in the history of acting pedagogy began – period whose key event was the founding of the Academy of Theater Arts (today's Faculty of Dramatic Arts). The dominant research method is historical. Three basic conclusions emerge from the research: first, in Serbia there is a relatively long tradition of training actors, despite the lack of continuity in this work, unequal value of realized educational endeavors and proportionately small number of educated actors, second,

in the time frame that we have taken into account here – that is, from 1734 to 1944 – this work was done, as a rule, by the most prominent theater workers and experts of a certain epoch, which speaks of the importance attached to it in Serbian dramatic culture and the great expectations from the outcome of that work, and thirdly, among these pedagogical labourers there were those who approached the problem of educating actors in a very original and in-depth way, like Milan Grol, as evidenced by the preserved or published program, methodical and critical articles.

Key words: acting pedagogy, acting schools, acting, theater, dramatic culture.

Оригинални научни рад
Примљено: 27. 9. 2020.
Ревидирана верзија: 15. 11. 2020.
Одобрено за штампу: 22. 11. 2020.
UDK 791.633-051 Тарковски А. А.
791.31
821.161.1.09

ГЕНЕЗА ЛИКА „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“ И ЊЕГОВА ТЕМАТИЗАЦИЈА У ФИЛМОВИМА АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

Оливера Драгишић

Институт за новију историју Србије, Београд
nowrunlolarun@gmail.com

Сажетак: У раду се филмовима Андреја Тарковског приступа као јединственом, заокруженом делу у којем се садржаји и ликови из претходних филмова преносе и развијају у наредним филмовима, закључно са *Жртвом*. Полази се од претпоставке да су карактери у његовим филмовима наследници књижевног лика „сувишног човека“, познатог јунака руске деветнаестовековне књижевности. Теза коју овде износимо је да је Тарковски у својим филмовима покушао да „сувишног човека“ ослободи његове „сувишности“, позивајући га на стваралаштво, веру, пожртвовање и повратак руској култури – оно у чему је лик „сувишног човека“ оскудевао.

Кључне речи: Андреј Тарковски, „сувишни човек“, вера, стваралаштво, жртва.

Описујући филмове Андреја Тарковског као „визуелну фугу“, Вида Т. Џонсон (Vida T. Johnson) и Грејем Петри (Graham Petri) су, поред осталог, изнели и претпоставку да су ликови у његовим филмовима вероватно потомци „сувишног човека, одавно познатог неспособног јунака из руске деветнаестовековне књижевности“. Под „визуелном фугом“ аутори подразумевају упадљиву повезаност и доследност садржаја који сваки наредни

филм повезују са претходним, тако да се о укупном стваралаштву Тарковског може говорити као о „мета-филму“, што нам, са методолошке тачке гледишта, олакшава сагледавање његових ликова и садржаја као јединственог, целовитог и свеобухватног дела (Džonson, Petri 2007: 221, 244).

„СУВИШНИ ЧОВЕК“ И ИСТОРИОГРАФСКО ОПРАВДАЊЕ ТЕМЕ

„Сувишни човек“ је лик који се у руској књижевности почео развијати од 20-их година деветнаестог века. Премда овај књижевни лик није био дело само једног аутора, као што је то случај са карактерима у филмовима Андреја Тарковског, постоје основе за њихову компарацију, јер је и деветнаестовековног „сувишног човека“ могуће сагледати као „књижевну фугу“ пошто се сваки наредни лик који се, током века, рађао у руској књижевности, једним својим делом развијао из свог књижевног претходника (Косановић 2013: 198).¹ Отуда је и „сувишног човека“ могуће сагледати као „мета-феномен“ руске књижевности и културе, који се са деветнаестог протегао на двадесети век, напустивши успут и строго књижевне оквири.

Обично се сматра да је први „сувишни човек“ био Пушкинов Евгеније Оњегин. То је само делимично тачно, јер је Пушкин Оњегина развио из главног карактера дела Александра Грибоједова *Невоље због памети* – Чацког (Грибоједов: 1956). Основна разлика између Чацког и Оњегина била је у томе што се Грибоједовљев јунак у делу постепено развијао у оно што је тек касније било препознато као „сувишни човек“ (сам лик тек на крају дела постаје свестан своје друштвене и књижевне „дијагнозе“), док је Оњегин од почетка Пушкиновог дела био свестан своје „сувишности“ (Hamren 2011: 26–27).

¹ Погледати Тургеневљеву приповетку „Дневник сувишног човека“, 251–325.

Који су ликови из руске књижевности били „сувишни људи“? Тај списак није једноставно саставити јер постоје различита мишљења о дефиницији „сувишности“. Уколико се узме веома узак (али прецизно дефинисан) критеријум – да је „сувишни човек“ културни хибрид који је настао у Санкт Петербургу као продукт укрштања источне, руске културе и западног, европског образовања, те да је његов основни проблем – проблем окрњеног чисто руског идентитета – онда се на тај списак могу ставити имена Грибоједовљевог Чацког, Пушкиновог Оњегина, Љермонтовљевог Печорина или Ставрогина Достојевског (Hamren 2011). Са друге стране, „сувишни људи“ су, развијајући се, постепено, током 19. века у руској књижевности, испољили низ типичних и обједињујућих карактеристика на основу којих се могу категорисати као „сувишни људи“, иако се код њих не види (или се тек посредно види) узрок њихове „сувишности“. Тај шири критеријум омогућује да се на списак „сувишних људи“ – на основу карактеристика које ликови поседују – поред наведених, додају и Тургењевљеви Базаров и Руђин, Гончаровљев Обломов или Степан Трофимович Достојевског.

Историографско интересовање за тему „сувишног човека“, како у књижевности тако и у филмовима Андреја Тарковског, заснива се на чињеници да је „сувишни човек“ произашао из друштвеног амбијента деветнаествековне Русије. Љермонтов у свом роману *Јунак нашег доба* (1839) каже:

Јунак нашег доба је, уважена господо, доиста лик, али не једног човека: то је слика која представља све пороке наше генерације у пуном њиховом развоју (Љермонтов 1966: 20).

Тургењев о Руђину каже:

Реците, молим вас – настави капетан обраћајући се мени – ето, ви сте, изгледа, недавно били у престоници: зар је сва омладина тамо таква.

Одговорио сам да има много људи који говоре исто тако; да има вероватно и таквих који говоре истину; да, уосталом, разочарање као и свака мода, почне у горњим слојевима друштва, спусти се у доње у којима се после изгуби и да они који се стварно и највише досађују, сад настоје да сакрију ту несрећу као неки порок (Тургењев 1977: 53).

Руски критичари Доброљубов и Белински (Белински 1948: 50, 155–156) сматрали су да је „сувишност“ таквог књижевног лика произлазила из социјалних услова, а не из личне слабости јунака (Милошевић 1966: 7). Разлог више да се осврнемо на „сувишног човека“ може бити и то што се такав тип личности, иако скромно, почео развијати и у српској деветнаестековној књижевности – код Бранка Радичевића у спеву *Безимена* (Косановић 2013: 195–201), али је могуће претпоставити да се такав тип личности и у случају српске културе могао развити на основу стварних историјских ликова, а свакако на оном њеном географском простору који је највише био изложен културним утицајима са Запада (Димитријевић 2011: 49–69).

Није наодмет имати у виду и Пушкинову дефиницију деветнаестековног романа, из два разлога, прво – јер је Пушкин антиципирао и креирао „сувишног човека“ (препознавши његовог претходника код Грибоједова), а друго – јер се Тарковски у значајној мери ослањао на руске класике, а посебно на Пушкина – и Достојевског (Džonson, Petri 2007: 34; Тарковски 2017: 59, 63, 75, 77, 97). Пушкиново разумевање суштине романа било је такво да је у роману садржана пре свега историјска епоха, развијена у измишљеној причи, чиме се сугерише да је измишљена прича другостепена по значају у односу на свеобухватну слику друштва (Сибиновић 2014: 11), што је разлог више да „сувишног човека“ схватимо као директни продукт историје.

Разумети „сувишног човека“ значило би разумети кључ културолошке борбе која је била вођена на релацији исток–запад у руској култури, и већ самим тим „сувишни човек“ (као књижевни одраз једног феномена из руске друштвене реалности) постаје феномен вредан историографске пажње. „Сувишни човек“ је, додирнут западним културним идиомом, почео да издаје традиционалне руске вредности – поверење у православље, „мајку Русију“, упућујући тако изаоов „руској души“. У славенофилском дискурсу био је схватан као опасна културолошка појава, представљајући за књижевност и критику више проблем него инспирацију. Испитујући појаву „сувишног човека“, Кели Хемрен (Kelly Hamren) уочила је да је тај књижевни лик увек био позициониран „између два света“ (између цара и народа, Запада и Истока) те да у њему, услед његове „граничности“ обитавају „нечисте силе“ (такво уверење стизало је из руског фолклора), зато је контакт са њим обично ауто/деструктиван (Hamren 2011: 23). Овакву ауторкину тезу може ојачати теоријски оквир који је у књизи *Чисто и опасно* поставила Мери Даглас (Mary Douglas): „чисте појаве“ су оне које структуру сачињавају и које је ојачавају, док су „граничне“ појаве *нечисте* и прете да структуру угрозе (Douglas 2001). У том смислу „излечење“ сувишности (културолошке и психолошке нецеловитости) код „сувишног човека“ своди се на покушаје да се он врати у окриље чистог руског културолошког идиома, и да на тај начин од располућене постане целовита личност. Само дубље разматрање тога шта значи бити Рус, или шта је специфичност руске културе, може помоћи стабилизацији идентитета „сувишног човека“.

На том трагу једним делом свог стваралаштва стоји и Тарковски, док је на такву могућност – повратка руској култури – после једног века креирања и анализирања „сувишних људи“ у руској књижевности, први указао Достојевски у *Злим дусима*, кроз лик Ставрогина (Hamren 2011: 130).

КАРАКТЕРИСТИКЕ „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“: НЕКОЛИКО ПРИМЕРА ИЗ ДЕВЕТНАЕСТВЕКОВНЕ РУСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ (УПОРЕДНА ОСНОВА)

Ко је и какав је био „сувишни човек“ као деветнаестековни књижевни лик?

Он је готово увек мушарац. Та чињеница је важна за разумевање креирања филмских ликова код Тарковског, али и за разумевање његовог стваралаштва уопште, јер је Тарковски веровао да је креативност искључиво привилегија мушкараца (Тарковски 2017: 97), а његова прва жена, Ирма Рауш (Ирма Јковлевна Рауш) сведочила је да је Тарковски и на режију гледао као на чисто мушку професију (Džonson, Petri 2007: 41). У својим филмовима улогу спаситеља човечанства поверавао је искључиво мушкарцима, а у оним филмовима где између мушких ликова није било развијене пријатељске и интелектуалне везе, они су се осећали дезоријентисано (*Соларис*, *Огледало*, *Носталгија*, *Жртва*). Јакe мушке везе јављају се још у *Ивановом детињству*, у односу између Ивана и других војника, а преносе се, даље, на однос Рубљова и Данила, или Бориске, па потом на међусобно разумевање мушкараца у *Сталкеру* (Džonson, Petri 2007: 67–68). И креатори деветнаестековног „сувишног човека“ и Тарковски касније, очигледно су сматрали да се „историјски квар“ догодио у личности мушкарца, или да су последице друштвених поремећаја теже погађале мушкарце, те да је мушкарца требало тематизовати и помоћи му да се ослободи сопствене друштвене нефункционалности – што је била једна од основних карактеристика деветнаестековног књижевног јунака (Љермонтов 1966: 10; Гончаров 1964: 19).

Према савременим критеријумима, деветнаестековни „сувишни човек“ или „јунак нашег (њиховог) доба“ је релативно млад човек: Григорије Александрович Печорин је имао између 23 и 30 година (Љермонтов 1966: 65), Димитрије Николајевич Руђин 35

година (Тургењев 1977: 45), Обломов 32–33 године (Гончаров 1964: 19), а Оњегин: „Зар повратка му више није? / Зар тридесета скоро ми је?“ (Пушкин 2014: VI / XLIV). Представник своје генерације је у 19. веку био мушкарац у раним тридесетим годинама, док је представник генерације у филмовима Тарковског (или јунак „његовог доба“) нешто старији, приближнији годинама самог режисера (јунак увек представља своју генерацију, Иван и Алексеј, или свој народ – Рубљов, Бориска, Андреј, или је последња нада човечанства: Крис, Доменико, Александар). Код филмских ликова Тарковског, мужевност се (кроз стваралаштво) изражавала у зрелијој животној доби, ближој четвртој и петој деценији живота, остављајући деветнаестековне јунаке на нивоу њихове неизграђености на прелазу из двадесетих у тридесете године. Можда је прецизније рећи да Тарковски наставља да развија „сувишног човека“ од тачке на којој га је деветнаестековни аутор оставио.

Физички изглед и статус деветнаестековног „сувишног човека“ важан су аспект ликова који у филмовима Тарковског доживљавају радикалну промену. Примера ради, Љермонтов о Печорину каже:

Био је то сјај сличан сјају глатког челика, блештава али хладан; његов кратак али проницљив и тежак поглед остављао је утисак доста непријатан, некаквог нескромног питања и изгледао би и дрзак да није био тако равнодушан и миран [или] да, био је веома чудан и свакако богат: колико је имао разних скупочених стварчица“ (Љермонтов 1966: 27, 66).

Тургењев овако описује Руђина:

У салон уђе човек од неких тридесет и пет година, висок, мало погрбљен, с коврцавом косом, црномањаст, с неправилним лицем, са влажним сјајем у живим, тамноплавим очима, с правим, широким носем и лепо оцртаним уснама. Одело на

њему није било ново, али му је стајало као саливено (Тургењев 1977: 37).

Гончаров о Обломову каже:

То је био човек са своје тридесет и две до тридесет и три године, средњег раста, пријатног изгледа, угаситосивих очију, али без икакве одређене идеје, без икакве прибраности у цртама лица. Мисао је ходала по његовом лицу као слободна птица... Кад што се његов поглед помрачавао изразом неког умора или чаме, али ни умор ни чама нису могли ни за тренутак отерати с његова лица ону благост која беше главни и основни израз не само лица него и све душе, а душа се врло отворено и јасно огледала у његовим очима, у осмеху, у сваком покрету главе, руке (Гончаров 1964: 190).

Оњегин:

Већ ошишан по новој моди / одевен као dandy шета / у француском је он пун знања: / говори, плеше подједнако; / мазурку игра врло лако / и сасвим природно се клања. / Шта ћете више? Свет се слаже: / Драг је и умом располаже. (Пушкин 2014: IV).

Од свих ових описа „сувишних људи“ Тарковски је понешто и задржао као карактеристику својих филмских карактера (благост лица, интелигенција или проицљивост), али сјај одевања као статусни симбол и израз богатства код његових су ликова одбачени, и на њихово место долазе јунаци у ритама, прљави, уваљани у блато, немарни према своме изгледу и – јуродиви.² Ту где би се, на први поглед, могло рећи да је режисер деградирао деветнаествековног јунака, у ствари почиње његов успон јер је филмски језик Тарковског био

² Сталкер, Доменико, Александер, Ото су јуродиви ликови и подсећају на „свете луде“, специфичну руску културну и литерарну појаву, што појачава тезу о ослањању Тарковског на руску културу и изворе из којих је црпео надахнуће.

религијски језик (језик руске религиозности). Тарковски је акценат ставио на унутрашњи, односно духовни аспект и развој својих ликова, услед чега њихов физички („уштиркани“) изглед бива деградиран и сведен на тако низак ниво да је сам режисер трпео критике због „јадног“ приказа „уметника“, „научника“ и „интелектуалаца“ у својим филмовима. Духовном уздицању и просветљењу његових карактера претходи спотицање, посуновраћење, епилептички пад или чак физички пад јунака, што режисер користи као метафору (Džonson, Petri 2007: 181).

Друштвени статус „сувишног човека“ у деветнаестовековној књижевности другачији је од оног који им је у филмовима одредио Тарковски. Док су, као књижевни ликови, они били богати племићи, кретали се у „високом друштву“, трошили новац и били образовани по западноевропским узусима, дотле су у филмовима Тарковског „сувишни људи“ „интелектуалци“: Крис, Професор у *Сталкеру* и Доменико су научници или математичари, Рубљов је уметник, сликар, Андреј у *Носталгији* је музиколог и песник, Александар у *Жртва* је позоришни критичар и бивши глумац. У друштвеном уређењу у којем је Тарковски снимао филмове није било могуће афирмисати властелу и племство, упирати прстом у њих као у потенцијалне спасиоце света, нити су они тада били друштвена реалност, па је Тарковски поверење поклатио наведеним професијама (којима би се донекле могла дефинисати и његова личност, уз напомену да филм *Огледало* доноси и мноштво аутобиографских података). Ипак, и књижевног и филмског „сувишног човека“ повезује још једна особина – околина их је перципирала као „чудне“ (Печорин: „Да, био је веома чудан...“; Оњегин: „И да ли се још чудак прави / Мрско је то код људи умних / глас притворног чуцака стећи / ил' глас шашавка каквог јадног“), остављали су снажан утисак на околину и о њима се говорало са стране: „Шта је тај Обломов?“ „То је... спахија, Штолцов пријатељ“ „А!“ – Одговори онај први

значајно – „а шта он ту ради?“ „Dieu sait“ – одговори онај други и обојица одоше на своја места (Гончаров 1964: 467).

„Сувишном човеку“ би се, на основу анализе његовог књижевног лика, могао приписати низ наизглед негативних карактерних црта. Он је неспособан да поднесе жртву (Печорин: „Моја љубав никоме није донела среће јер ништа нисам хтео да жртвујем за оне које сам волео; волео сам ради себе, ради свог властитог задовољства“, или: „Ми нисмо више способни за велике жртве за добро човечанства, па чак ни за своју сопствену срећу“), нема борбености, нема снаге за преузимање ризика, има напола развијену свест и савест, није друштвен и колективност му је страна, неодговоран је, али лепо говори (Лежњов о Руђину: „...нема спора, он говори речито, али његова речитост није руска“), мало дела (најбоље изражено кроз Обломовљево успаваност) и носи се високопарно, непосвећен је, не воли физички рад и несклон је промени сопственог идентитета. „Сувишни човек“ има страх од брака, љубави, обавеза и, мада показује вољу – због малодушности не успева да у дело спроведе реформе на свом поседу, или да га организује. Ипак, он није негативан карактер и на његов потенцијал за преображај у способну, ведру и функционалну личност указују женски ликови који их прате.

Без обзира на то што уз књижевни лик „сувишног човека“ често иде епитет „хладан“ (Печоринов сјај био је сличан сјају глатког челика – „блештав али хладан“, „хладан к’о гвожђе“, „зло је што је хладан као лед“; Обломов се „хладио брже него што се загревао“; Оњегин је имао „ум заједљив, брз и хладан“), он је ипак показивао знаке тоpline и слабости. Никола Милошевић приметио је да је Печоринова искреност увек била уперена против њега самог, док се из контекста види да „јунак нашег доба“ плаче због тога што је још сачувао способност да осећа и пати (Милошевић 1966: 8):

Дуго сам лежао непомично и горко плакао не покушавајући да задржим сузе и јецаје; мислио сам да ће ми груди пући; сва моја чврстина, сва хладнокрвност – нестали су као дим, душа ми је изгубила сву снагу, разум је заћутао и, да ме је неко тог тренутка видео, окренуо би се с презиром... Радовао сам се што могу да плачем (Љермонтов 1966: 168).

Тај тренутак „пада“ у књижевном лику „сувишног човека“ Тарковски је препознао као тачку из које је могао даље да га развија, и да га изведе из његове „сувишности“. Филмски ликови, за разлику од књижевних, посебно они у последња три филма – *Сталкер*, *Носталгија*, *Жртва* – освешћују и превазилазе своје неспособности до коначне спремности на подношење патње и жртве, мада преображај „сувишног човека“ код Тарковског почиње већ у филму *Рубљов*.

Унутрашња структура личности „сувишног човека“ била је у нескладу са спољним светом, из чега су произлазила разочарања у морал и друштвену правду:

Постао сам завидљив. Био сам спреман да волим цео свет – нико ме није разумео: и ја сам научио да мрзим. Моја једнолика младост прошла је у борби са самим собом и са светом; плашећи се подсмеха сакривао сам у дну срца своја најдубља осећања и она су тако умрла (Љермонтов 1966: 127).

Слично је било и са Руђином: „Руђина је гризло кајање“ или је сам Руђин примећивао: „Скептицизам се увек одликовао неплодношћу и слабошћу“ (Тургењев 1977: 43, 118). Ни Обломов није био изгубљен у потпуности:

Ви мислите да за мисао не треба и срца? Варате се; мисао се оплођава љубављу. Пружите руку пропалом човеку да га подигнете или горко плачите над њим кад пропада, а немојте се подсмевати. Љубите га, гледајте у њему самога

себе и поступајте са њим као са самим собом (Гончаров 1964: 41).

Оњегин је такође показивао потенцијал за преображајем:

Ал' је писмо од Татјане / успело живо да га троне. /
На сопственом суду строгом / Кривицу своју је
признаво / и осуђиво се у многим: / пре свега није
имом право / што се са страшћу нежном, чедном /
поиграо дан пре наједном (Пушкин 2014: VI /X).

„Сувишни човек“ је од почетка био свестан „своје сувишности“, али није изналазио могућности да из ње изађе. На том путу стајали су му, како његово половично, позападњачено образовање насађено на домаћи, руски културни образац, тако и неспособност околине у којој је живео и у којој се кретао – да таквог човека разуме и прихвати.

Један од најважнијих аспеката личности „сувишног човека“, на који је потребно указати, јесте његов однос према жени, односно његова одбојност према трајном везивању за једну жену, а посебно према институцији брака. Печорин је изричит:

...Али реч женидба има нада мном чаробну моћ: ма како страсно волео неку жену, ако ми она само стави до знања да треба да се оженим њом – збогом љубави! Моје срце се претвара у камен и ништа га више не може загрејати. Спреман сам на све жртве, сем на ову; двадесет пута ћу ставити на коцку свој живот, чак и част, али нећу да продам своју слободу... (Љермонтов 1966: 145).

Руђин изгледа несамоуверено:

Љубав није за мене, ја нисам за њу. Жена која воли има права да тражи од човека све, а ја не могу да дам све. Уз то, допасти се, то је привилегија младића. Ја сам већ стар. Зар бих могао да заносим туђе главе? Хвала Богу, ако своју одржим на раменима... (Тургењев 1977, 102).

Обломов је био присталица „пристојног размака“: Уосталом, он се никад није дао да га заробе лепотице, никада није био њихов роб, па чак ни врло ревностан обожаваалац већ и због тога што човек има велике главобоље док се не спријатељи са њима. Обломов се више ограничавао на обожавање издалека, на пристојном размаку (Гончаров 1964: 76).

Оњегин је, поред осталог, био нерасположен према „матерама и теткама“:

Коме сад неће да досаде / заклетве, молбе сваког дана / „писамца“ на десет страна / претње, лажи, страх и наде, / обмане, сузе, претње, сплетке, / мужеви, матере и тетке? / Ал’ нисам створен ја за срећу / Где муж иако зна јој цену, / судбину куне, своју, њену, / и вазда ћути сам суморан / љутит и хладно љубоморан? (Пушкин 2014: IV / XIV).

Осим неспособности да се остваре у брачном животу и да таквом врстом љубави буду преображени, „сувишни људи“ нису имали ни смисла, ни порива за „вођењем имања“. Са неуспешним настојањима да свој посед организује, реформише и тиме повећа приходе који су се из године у годину, услед запуштености имања, осипали, најдуже и најбезуспешније се носио Обломов. Чак и када му је у вођењу тих послова суштински помогао његов пријатељ из детињства, Немац Штолц (Stolz) (по својим карактеристикама Обломовљева супротност), постигнути ниво реформи Обломов није успео да одржи. Сличан Обломову био је и Оњегин, који је планирао реформе на свом имању, али никада није нашао снаге да их и спроведе у дело. Ништа мање малодушни у послу нису били ни Печорин и Руђин.

Образовање „сувишног човека“ је недовршено. Он је, по правилу, одгојен на властелинском имању у руском духу, дадиле су му биле Русиње, али је његово касније формално образовање било „западњачко“, обично се каже да је „...био студент у Немачкој“, док је други

значајни културолошки модел, који је на њих утицао, долазио из енглеске књижевности (енглески и немачки романтизам). Руђин је читао Гетеа (Goethe), Хофмана (Hoffmann), Бетинина писма, Новалиса (Novalis):

...Руђин је био сав утонуо у немачку поезију, немачку романтику и филозофију и повуче је за собом у те узвишене пределе (Тургењев 1977: 80).

Оњегин је био сличан Чајлду Харолду (Childe Harold):

Ко Чајлд Харолд – и Евгеније / ленствује већ од раног јутра [...] / с две кугле игра билијара.

Како је изгледало образовање „сувишног човека“ најбоље илуструје пример Обломова, којег критикује пријатељ Штолиц:

Па како си се затворио са учитељем математике и хтео на сваки начин да докучиш зашто ти је потребно да знаш кругове и квадрате, па си на половини бацио, а ниси докучио? Почео си учити енглески... и ниси доучио. А кад сам ја планирао да идем у иностранство и кад сам те позвао да завршиш у Немачкој универзитете, ти си скочио, загрлио ме и пружио руку свечано: „Твој сам, Андреја, свуд ћу с тобом“ – ово су све твоје речи. Ти си увек помало био глумац. Па шта би, Иља? Ја сам два пута одлазио на страну; после оног нашег мудровања седео сам мирно у ђачким клупама у Бону, Јени, у Ерлангену, потом сам проучио Европу као своје имање... (Гончаров 1964: 189).

„Сувишни човек“ има још неколико особина вредних помена у контексту разумевања филмова Андреја Тарковског. Такав јунак није био способан да се жртвује и био је недовршено биће – Обломов:

Ја ћу и даље остати оно недовршено биће какво сам и досад био... Прва препрека и ја ћу се сав расути.

[...] Да сам бар своју љубав принео на жртву своме будућем раду, своме позиву, али ја сам се просто поплашио одговорности која би пала на мене...

„Сувишни човек“ ослања се на разум, потрошио је „духовну топлину“, а воља му је слаба (Љермонтов 1966: 173, 182). Он је у сталним припремама „да нешто уради“ (Тургењев 1977: 145) и његов говор је празнословље („Речи, све саме речи! Рада није било!“ или: „Ствар је у томе што речи Руђинове остају само речи, а никада не прелазе у дело – а међутим, баш те речи могу да узбуне и упропасте срце“).

„Сувишном човеку“ је досадно – „Досађивао сам се!“, каже дословно Печорин. „Па шта ако треба умрети – нека умрем: губитак неће бити велики, па и мени самом је већ прилично досадно“; воли да противуречи – Печорин: „Имам урођену страст да противуречим: читав мој живот био је само ланац тужних и неуспелих противуречности срцу или разуму. Присуство одушевљеног човека обавија ме богојављенским мразом...“; он је успаван: „Но шта је? Зеваш Евгеније? / Навика Ленски“, или: „Ал’ размажен животом сјајним / и навикама својим трајним / очаран једним не задуго / разочаран у нешто друго / мучен и жељом и успехом – / морао је вечно он да руши / роптање гласа у својој души / и зебње да дави смехом“, или: „Ја сам као човек који зева на забави и који не иде да спава само зато што његова кола још нису стигла“, док је Обломов најуспаванији човек епохе. „Сувишни људи“ су лењи, немају јасан циљ којем стреме и налазе се у таквом стању духа које је, као што Пушкин за Оњегина каже, слично енглеском „сплину“, у ствари руска „чамотиња“ била је у питању, док се, у случају српског јунака, код Бранка Радичевића, та особина препознаје као „залудност“ (Косановић 2013: 195–204).

Посебно је важан однос „сувишног човека“ према прошлости. Чини се да су ти јунаци робови своје прошлости, са којом немају снаге да се суоче и с њом

изборе. Печорин каже: „Нема на свету човека над којим прошлост има такву власт као нада мноме.“ Обломов и његов сан главни су симболи немогућности јунака да се изборе са прошлим временима, у којима ништа не би желели да мењају. „Сувишни људи“ нису склони променама, они тек у назнакама имају способност преображења. Таква особина их је инхибирала и приближавала друштвеној појави „керенштине“ – понашање појединца или друштвено понашање у чијем је средишту немогућност реаговања на промене (Крстић 2018: 136, 162, 364, 366, 468, 270).

Једна од основних карактеристика „сувишног човека“ као књижевног лика јесте његова потреба за *путовањем* (Арп 2020). Њихова *путовања* нису само физичка, већ и метафорична, она имају одређену спољашњу, физичку динамику, али и унутрашњу, током које (романтичарски) *путник* доживљава извесне промене. Други мотив јесте мотив природе, који се увек јавља као одраз стања духа и емоција „путника“. Оба мотива, путовање и природа, веома су важна у контексту тумачења филмова Тарковског. Оњегин на свом *путовању* бежи од самог себе после убиства Ленског, Печорина затичемо на путовању, а Обломов нам нуди један вид путовања – сан – који је касније, у опусу Тарковског, постао његово препознатљиво изражајно средство (Гончаров 1964: 131).

РАЗРЕШЕЊЕ СУВИШНОСТИ „СУВИШНОГ ЧОВЕКА“ У ФИЛМОВИМА АНДРЕЈА ТАРКОВСКОГ

„Сувишни човек“ у руској књижевности никада није представљао коначно уобличен књижевни лик. Наговестио га је Грибоједов, Пушкин га је „прогласио“, Љермонтов је осмислио Печорина чији је „душевни пад“ водио ка Ставрогину, Гончаров и Тургенев су преузели неке од карактеристика претходника својих књижевних ликова, Достојевски је већ размишљао о његовом

спасењу и, у том смислу, разрада таквог „јунака“ наставила се и у двадесетом веку.

Тарковски је своје филмске карактере представљао као „сувишне“ полазећи од оног места њихове неразвијености на којој су били остављени у књижевности деветнаестог века. Тако већ Рубљов има карактеристике које га приближавају „сувишном човеку“. Он је у почетку више пасивни посматрач него активни учесник у непредвидљивој историјској драми, односно, он је лик који нема никакве „херојске“ елементе (очекиване у контексту социјалистичке идеје о филмском јунаку). Његова пасивност у филму почиње да га чини одговорним за злодела којима присуствује. Приказан је у моралном паду као предуслову уздицања и искупљења. Рубљов је своју слабост препознао када, на пример, окреће главу од жене која бежи од насилника, или када убија војника у Владимиру. У *Рубљову* Тарковски наглашава особине које недостају „сувишном човеку“, а којима већ сам Рубљов почиње да се извучи из домена „сувишности“: *одговорност* (уметника према заједници), *преузимање ризика* (оличен у „балонисти“ у *Прологу* – балониста, као и уметник, преузима ризик, искорачује из оквира познатог без обзира на то што му следи неминовни пад, али ризик је и прављење звона и сликање иконе), *способност подношења жртве*, *развијање савести*, *способност стваралаштва*, *скромност*, *пониженост*, позив на *службу нечем вишем од самог себе* (на службу човечанству и Богу), позив на *самонегацију*. Рубљов је, попут деветнаестовековног „сувишног човека“, током таквог искуства стекао искуство *путовања* и самоспознаје. Веру у себе, своје способности и у уметност повратио је онда када је постао сведок туђе борбе, осујећености, патње и коначног успеха другог уметника – Бориске, који је излио звоно. Борискина уметност била је заједничко, а не индивидуално дело, будила је ентузијазам код Рубљова (којег код „сувишног човека“ нема). Бориска је на сваком кораку много рескирао, морао је да упрља руке; он је

рашчупан, одевен у блатњаве рите – стање у којем је „сувишног човека“ немогуће видети. Икона *Светог Тројства*, коју је Рубљов на крају насликао инспирисан победом Руса над Татарима на Куликовом пољу, уједно је и симбол и „путоказ“ у ком правцу „сувишни човек“ треба да буде преображен – *Тројство* оваплоћује идеал братства, љубави и тихе побожности. Икона је дубоко руска (Pribitkov 1973), а наведене особине су оне које недостају „сувишном човеку“ јер је он, у крајњем исходу, индивидуалац, неспособан за љубав, магловите или непостојеће побожности. Борискино ливење звона подразумевало је и велики физички рад – несвојствен „сувишном човеку“. Уз мотив *путовања*, који им је заједнички, „сувишног човека“ као лик деветнаестовековне руске књижевности и оног из филмова Тарковског, повезује још и мотив природе, руски пејзаж, као „огледало душе“ *путника* (Рубљов се завршава романтичарским мотивом коња који стоје на киши, а мотив руског пејзажа присутан је и у *Ивановом детињству*, *Огледалу*, *Соларису*, *Носталгији*, па и у осталим филмовима).

И у *Соларису* главни јунак има неке од особина „сувишног човека“ које успева да превазиђе. Већ сама одлука да се роман Станислава Лема (Stanisław Herman Lem), *Соларис*, на основу којег је филм снимљен, радикално другачије протумачи (Тарковски, за разлику од Лема, предност даје вери над науком, Земљи над свемиром, природи над технолошким развојем, ирационалном и трансцендентном над разумом), значајна је за разумевање разрешења „сувишности“. У *Соларису* јунак, попут деветнаестовековног „сувишног човека“ (Обломова или Чацког, на пример), жали за прошлошћу. Однос према прошлости у филму је такав да се у њу путује (унутрашње *путовање* јунака) како би се тамо, у прошлости, исправиле почињене грешке, чиме аутор позива на одговорност за учињене поступке (за разлику од Обломова, који сања о прошлости у којој ништа не жели да мења, чак ни његови преци не желе да

мењају навике својих предака). У *Соларису* главни јунак током тог путовања у прошлост доживљава преображај, док „сувишни човек“ у томе не успева. На томе путовању јавља се ненадокнадива горчина *носталгије* (сувишни људи имају носталгију за прошлошћу као периодом у којем су били целовите личности, за детињством), што је сентимент којим се Тарковски детаљније позабавио у филму *Носталгија*. Осим тога, и у *Соларису* је била акценатована способност подношења жртве (кроз лик Хари), која је имала моћ да преобрази главног јунака, као и способност покајања и освешћивања главног јунака (што изостаје код деветнаестековних „сувишних људи“).

У филму *Огледало* апострофиран је развој *савести* код главног јунака, док се сан јавља као објашњење њихових поступака (али и вид имагинативног путовања), а лик мистериозне али снажне жене која има велику моћ над јунаком значајно се развија (Balint 1973). У разумевању целокупног опуста Андреја Тарковског филм *Огледало* представља прекретни, његов вероватно најважнији филм, док за анализу „сувишног човека“ далеко више простора пружају његови наредни филмови. Тако већ у следећем филму, *Сталкер*, режисер уводи тему религиозности или постојања Бога у човеку, аспект који је у потпуности изостао у скицирању „сувишног човека“ у деветнаестековној књижевности. Слично књижевном лику, и Тарковски наглашава да смрт духовности долази као последица погрешних знања (Džonson, Petri 2007: 144). *Сталкер* посебно указује на чињеницу да је филмски језик Тарковског *језик религиозности и вере* у Бога (руско православље) и људе, те да управо у том домену и треба тражити излечење „сувишности“. У том филму љубав и верност посвећене жене, која Сталкера безусловно чека да се врати са његовог чудног путовања, предуслов су препорода који јунак доживљава. За разлику од Оњегина, чија је једина шанса да се ослободи своје „сувишности“ била жена (осујећена јунаковом неспособношћу да се промени),

Тарковски Сталкеру такву могућност после самосагледавања дозвољава. Жена постаје „сламка“ за коју се јунак хвата у свом (успелом) преображају. Тако је, својевремено, о лику Татјане, и њеном потенцијалу да „оздрави“ Оњегина, говорио и Достојевски (Намрен 2011: 65).

Тема *путовања* (карактеристична за романтичарске путнике, али и за руског „сувишног човека“) наставља се и испитује у филму *Носталгија* у којем главни јунак, боравећи у Италији, пати за Русијом и својом женом Рускињом. У том филму је носталгија јунака за Русијом и руском културом до те мере јака да он одбија сваку значајнију комуникацију са другим људима. Његови снови указују на немогућност прихватања нове средине, па се тај очај, слично Обломовљевом, завршава бесконачним понављањем радњи. Могло би се рећи да главни лик, Андреј, у страниј земљи није у стању да одговори на њене лепоте, те да тако остаје емотивно стерилан (као „сувишни човек“). Излечење и целовитост могао би повратити једино повратком у своју домовину и међу своје пријатеље.

На крају опуса Андреја Тарковског налази се филм *Жртва*, који већ својим насловом указује на суштину проблема како ју је режисер разумео. У том филму, поред бесмислене и непродуктивне брбљивости главног јунака (али и многих других детаља који указују да је и у том филму реч о „сувишном човеку“), Тарковски развија две параболе: *параболу о жртви* и *параболу о духовном излечењу која је приказана кроз лик жене*. По томе Тарковски у својој завршној речи не одступа од закључака до којих је пре њега дошао Достојевски, само што је Тарковски своје закључке изразио кроз филмску уметност. Филм је био инспирисан причом у којој човек, болестан од канцера, од гатаре добија савет да проведе ноћ са вештицом (у смислу: вештом женом); он послуша савет и неким чудом – оздрави, а потом, на наговор „вештице“, напушта своју дивну кућу и живот достојан поштовања и одлази са њом, без ичега, сем старог капута

на себи (Džonson, Petri 2007: 179). Исцелитељска моћ „праве“ жене (мистериозне служавке) и способност жртвовања (паљење куће у филму) завештање су и путоказ који је Тарковски оставио својим гледаоцима. У том смислу не чуди што је после пада социјализма и сламања СССР-а Тарковски, а посебно његов филм *Рубљов*, имао значајну улогу у препороду православља и савремене религозности у Русији.

ЗАКЉУЧАК

Постоји изузетно велики број истраживачких радова, анализа, осврта и критика који из најразличитијих дискурса приступају делу Андреја Тарковског. У овом раду размотрена је могућност да се ликови у његовим филмовима разумеју као потомци „сувишних људи“ који су као књижевни карактери били развијани у руској деветнаестековној књижевности, те да се на тај начин још једном промисли о историографски увек актуелној теми сусрета „истока“ и „запада“, као и идентитета проистеклог из таквога сусрета.

Задатак руске деветнаестековне књижевности био је да на „светло дана“ или „светло књижевне публике“ изведе тип „сувишног човека“ и да га постепено, у низу најзначајнијих дела, развија. У славенофилском друштвеном, књижевном и политичком миљеу „сувишни човек“ је као књижевна појава (проистекла из руске реалности) представљао проблематичну личност јер је његов чисто руски идентитет био окрњен западним културним идиомом, чиме је он био учињен нефункционалним у руском друштву. У „сувишне људе“ спадали су Грибоједовљев Чацки, Пушкинов Оњегин, Љермонтовљев Печорин, Гончаровљев Обломов, Тургеневљеви Руђин и Базаров, и низ других ликова, закључно са Ставрогином код Достојевског. Као личност која се налазила „између светова“ или личност „граничног идентитета“, „сувишни човек“ је за чист руски идентитет представљао „пукотину“ или „расцеп“

кроз који су у руско друштво почеле да улазе друштвене појаве и облици понашања несвојствени руском друштву. У том смислу је „сувишни човек“ представљао друштвени и књижевни „проблем“ који је требало решавати. Први на том путу „излечења“ нашао се Достојевски, који је указивао на потребу повратка руској култури као предуслову „спасења“. Тарковски је, обревши се знатно касније на истом трагу, у том смислу представљао његовог наследника.

Тарковски у својим филмовима развија лик „сувишног човека“ од места на којем га је деветнаестековни аутор оставио. У његовим филмовима, за разлику од књижевних претходника, „сувишни човек“ има порив да се извуче из зоне „сувишности“. Он чини извесне напоре у том правцу, и Тарковски га награђује неком врстом „излечења“. Спасење „сувишног човека“ у његовим филмовима лежи у домену повратка руској традицији, култури, духовности (руском православљу), али и у развоју само/свести јунака, у његовој способности да доживи пад као неопходни корак ка уздизању, у способности да се жртвује, да се упуту у неизвесност физичког и духовног путовања и да се, уместо празне речитости, „која није руска“, окрене стваралаштву. У том смислу Тарковски позива и на личну одговорност појединца, али и на развијање осећаја припадности друштву.

У филмовима Андреја Тарковског преображај таквог човека почиње филмом *Рубљов*, а за аспекте духовности и путовања посебно су важни *Сталкер* и *Соларис*, док се у *Носталгији* преиспитује личност човека који је удаљен од своје домовине, и који због тога пати. На крају, у филму *Жртвовање*, режисер и симболички позива на хришћански, православни пут као пут спасења. Не треба губити из вида да овакво тумачење представља тек једну могућност разумевања његових филмова, и да се никако не може сматрати целовитим приступом његовом делу. За историчаре, међутим, управо такав филмски приступ разрешењу комплекса

који се назива „сувишни човек“ представља необичан историјски извор који указује на важне друштвене и културолошке токове који су се, кроз лик и дело Тарковског, развијали у Совјетском Савезу.

ИЗВОРИ

- Грибоједов, Александар. 1956. *Невоље због памети: комедија у четири чина*, Београд: Просвета.
- Гончаров, Иван. 1964. *Обломов*, Београд.
- Љермонтов, Михаил. 1966. *Јунак нашег доба*, Београд: Полит.
- Пушкин, Александар. 2014. *Евгеније Оњегин*, Београд: Завод за уџбенике.
- Tarkovski Andrej. 2018. *Zapečaćeno vreme*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Tarkovski, Andrej. 2017. *Martirologijum. Dnevници 1970–1986*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Тургењев, Иван. 1977. *Руђин*, Нови Сад.
- Тургењев, И. С., „Дневник сувишног човека“, *Приповетке. Изабрана дела у десет књига*, Нови Сад: Матица српска, 251–325.

ЛИТЕРАТУРА

- Арп, Ана. 2012. *Јунак њиховог доба. Анализа односа путника и природе у књижевности и сликарству романтизма*, <https://anaarpart.com/2012/01/21/546/> 9. 11. 2020.
- Daglas, Meri. 2001. *Čisto i opasno: analiza pojmova prljavštine i tabua*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Димитријевић, Весна. 2011. Преписка Триве Милитара са Лазаром и Душаном Дунђерским или О васпитању, *Годишњак за друштвену историју*, XVIII/1 2011, 49–69.
- Džonson, T. Vida, Grejem, Petri. 2007. *Filmovi Andreja Tarkovskog. Vizuelna fuga*, Banja Luka – Beograd: Бесједа – Ars Libri.
- Hamren, Kelly. 2011. *The Eternal Stranger: The Superfluous Man in Nineteenth-Century Russian Literature*, A Thesis Submitted to The Faculty of the School of Communication in Candidacy for the Degree of Master of Arts in English, 4. May 2011, Liberty: University School of Communication Master of Arts in English.

- Kovacs, Andras Balint. 2007. *Screening Modernism. European Art Cinema, 1950–1980*, Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Косановић, Богдан. 2013. „Тип ’сувишног човека’ у Бранка Радичевића и Александра Пушкина“, у: *Бранко Радичевић. Зборник радова*, Нови Сад: Друштво књижевника Војводине.
- Крстић, Драган. 2015. *Психолошке белешке. Покушаји психолошке хронике II*, 1968–73, Нови Сад: Балканија.
- Крстић, Драган. 2018. *Психолошке белешке. Покушаји психолошке хронике V*, 1968–73, Нови Сад: Балканија.
- Pribitkov, Vladimir. 1973. *Andrej Rubljov*, Beograd: BIGZ.

Summary

THE GENESIS OF THE CHARACTER OF THE “SUPERFLUOUS MAN” AND HIS THEMATIZATION IN THE FILMS OF ANDREJ TARKOVSKI

Olivera Dragišić

Institute for Recent History of Serbia, Belgrade

The paper approaches Andrej Tarkovski’s films as a unique, rounded part in which the contents and characters from previous films are transferred and developed in the following films, concluding with *The Victim*. It starts from the assumption that the characters in his films are the heirs of the literary character of the “superfluous man”, a famous hero of Russian nineteenth-century literature. The thesis we present here is that Tarkovsky in his films tried to free the “superfluous man” from his “redundancy” calling him to creativity, faith, sacrifice and a return to Russian culture – what the character of the “superfluous man” lacked. In his films, Tarkovski develops the character of a “superfluous man” from the place where the nineteenth-century author left him. In his films, unlike his literary predecessors, the “superfluous man” has the urge to get out of the zone of “redundancy”. He makes some efforts in that direction and Tarkovski

rewards him with some kind of “cure”. The salvation of the “superfluous man” in his films lies in the domain of a return to Russian tradition, culture, spirituality (Russian Orthodoxy, but also in the development of the hero’s self / consciousness, in his ability to experience the fall as a necessary step towards ascension, in his ability to sacrifice, to go into the uncertainty of physical and spiritual travel and, instead of empty eloquence “which is not Russian”, to turn to creativity. In that sense, Tarkovski calls for the personal responsibility of the individual, but also for the development of a sense of belonging to society, in his case.

Keywords: Andrej Tarkovski, “superfluous man”, faith, creativity, sacrifice.

Expert article / paper

Date of Application: 12. 9. 2020.

Revised Version: 26. 11. 2020.

Approved for Printing: 28. 11. 2020.

UDK 781.7(495)"2020"

**DOING ETHNOMUSICOLOGICAL RESEARCH
DURING THE CORONAVIRUS LOCKDOWN IN
GREECE: FOUR THEMES AND ISSUES ABOUT
MUSIC MAKING, URBAN SOUNDSCAPE AND
FIELDWORK AT HOME**

Alexandra Balandina

School of Music and Audiovisual Arts, Ionian University,
Greece

abalandina@ionio.gr

Abstract: The current corona pandemic confronts ethnomusicologists with entirely new and challenging social realities; it reminds us how contexts and fieldwork settings shift and change rapidly. For me, it is the ideal timing to reassess my position as researcher at home and to re-think my relationship with the field.

As ethnomusicologist, I want to capture the uncertainty, anxiety and creativity during the lockdown period, demonstrating the effects of the pandemic on music making practices and the relationship between music, urban soundscape and politics. Therefore, I have chosen to write about three aspects of music-making during the lockdown period in Greece. First, as a performer of the Intercultural Orchestra of the National Opera House, I use auto-ethnography in order to demonstrate, as sentient and sensory ethnomusicologist, this period of insecurity, anxiety and the unknown for the large orchestras. Second, having my family as a point of reference, I exhibit how the lockdown period enables children's creative music practices. Third and last, in a world dominated by the virtual, I offer critical analysis of the pandemic soundscape considering the politisation of soundscape through music. I study the public soundscape as a contested field of power and a performative and discursive battleground among the government, the opposition and the Greek Orthodox Church. These three research subjects offer me the opportunity to reconfigure the

idea of “the field”, to reconfigure the contrast between field and home, and to realize that the field is always here, never abandoning us.

Key words: coronavirus, quarantine and music orchestras, covid-19 and music making, ethnomusicology at home, urban soundscapes, “the field”, children’s music.

INTRODUCTION¹

I was silently moaning, because it was our third rehearsal playing the same and only song again and again, written by Greek composer Aggelos Triantafyllou. A demanding song, compelling most musicians in the ensemble to make strenuous rehearsals in order to be able to play a western classical piece on instruments suitable for playing modal music. That day, 2nd of March, I didn’t know that this was going to be our last rehearsal with the Intercultural Orchestra (IO) at the Greek National Opera (GNO) with the famous Greek singer Savvina Yannatou, for the theater play *Mesa Hora*, planned to be performed on April 2020.

The Intercultural Orchestra – conducted by talented Harris Lambrakis, a *ney* player who switches easily between music genres including modal music, Greek traditional music and jazz music – is made up by 25 musicians originating from Greece, Europe and the Middle East. It’s a truly Intercultural Orchestra, comprised by musicians conversing with one another in Greek, English, Russian, Arabic, Farsi and French and playing instruments such the Afghan *rubab*, the Iranian *tombak*, the Kurdish *daf*, the Cretan *lyra*, the *tarhoo*, the *santur*, the Malian *kora*, the Turkish *yaylitambur*, the violin, the *oud*. At least up until the 2nd of March, the orchestra was reflecting the current face of the multi-cultural and vibrant Athens, a typical bustling European city, with cars honking and vehicles whizzing and dominating the daily soundscape, and with refugees occupying the city centers of Omonoia Sq., Victoria Sq, and

¹ I am grateful to Ioannis Manos and Katerina Talliani for their comments on this article.

Metaxourgeio among other central places in Athens. On the 9th of March I saw in my inbox an email from GNO saying that

Following a decision of the Artistic Director of the Greek National Opera, we would like to inform you that unfortunately today's rehearsal will not take place for precautionary reasons. We will be in touch shortly about next week's workshop.

Although schools and universities were also shut down on the 9th of March, I was hoping that we would meet again and rehearse soon. After all, the e-mail message mentioned "next week's workshops"!

However, everything kept changing. We kept listening on our TV's about the rising death numbers from Covid-19 in Italy and our government soon announced further restrictions. Restaurants, bars and coffehouses were shut down on March 11 and, on March 23, it was imposed a nationwide ban on the "non-essential" movement of citizens outside their homes or places of business.

The Greek capital, like so many cities around the world, had acquired a new pace of life. Newspaper often described Athens as "deserted" and "ghost city", showing footages captured by a drone and a city virtually empty of people and vehicles.

If images can depict a deserted city, then what does the soundscape of my city reveal? Walking in my neighborhood Koukaki, near Acropolis, known as a major tourist attraction, amidst the deserted square, padlocked parks and empty streets, with ambulance sirens breaking the eerie silence from time to time, there was a palpable sense of fear in the air.

The coronavirus quarantine exposed us all mainly to humanly produced mediated sound. Human voices, music instruments, music itself, could only be heard through the telephone handset or the speakers of our computer, reaching us via radio waves, cables or fiber optics and digital media.

How we ethnomusicologists, who are used to researching live music making,² can now adjust to new realities and research practices? How during a lockdown and quarantine we do fieldwork? Where is our field and whether our research relationship to this constantly changing field site is also shifting? The current corona pandemic confronts ethnomusicologists with entirely new and challenging social realities; it reminds us how contexts and fieldwork settings shift and change rapidly. For me, is the ideal timing to reassess my position as researcher at home and to re-think my relationship to the field.

As ethnomusicologist, I want to capture the “here and now” of uncertainty, anxiety and creativity during the first³ lockdown period, the “longest period of human quiet in recorded history” (Basu 2020), demonstrating how it affected music making practices and how it gives prominence to the connection between music and politics. Therefore, I have chosen to write about three aspects of music-making taking place in the heart of the lockdown period in Greece.⁴ First, as a performer of the Intercultural Orchestra of the National Opera House, I use autoethnography in order to demonstrate, as sentient and sensory ethnomusicologist, this period of insecurity, anxiety and the unknown for large orchestras.

Second, having my family as a point of reference, I exhibit how the lockdown period enabled children’s creative music practices that in the pro-Covid period of normality were more difficult to attain. Third and last, in a world dominated by the visual, I am considering the urban

² With the exception of digital ethnography.

³ The second lockdown period that was applied in most European countries towards the end of 2020 was different in many ways, especially in the way it was perceived by people, perhaps because by the end of the year, Europe begun massive vaccinations, whereas in the first lockdown the medical community was still trying to decode Covid-19. It is not my aim here to compare the aftereffects of each lockdown period on music making practices.

⁴ Elsewhere (Balandina and Efthymiou 2020), I have discussed how the pandemic in Greece intensifies already existing inequalities in the culture sector, functioning as a magnifying glass to portray the precarious state of the music profession and the diachronic lack of musicians’ rights.

soundscape as a contested field of power and a performative and discursive battleground among the government, the opposition and the Greek Orthodox Church. By referring to a truck-music performance I demonstrate how politics intertwines with the urban soundscape in times of crisis.

I tackle these important issues as ethnomusicologist, whose sonic gaze and approach are inevitably determined by my research field, that of ethnomusicology, defined as “a study of culture through the avenue of music” (McAllester et. al. 1959), the study of music within culture and music as culture (Merriam 1960) and the study of “people making music” (Titon 1992: xi).

More importantly, these three research subjects offer me the opportunity to examine the idea of “the field” and reflect on “experience-based fieldwork” (Borneman, cited in Okely 2013), which is the fourth theme in this article. These three subjects give me the opportunity to rethink the notion of “the field” as “site, method and location”, to use Gupta and Ferguson quote (1997) and to ruminate upon ethnomusicological research practices at home during times of crisis. The research practices that I follow, ethnomusicology at home, auto-ethnography and mass media research – in a world where in-person social gatherings are severely limited – are inextricably bounded to my identity as sentient and emotional researcher, performer, concerned citizen attentive to her sonic environment, and a parent of a child involved in music activities. When examining the idea of “the field”, what the lockdown and the ensuing quarantine have taught me is the dissolution of neat separation of here and there, home and the field. Locked up at home, I cannot shut down the field outside my home, I feel that the field imposes on me, it has become part of my everyday life. It is the field that enters my life and not me deciding where is the field or when to visit the research field.

AUTO-ETHNOGRAPHY OF ORCHESTRAL PRACTICE DURING THE PANDEMIC LOCKDOWN AND THE GLOCAL SOUNDSCAPE OF THE CORONAVIRUS IN ATHENS, GREECE

In this section I want to capture the lockdown period for orchestra musicians, a period that marked irreversibly the performing arts sector in order to show, as emotional and sensory ethno-musicologist, the shifting nature of a situation that brought up many emotions, anxieties, insecurities and challenges to orchestra musicians, and to depict the limits of online music rehearsals and sessions for performing artists.

When on the 1st of April we received one more email from the Greek National Opera (GNO) stating that “the situation of social distancing and quarantine is holding up for quite a while longer” and that it’s a “good idea to continue the rehearsals of the International Orchestra (IO) through an alternative online option”, what was hoped to be a temporary shutdown, soon turned into a stay-at-home with no end in sight.

After a month of not seeing each other and after observing isolation for almost three weeks, I was very excited about our first online meeting. Seeing each other’s faces, listening to each other’s voices, all full of excitement and hope that we meet once again, even if mediated, it was truly heartwarming. Harris, our conductor, decided that since we couldn’t play online all together, due to latency, what we could do is to take advantage of the educational scope of the IO and bridge the musical distance that musicians might have. Some of us were better trained in modal and Greek traditional music, while others had better training in classical music. Each week he prepared material teaching us the chords and scales of classical and jazz music, western harmony and modal music. He would put then one scale or piece of music on his computer or start playing on his *ney*, and we would all play, each of us separately, on their own, in their own houses, by listening to the scales or Harris playing they *ney*. While I could not hear the other musicians playing,

knowing that we played the same tune, at the same time, it was still fulfilling and creative.

At the end of each session, one of us would deliver a presentation about their area of expertise. I spoke about my ethnographic research in Iran and the current trends and aesthetics in *tombak* playing in contemporary Iran. The *tombak* is one of the instruments I play in the Intercultural Orchestra and while is known in Greece – due to the music works of musicians who collaborate with multi-instrumentalist Ross Daly and visit Greece regularly, such as Pedram Khavarzamani and the Shemirani family – the peculiarities of the playing techniques or the aesthetics of the instrument are not widely known even among interested Greek musicians.

As a performer, I could not neglect how the local is intertwined with the global.

We shared similar concerns with other large education orchestras around the globe; we were also insecure and unsure about what strategies we would have to take in case online meetings should be again imposed. As ethnomusicologist, I had access to the discussions of other music orchestras around the world who shared similar difficulties rehearsing and performing⁵ and I shared this information with my orchestra. Pondering the future, I wanted us to be prepared for next year and to find alternative solutions to online gatherings. Though, we were still waiting.

The restriction on travel and move were lifted on Monday the 4th of May. I was hoping that we would soon have the chance to meet in person and finally rehearse all together. To my disappointment, we continued meeting via the Zoom platform. Apparently, someone in the GNO got

⁵ See second webinar of The College Music Society: Coping with Alternative Teaching Strategies – a Focus on Ensembles, focused on lessons learned, and thoughts about future uses of technology, April 22, 2020. https://www.music.org/index.php?option=com_content&view=article&id=3029:webinar-coping-with-alternative-teaching-strategies-a-focus-on-ensembles&catid=231&Itemid=4026 (Accessed 9. 8. 2020).

infected with the coronavirus and the GNO was shut again completely for two weeks.⁶

I lost my interest in attending the online sessions. Each week it was more and more difficult to attend our Monday lessons. Life in Athens was changing and altering the soundscape of the city again. The parks and the playgrounds were gradually filled with children playing together, riding bicycles, running all over the park in our neighborhood Ano Petralona.⁷ I could no longer keep my seven-year-old daughter inside the house, and thus I had to miss some of our online meetings. Whereas in the beginning of the quarantine these online meetings, during a time of imposed physical isolation, united us; now they had lost this function. It was not only me feeling disappointed and frustrated with online sessions; as the time passed, less and less musicians attended our online lessons.

On the 1st of June we received again an email stating that we would continue our meetings via the Zoom platform, and that hopefully during the last two rehearsals on June 15th and June 22nd we would have a live rehearsal. But this didn't happen either, the IO was too big and there was only one room (abiding to the safe distance regulations) where we could rehearse all together, which was used though by the GNO Orchestra and could not be used by us. The disappointment was indeed very big for all of us. On June 15th only half of the members attended the online meeting. Finally, we decided though to meet outside, on a day and time that did not coincide with our online meetings at the GNO, so that it was not considered a rehearsal of GNO but a private initiative.

We finally met in person on the 17th of June at the big park of Academia-Platonos. Anticipating this rehearsal for weeks now, my excitement was huge. Another group of musicians from my neighborhood Ano Petralona who also

⁶ We heard that someone at the National Opera house was infected with the coronavirus and the whole Opera House had to close for 15 days till May 25th.

⁷ My house is situated in Koukaki which is near Ano Petralona, where we spend most of our social life.

played Greek traditional and modal music joined us. Someone begun playing was *Zeybek Dance* composed by multi-instrumentalist and composer Ross Daly who lives in Grece, a piece in maqam Nihavent and slow 9/8 zeybek rhythm. We had performed this piece on 11th February at the Alternative stage of the GNO together with Ross Daly himself, just one month before the country's lockdown. This was a piece that I played for the first time with Ross Daly some 20 years ago, when I accompanied him with the *bendir* frame drum in various concerts in Greece and Cyprus. The atmosphere was enchanting. Once we took out our instruments, we didn't say much, we communicated with our instruments, with our bodies, with our music, singing traditional songs in Greek, Farsi, Arabic and Turkish. A group of musicians started circle dancing holding each other's hands, although this was still forbidden according to official state directives.



Picture 1. – *Circle dancing and music playing outdoors, soon after the first lockdown in Greece.* Photo by Alexandra Balandina

For about two hours we had changed the landscape and the soundscape of Academia-Platonos park, filling the air with music, dance and smiles in these shifting and uncertain pandemic times. I lived in the moment, listening and feeling with my body the music we played all together, and did not think about tomorrow.

CHILDREN'S MUSIC CULTURE DURING COVID-19 LOCKDOWN: RUMINATIONS ABOUT MY DAUGHTER'S AND NEPHEWS' MUSIC ACTIVITIES DURING THE QUARANTINE

In the field of ethnomusicology, relatively few scholars have attempted to study children's music and understand the complex context of children's musical worlds.⁸ Until the lockdown, I also belonged to this category. But the lockdown and the quarantine offered me the opportunity to participate in my daughters' music world. As a parent I could not overpass it, and as ethnomusicologist I could not neglect it. In this section therefore, I will offer glimpses into my daughter's and nephews' daily music activities during the lockdown period, hoping to show how children's music activities have been positively affected by lockdown and the imposed quarantine, and to depict creative music practices of children during this period.

As soon as schools were closed, all children's music activities were terminated. My daughter's private piano lessons were halted by the teacher and the children's choir in the private music school was also cancelled. With the lockdown imposed on us, I decided to move to the countryside together with my daughter Eirini (7 years old), my two nephews Lida and Achilleas (10 and 13 years old) and my cousin. We thought that we would stay one or two weeks at most, but eventually, the five of us, stayed under the same roof for five weeks, having no interpersonal relations with other friends or relatives.

While we were secluded in the village, the three of them wrote a song about coronavirus –titled *Toxic Coronavirus* – performed it, directed it and we uploaded it on

⁸ John Blacking, an English anthropologist and ethnomusicologist, is considered one of the most prominent ethnomusicologists who has done fieldwork studying children's music among the Venda people in South Africa (Blacking 1967; Blacking 1973). See also Emberly 2014, who explores the historical and current frameworks for research with and about children and young people in the field of ethnomusicology.

YouTube, on my account, as they are still not allowed to have their own (Alexandra Balandina, “Toxic Coronavirus”).

The cloud of the pandemic above our heads, and how it affected all of us was one of the most important incentives for doing this video. The lyrics of the song are quite telling:

The cigarette is bad for the coronavirus
I am walking inside the house, and am
afraid of the bum, the coronavirus
Achoo! Achoo!
Toxic Coronavirus! Toxic Coronavirus!
People are buying only bog rolls
But really, where do they find the money
All the hand gels are over
And the ice-creams in the stores are
melting
TOXIC!!

The three of them started making this song from the very first week of our quarantine, each of them putting their own ideas about the performance. Achilleas, as the oldest and more professional musician, a drummer enrolled in a secondary music schools, having given quite a few concerts, always had the last word during their rehearsals. According to him, the idea of the song was born from the very first days:

We were here in the village and we didn't have instruments with us to play, so we took whatever we could find so I could play the drums, then the girls made a melody on top of the rhythm, and then we said “Lets make a song” and this is how we started. We began writing some lyrics, then we worked on the melody and then we started playing it together with the drums and the melody and this is how Toxic Coronavirus came about.

With regards to the home-made music instruments, Eirini recalls:

We needed instruments for the song and we didn't have them. We made up the drums ourselves.

Because we were in the village due to the coronavirus, we decided to make a song about the virus and put it on YouTube and Facebook.

Every day they rehearsed again and again in order to achieve the desired outcome. They practiced the song in a garage, where it was also recorded, and they never cared whether it was cold or snowing outside. Both Eirini and Lida mention how strenuous it was to rehearse this song. According to Eirini, “Sometimes, I wanted to have a rest, and they would put a pressure on me to rehearse, but once I would start, I would enjoy it”. In the same line, Lida says: “I enjoyed it a lot, it was hard, but we did the best we could. We wanted the video to be very good.”

For Achilleas and Eirini from the very beginning it was important that the song was going to be uploaded on YouTube. For Achilleas, social media was an important outlet because as he says: “We wanted other people to hear the song and to come out from the monotony of the quarantine.” Lida, who attends violin and choir classes at the music conservatoire of Municipality of Kallithea, added: “We were motivated by YouTube, but we wanted also to form our own band.”

Eirini, my daughter, made me realize that in Athens they would not be able to do this. She stressed the rare opportunity that the quarantine gave them to make the rehearsals and the video. According to her: “The lockdown gave us the chance to spend a lot of time together and make the song.” Indeed, practical music-making among children of this age group is limited in the busy metropolis, as it conflicts with other social activities. Switching between school, private lessons and outdoor activities, urban children rarely have the chance to meet on a regular basis and rehearse. Eirini’s argument made me think that it was the ample time of the lockdown and the quarantine that gave the opportunity to children to express their music abilities. It also made me think about Blacking’s ideas expressed in *How Musical is Man?* with regards to musical ability as a general

characteristic of the human species. In his writings he repeatedly emphasized the interrelatedness of musical abilities with cultural practice and music in life, by demonstrating how Venda children attained musical abilities by participating in musical processes determined by social situations, prescribed by the music's social function.

During the coronavirus lockdown and quarantine, I witnessed in my small family world, that children are not simply enjoying music making, but rather they are active participants in their socio-cultural ecosystem, expressing their thoughts and conversing with their surroundings, even in times of crisis, employing all their music abilities.

Living with them in the same house during their "project" I could notice how important it was for them to rehearse, how seriously they took their rehearsal activities, and how excited they were to make and record their own song that gave meanings and intensified their everyday life concerns. There were times that they would be frustrated, and would quarrel about how to make the video, but the excitement was always there. When they finally felt satisfied from their work, they asked me to record their performance by using the phone camera. They felt satisfied with the video and agreed to upload it only after making several recordings, and several amendments to the volume of the sound while playing, so that the drum was not imposing the voice.

When we returned to Athens, Eirini, who was now alone, without her cousins, would sing for days the lyrics from *Toxic Coronavirus*. She was very proud of it, it was there, on YouTube, and she was able to show it to her friends. It will always remind us of the first pandemic lockdown and the creative urge the children had to express themselves through music.

Two months later we visited the same village again, the lockdown was lifted and we had returned to a kind of normality. For the scope of this paper, I interviewed all three children. The interviews were an opportunity for me to inform them about my plans to write about their music endeavors, to ask their permission, to involve them in the

research process, but more importantly, to bestow upon them the accreditation as the creators of the music project. By giving them the opportunity to represent their own musical lives, the goal is to present a more holistic view of children's musical worlds.

My daughter didn't know the words "journal" or "interview", but she enjoyed the process of doing the interview (we actually did few mock interviews as she enjoyed the procedure and each time she would reflect on the process in a different way). Now that I am writing this article, she wants me to read it for her and translate the relevant section once it will be printed. Thus, it is not only adults who question the anthropologists' / ethnomusicologists' authority about how they are being represented. Children are also interested to know how they are being depicted on paper in the academic world.

As a parent, I am obviously proud that my daughter and nephews were able to compose and perform a song entirely by themselves reflecting their feelings and thoughts about Covid-19 and its effects on people. As ethnomusicologist, I feel lucky I was able to participate and observe their music world.

Returning home, and after the lockdown was lifted, the children choir lessons, that my daughter attends since she was 3 years old, had begun again. At the same time, mothers in my neighborhood⁹ engaged in community activities aimed at children, suggested we start a new neighborhood music activity, an outdoor choir in the park near our house where children from the neighborhood would attend according to their age group. I thought that this was a great idea. These music educators and musicians had found new ways to generate some income from music and alternative creative outlets to promote their music work. As ethnomusicologist

⁹ Ano Petralona, considered an alternative neighborhood in the center of Athens is habituated by many concerned parents who have been engaged in generating several community activities for children such as outdoor cinema, self-organized and self-managed kindergarten, library on bicycle wheels, to mention some of them.

and parent – who was still sceptical about health safety in indoor music activities – I appreciated their inventiveness. Unfortunately, after two lessons, these musicians never came back, bringing various excuses, and all mothers and children in the neighborhood were deeply disappointed. As a parent, frustrated that we were abandoned, after having showed trust and enthusiasm, I did not get into my research role to interview these musicians about their general experience with these outdoor music activities.

As ethnomusicologists, I feel privileged I was able to enter and understand the “here and now” of music making in times of crisis in children’s lives and to experience the ways in which children as active participants rethink and reshape their worlds of understanding in such times of crisis.

MUSIC, POLITICS AND THE DOMINATION OF URBAN SOUNDSCAPE IN ATHENS DURING COVID-19 LOCKDOWN

Ethnomusicologists and generally music scholars have shown that music, sound and politics are closely intertwined (Randall 2005; Street 2012; Garratt 2018). The pandemic soundscape and cityscape reflect, intensify and make particularly visible and audible such interactions in the urban environment. While I am writing this article, public protests, political events, and protest songs against racism and discrimination, used as sonic acts of political struggle in the urban realm, are on the rise in the USA. However, music and sonic acts are not only used for developing counter-political strategies in the urban realm. Music and sound in the urban environment are often being used, appropriated and controlled by the governments’ power mechanisms as well.

In Greece, the lockdown exhibited clearly how the uses of the pandemic soundscape become a performative and discursive battleground among the government, the political parties and particularly the opposing party, the Greek Orthodox Church, asking us to consider the interrelation

between sound, music, politics and public space during Covid-19.

From the very beginning of the pandemic, government restrictions regarding movement were imprinted on the urban soundscape that was constantly changing. Athens became, like most cities of the world during the quarantine, and as the media describe it, a ghost city. Eerie silence was spread in the city, with no more familiar noises from a buzzy city, one could hear their footsteps while walking. From time to time this soundscape was disrupted by the Greek police patrol cars who were using loudspeakers to broadcast messages in 10 languages (Greek, English, French, Arabic, Urdu, Hindi, Punjabi, Pasto, Farsi and Dari) and notify the Athenian residents living in specific areas, of new strict movement restrictions.

In this city deprived of the heterogeneity of sounds, a music roving concert broke the prevailing quietness. The Greek popular singer Alkistis Protopsalti and her band, toured in the streets of Athens on the 25th of April, during the fifth week of the first lockdown in Greece with a banner “From the streets with love” (Apo ton dromo me agapi) by making short stops at central squares, in front of Covid-19 referral hospitals Sotiria and Evaggelismos, and the Maximos Mansion, the office of the current Prime Minister Kyriakos Mitsotakis and President of the liberal-conservative political party Nea Dimokratia (ND).

For Protopsalti and her fans, the concert on wheels gave a message of hope amidst the pandemic. For others, it incited cynicism, complains and criticism not only because it was organized by the city of Athens and its Mayor Kostas Bakoyiannis, belonging to the political dynasty of the Bakoyiannis and Mitsotakis families and the centre-right party ND. It was considered provocative because it was deemed to be a negative temporal marker, three days before the 1st of May Labour Day – whose demonstration was banned due to Covid-19 lockdown – and one week after the Epitaph procession on Good Friday that was also banned.

The roving concert of Alkisti Protopsalti caused a lot of frustrations that was publicly expressed especially among the church ranks. The government dominated the urban soundscape and cityscape in the midst of the pandemic lockdown, by organizing a popular music performance, whereas the Church during the Easter period, was forced to abstain visually and sonically from the public space. Moreover, the opening of churches was not included in the three-phase plan for phasing outrestrictions expected to be heralded the week just after the truck concert, causing further aggravations. The media reported the backlash of the Church with telling titles such as “Holy Guerilla” (*To Manifesto*, “Holy Guerilla”) and “Protopsalti brings Revolt” (*Aftodioikisi*, “Ekklesia: I Protopsalti”). Bishop Theoklitos was among those who criticized the government severely, expressing his agony in terms of sound, by stating in a public liturgy:

What would it matter if we had the loudspeakers open on Good Friday? What would it matter if we had bells? Is coronavirus contagious with the [church] bell? (*To Manifesto*, “Iero Antartiko”).

Further Bishop Theoklitos states:

With pain in soul, during the Holy days of Easter we obeyed the State for the safety of all of us. We sealed our churches, we stopped ringing the bells. But yesterday we saw an artist climbing on a carriage and wandering in the streets of Athens with speakers and singing and dancing. The prime minister himself went down with a large group of people packed shoulder-to-shoulder, and watched the concert without security measures.

This act offends all of us who obeyed, we were locked in our Temples, we sealed the microphones, we sealed the bells, so as not to break the law. So, when the Epitaphs did not

come out, when the Litany of the Holy Icons didn't go out even with one priest, and all these things are happening in Athens, then we are obliged to do the same. Therefore, we are here to open the doors of the Temples and open the microphones and ring the bells and we are here to apologize to anyone who has a complaint. Christ is Risen (*Larissa Press*, "Anoigeitous Naous").

Church's acoustic awareness, as depicted in the above excerpt, of the urban environment it is not unusual; the Church for centuries dominates and demarcates the public soundscape with its sonic practices to mark time and community identity, exercise its social control over the public soundscape, and communicate with the masses (see Corbin 1998). In Greece, Church bells have been used to express political statement and religious ideologies in the public sphere, when they rang to mourn, for example, the conversion of Hagia Sofia to mosque. It is therefore, particularly explicit among the Greek Church ranks that Church bells have many polysemous functions in the urban soundscape that extend beyond its capacity to disseminate ideas or instill religious ideologies.

What is new here is that perhaps for the first time in modern Greek history, the Greek government enforced a pause in the sounding practices of the Church in the urban soundscape. It is interesting to note that this is a right-wing government that normally supports Church politics and has cancelled planned reforms separating state and Church, intended by the previous leftist administration. Nevertheless, the clerics voices explicitly referred to the abuse of the urban soundscape and cityscape by this right-wing government who dominated almost exclusively the sonic environment.

The Church, as well as the opposition, criticized the Prime minister Kyriakos Mitsotakis and his staff for violating the quarantine with unnecessary move and for not observing the required safety distance. When the truck stopped outside

the residence of the Prime Minister, he and his staff, without gloves and masks, came out in the streets and spoke to the singer herself, causing a crowding. People were disturbed by this act, because the whole country was imposed the quarantine with the moto “Staying Home” (Menoume Spiti), a rule that Mitsotakis and his followers did not abide. He not only sonically dominated the soundscape, but also visually dominated the cityscape. The opposition did not accept the illustrated as “spontaneous” stopover of the popular singer in front of the Maximos Mansion. Instead, they considered it as a “well-directed act”, “communication party”, “fiesta” (*Sto Kokkino*, “K Zahariadis”), and “government fiasco” (*Avgi*, “Fiesta Mitsotaki”). This was not the first time that the ruling party was being accused for manipulating media to boost its public image.¹⁰ But it is the first time that a democratic Greek government is solely dominating the visual and the sonic space by repelling any other sonic diversity, including that of the Church.

The loudspeakers of the roving concert also attest this appropriation of the public soundscape. They shunt aside city’s sonic multitude of identity and cultures, already by and large absent from the public space due to the lockdown, by representing an asymmetry of power: sound through one single source, crosses physical borders and reaches thousands of people. At the same time the music message reaching our confined houses and our ears through the loudspeakers was also confusing if not paradox. In times of fear, grievance and sorrow, most of the songs were happy and cheerful. Once again, it was made clear that government mobilizes music and sound not for its aesthetic quality or affective capacities, but to manipulate the soundscape and demonstrate its powers. Music performance becomes a

¹⁰ The government distributed 20 million from the national budget to media outlets to run publicity material about the government’s anti-coronavirus measures at expense of transparency. This results in co-dependency between the media and their owners, who are involved in other sectors of the economy and the political sphere, which makes contesting the government’s actions problematic.

political device through which the government manages visibly and audibly the urban space towards its political ends.

Therefore, the main argument of the opposition was that popular music cannot be seen as innocent diversion and entertainment to cheer up the quarantined city residents as the government wishes to portray the mobile concert. Instead, they argued that, the concert on wheels is used by the government to enact specific political and social agendas and it interacts with, and participates in, relations of power. Whereas the main argument of the Church was the double standards of the government: it confined and restrained sounding practices of the Church during Easter time which coincided with the lockdown, and at the same time it appropriated and dominated the urban soundscape and cityscape with popular music performances.

Like in other cities around the world, Athenians also occupied their urban soundscape and employed sound acts by applauding from their balconies to thank health personnel. The Greek government again wanted to politicize the sound and take the credits of this sonic act. Mareva Grabowski-Mitsotaki, the wife of the Prime-Minister, twitted on March 15, asked people to clap on their balconies to show their gratitude to healthworkers. This raised again plenty of reactions from the opposition, whose main argument was that the government through the mouthpiece of the wife's Prime-Minister is politicizing the health workers in the realm of the audible, at a time when the Prime-Minister advocates privatizations and cuts in the public health sector (*Avgi*, "Olga Kosmopoulou").¹¹

Protopsaltis's concert on wheels was the first live music concert reaching the ears of so many thirsty for human touch people during the first lockdown. The public applause was also the first large scale aural and social unifier of thousands of people confined at home, who wanted to show

¹¹ Similar concerns regarding the applauding and politicization of health care workers who are underpaid, were raised in many other parts of the world (London, New York, etc).

their gratitude participating in a collective struggle. Both of these sonic acts were inscribed on the public soundscape. However, the coronavirus lockdown depicts very clear how governments dominate and politicize the urban soundscape, which in turn, becomes a symbolic battleground among various stakeholders to express their political agendas, to show their public presence (in times when this was forbidden), to communicate with their followers, or to direct public opinion. Last, but not least, other Greek citizens were also involved in the discourse regarding the uses and abuses of the public soundscape: they criticized involved parties, expressed their opinion in the social media, defended the public soundscape from which they were forced to sonically abstain at the time of the quarantine.

CONCLUDING REMARKS: RETHINKING “THE FIELD” DURING COVID-19 LOCKDOWN

I became infatuated with Covid-19 not because it’s a trendy response of the moment in the arts and social sciences, but as an inescapable way of being in the world. With lockdown, travel restrictions and isolation, it was impossible to carry out conventional ethnographic fieldwork “somewhere else”, thus doing fieldwork at home was unavoidable.

But with the pandemic, the lockdown and the quarantine “fieldwork at home” became literally *at home*. However, the notion of home has also shifted, as the lockdown dissolutes the line between private and public. As Broch states, “The home cut off from the public is a delusion” (Broch 2020: 231). During the pandemic, the state controls our private spheres by opening and closing our doors (Ibid.: 231); national and global news are pouring our houses; working at home, our homes have become a public space. I could not shut my door to Covid-19 and to the effects it brought to my music-making ventures. The pandemic field forcefully entered my life by interrupting abruptly my music activities with the Intercultural Orchestra that became mediated and castrated by online music educational sessions.

It was the field, suddenly and unexpectedly entering my everyday life, nuancing every aspect of music activity around me. I felt the field intrudes my life, my home, becoming part of my daily endeavours. There were no clear boundaries between field and home, between here and there. Under such circumstance, I was unable to draw a line between personal life and fieldwork. I began living fieldwork at home as an inescapable way of being in the world.

This fieldwork was different from previous ones, conventional fieldworks. There was no pre-fieldwork preparation, no planned ahead choice of locality or subject matter, no research planning. There was no entry into and exit from the field. It was no longer a research “out there”, somewhere far away, where I had to travel in order to reach out. On the contrary, it is this field, the pandemic field, that enters my life, and not me deciding when to visit or leave it.

The field becomes my life and my life becomes the field. I felt no boundaries between doing fieldwork and living fieldwork, between working in the field and *living the field*. “We are never really out of the field”, as Gupta and Ferguson (1997: 35) comment, when challenging, undermining and reconfiguring the classical idea of “the field”. In this sense, the field, as life itself, is a place of experimentation and experience, a notion that ethnomusicologists also abide to (Rice 2008: 46).

And although Covid-19 is a global pandemic that has affected almost everyone in the planet irrespectively and the pandemic has brought severe limits, effects and changes to music making and musicians across cultural and geographical borders, each country has its own particularities and effect. Under such circumstances, I also want to give credits to the locality of the field, as issues discussed locally reflect global concerns. Pandemic accentuated both the local and the global and their interrelatedness. Isn't glocality a distinctive feature of the pandemic? According to Okely, “While fieldwork is limited in a locality, ethnographers confront “questions *beyond* any mapped locality or bounded domains to far reaches of the globe...the emergent

knowledge raises questions which may be asked across time and space” (Okely 2013: 12).

Our field identities also matter. In living fieldwork at home, my identity as ethnomusicologist and researcher was triggered and activated because of my identity as a concerned citizen, performer and a parent. As a performer, wanting or not, the coronavirus restrictions imposed on music rehearsals provided me a first-hand practical experience on the anxieties and uncertainties that orchestra musicians face. Applying auto-ethnography at home – reflexive, sentient, emotional, evocative, experiential- was again a natural outcome rather than a choice. It was an unavoidable research option, fluid, evolving, like the field itself.

As a parent, I had a direct access to my daughter’s music activities during the coronavirus lockdown. My role was mainly that of the aural and sentient parent, who was attuned to the children’s music activities because of my identity as attentive ethnomusicologist. Most of the time, I employed participant observation, leaning towards observation, as I was seldom participating in the children’s music endeavors. However, in this case, the field was co-constructed. The main research field was our five weeks’ quarantine in a village house, a period during which *Toxic Coronavirus* was born. We constructed the field, inhabited it, and when the quarantine ended, we all abandoned it.

Last, my interest in how the public soundscape has been controlled by the government and other stakeholders was triggered not only by my identity as ethnomusicologist, but also by my identity as concerned citizen who is attentive to her sonic environment. In what ways the pandemic soundscape was manipulated by governments and other stakeholders to promote their agendas or direct public opinions? How the urban soundscape mirrors the relationship among power, control, space and music and highlight concerns about the coronavirus? What other concerned citizens believe about governments’ interventions in the public soundscape regarding Covid-19? How mass and social

media depicted all these discourses taking place in the national and international urban soundscape?

Standing in front of a second pandemic wave, this situation of unknown duration, makes us think not only about the future of our discipline based on ethnographic research methods, but also about the future of the performing arts sector. A number of questions arise. When isolation and distancing prevent ethnographic engagements, how may we adapt ethnomusicological approaches? What impacts will this pandemic have on ethnomusicological practice and how it will affect the identity of our discipline? Is ethnomusicology at home (and digital ethnomusicology) a methodological answer to travel restrictions and quarantine? Is it a time for us to engage more systematically in action/public/engaged/practice ethnomusicology? How ethnomusicologists, as individuals and institutions, can contribute to overcome the crisis in the performing arts sector?¹²

No matter what we do, Covid-19 intensifies our aural, sentient and emotional experience of living in the here and now. It gives us the opportunity to communicate and share with our colleagues in the humanities and social science issues with regards to the epistemology in ethnography in these times of isolation, as well as issues related to the crisis in the music world. Last but not least, it gives us the opportunity to record the interrelationship of music, sound and politics in these inimitable times of crisis.

BIBLIOGRAPHY

Asensio, C.; Aumond, P.; Can, A.; Gascó, L.; Lercher, P.; Wunderli, J.-M.; Lavandier, C.; de Arcas, G.; Ribeiro, C.; Muñoz, P.; Licitra, G. 2020. "A Taxonomy Proposal for the Assessment of

¹² Both individuals and institutions have been prolific in responding to the Covid-19 pandemic and the disastrous effects on musicians and the music world. For example, on March 20, 2020, SEM has issued statement on Covid-19 and BFE has already announced an Annual One Day Conference in November 2020 dedicated to the negative effects of Covid-19 on the music world, titled "Ethnomusicology and music enterprise in catastrophic times".

- the Changes in Soundscape Resulting from the COVID-19 Lockdown”. *International Journal of Environmental Research and Public Health* 17, no. 4205.
- Barz, Gregory, and Timothy J. Cooley (eds.). 2008. *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology* (second edition). Oxford: Oxford University Press.
- Balandina, A., and Efthymiou, L. 2021. “A time for action? A time for change? The music profession and musicians’ rights in urban and rural areas in Greece during the Covid-19 pandemic”, in: *Journal of Music, Health, and Wellbeing. Music in the Wake of COVID-19: Challenges, Adaptations, and New Practices*. Spring 2021. Available Online. Forthcoming.
- Blacking, John. 1967. *Venda Children’s Songs: A Study in Ethnomusicological Analysis*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Blacking, John. 1971. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- Broch, T. B. 2020. “Home sweet home”. *Social Anthropology* 28, no. 2: 230–231.
- Corbin, Alain. 1998. *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-century French Countryside*. New York: Columbia University Press.
- Emberly, A. 2014. “Ethnomusicology and childhood: studying children’s music in the field”. *College Music Symposium* 54, 1–15.
- Garratt, James. 2018. *Music and Politics. A Critical Introduction*. Cambridge University Press.
- Gupta, Akhil and James Ferguson. 1997. “Discipline and Practice: “The Field” as Site, Method, and Location in Anthropology”, in: *Anthropological Locations*, edited by Akhil Gupta and James Ferguson, 1–46. Berkeley: University of California Press.
- Kuiper, Gerda. 2020. “Ethnographic fieldwork quarantined”. *Social Anthropology* 28, no 2: 300–301.
- McAllester, David et. al. 1959. “Whither Ethnomusicology?” *Ethnomusicology* 3 no. 2: 99–105.
- Merriam, Alan. 1960. “Ethnomusicology: A Discussion and Definition of the Field”. *Ethnomusicology* 4 no. 3: 107–114.
- Randall, Annie J (ed.). 2005. *Music, Power and Politics*. New York: Routledge.
- Rice, Timothy. 2008. “Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology”, in: *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*

- (second edition), edited by Gregory Barz and Timothy J. Cooley. Oxford: Oxford University Press, 42–61.
- Okely, Judith. 2013. *Anthropological Practice: Fieldwork and the Ethnographic Method*. London. New Delhi, New York: Bloomsbury Academic.
- Spencer, Dimitrina. 2020. “Emotional Labour and Relational Observation in Anthropological Fieldwork”, in: *Anthropological Fieldwork: A Relational Process*, edited by James Davies and Dimitrina Spencer. Newcastle: Cambridge Scholars, 1–48.
- Street, John. 2012. *Music and Politics*. Cambridge and Malden, UK: Polity Press.
- Titon, Jeff Todd. 1992. *Worlds of Music* (2nd ed.). New York: Schirmer.

ELECTRONIC SOURCES AND MEDIA

- Aftodioikisi*, “Ekklesia: I Protopsaltifernei... eksegersi: Mitropolitits anoigei tous naous (“Church: Protopsalti brings... revolt–Metropolitan opens the temples”). April 26, 2020. <https://www.aftodioikisi.gr/koinonia/ekklisia-i-protopsalti-fernei-exegersi-mitropolitits-anoigei-toys-naoys/>
- Altsantiri*, “Prostimo 150 eyro kai afairesi pinakidon sto IX pou ekane perifora eikonas sto Aigio” (“Fine of 150 euros and removal of license plates of the car that made a holy procession in Aigio”). April 24, 2020. <https://www.altsantiri.gr/ellada/858175/prostimo-afairesi-pinakidon-perifora-eikonas-aigio/>
- Avgi*. “Fiesta Mitsotaki me ‘proti foni’ tin Protopsalti” (“Fiesta Mitsotaki with ‘first voice’ Protopsalti”). April 28, 2020. <http://www.avgi.gr/article/10812/11001811/phiesta-metsotake-me-prote-phone-ten-protopsalte>
- Avgi*, “Olga Kosmopoulou: Kyria Mareva Mitsotaki, mi me heirokrotisete. Den sas to epitrepo” (“Olga Kosmopoulou: Mrs. Mareva Mitsotaki, do not applaud me. I do not allow you”), March 15, 2020. <http://www.avgi.gr/article/10840/10824155/olga-kosmopoulou-kyria-mareba-metsotake-men-me-cheirokrotisete-den-sas-to-epitrepo>
- Balandina, Alexandra. 2020, April 8. “Toxic Coronavirus”, YouTube video, 2:02, April 8, 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=RMNXRohHBIM>
- Basu, Tanya. “Lockdown was the longest period of quiet in recorded human history”. *MIT Technology Review*, June 23, 2020.

- <https://www.technologyreview.com/2020/07/23/1005574/lock-down-was-the-longest-period-of-quiet-in-human-history/>
- Iefimerida*. “Koronoios: Vrethike thetikos ergazomenos stin Ethniki Lyriki Skini”. May 15, 2020.
<https://www.iefimerida.gr/ellada/koronoios-thetikos-ergazomenos-sti-lyriki>
- Kanellopoulos, Dimitris. 2020. “Eidate tin Alc. Protopsalti pano se mia karotsa na tragoudaei ston Mitsotaki” (“Did you see Alc. A lead singer on a carriage singing to Mitsotakis?”), *Efsyn*. April 25, 2020.
https://www.efsyn.gr/stiles/ypografoyn/240615_eidate-tin-alk-protopsalti-pano-se-mia-karotsa-na-tragoydai-ston
- Larissapress. “Anoigeitous Naous o Mitropolitis Stagon kai Meteoron Theoklitos” (The Temples are opened by the Metropolitan of Stagi and Meteora Theoklitos), April 26, 2020.
<https://www.larissapress.gr/2020/04/26/anoigei-tous-naous-o-mitropolitis-stagon-kai-meteoron-theoklitos/>
- StoKokkino. “K Zahariadis: Dystyhos gia aytous yparhei diadiktyo kai social media” (“K. Zachariadis: Unfortunately for them there is internet and social media”), April 27, 2020.
<https://bit.ly/2GMaL86>
- To Manifesto*, “Iero’ Antartiko me dikaiologiathn Protopsalti: Anoigoume tis Ekklesies (vids)” (“‘Holy’ Guerrilla with an excuse of Protopsalti: We open the Churches (vids)”), April 26, 2020, <https://tomanifesto.gr/iero-antartiko-me-dikaiologia-tin-protopsalti-anoigoyme-tis-ekklisies-vids/>
- “Toxic Coronavirus”, YouTube video, 2:02, April 8, 2020.
<https://www.youtube.com/watch?v=RMNXRohHBIM>

Резиме
ЕТНО-МУЗИКОЛОШКА ИСТРАЖИВАЊА
ТОКОМ ЗАКЉУЧАВАЊА УСЛЕД
КОРОНАВИРУСА У ГРЧКОЈ: ЧЕТИРИ ТЕМЕ И
ПРОБЛЕМИ У ВЕЗИ С МУЗИЦИРАЊЕМ,
ЗВУЧНОГ ПЕЈЗАЖА И ТЕРЕНСКИМ РАДОМ
КОД КУЋЕ

Александра Баландина

Школа музичке и аудиовизуелне уметности, Јонски
универзитет, Грчка

Тренутна пандемија короне суочава етномузикологе са потпуно новим и изазовним друштвеним реалностима; подсећа нас на то како се контекст и поставке теренског рада брзо и непрекидно мењају. За мене је идеалан тренутак да поново проценим свој положај истраживача код куће и да преиспитам свој однос према терену. Као етномузиколог, желим да ухватим несигурност, анксиозност и креативност током периода закључавања, увиђањем деловања пандемије на праксу музицирања и однос музике, урбаног звучног пејзажа и политике. Стога сам изабрао да пишем о три аспекта музицирања током периода закључавања у Грчкој. Прво, као члан Интеркултурног оркестра Националне опере користим аутоетнографију како бих демонстрирао, као осећајни и сензорни етномузиколог, овај период несигурности, стрепње и непознатог за велике оркестре. Друго, као референцу имам породицу, па сагледавам како период закључавања омогућава дечју креативну музичку праксу. Треће и последње, у свету којим доминира виртуелно, нудим критичку анализу пандемијског звучног пејзажа с обзиром на политизацију звучног пејзажа кроз музику. Ја проучавам звучну кулису јавности као оспорено поље моћи и перформативно и дискурзивно бојно поље између владе, опозиције и Грчке православне цркве. Ова три истраживачка предмета нуде ми прилику да реконфигуришем идеју „поља“, да поново конфигуришем контраст између поља и куће, и схватим да је поље увек овде, да нас никада не напушта.

Кључне речи: коронавирус, карантински и музички оркестри, ковид-19 и музицирање, етномузикологија код куће, јавни звучни призори, „поље“, дечија музика.

Оригинални научни рад

Примљено: 19. 9. 2020.

Одобрено за штампу: 20. 11. 2020.

UDK 792.8.071 Магазиновић М.

**ОРИГИНАЛНИ ЗАПИС КОРЕОГРАФИЈЕ МАГЕ
МАГАЗИНОВИЋ: СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА –
ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊУ КОРЕОГРАФСКОГ
СТВАРАЛАШТВА**

Вера Обрадовић Љубинковић

Универзитета у Приштини са привременим седиштем у
Косовској Митровици, Факултет уметности
vera.obradovic@art.pr.ac.rs

Сажетак: Овим радом анализирам откриће оригиналне редитељско-кореографске белешке дела Маге Магазиновић *Смрт мајке Југовића*. Циљ је да се, изучавањем сачуване писане форме, ближе упознамо са кореографском праксом и конкретним делом пионирке уметничке игре у Србији, која је доприносила утемељењу новог плесног правца с почетка 20. века. Њену појаву сматрам веома значајном како у српској тако и у европској култури и уметности нове, слободне, изражајне, модерне, авангардне игре. Материјал на основу кога разматрам кореографско стваралаштво до сада није објављиван, а добијен је захваљујући породици уметнице, односно захваљујући др Мирјани Вучковић, прауници Маге Магазиновић, која је текст пронашла током лета 2020. године. Закључујем да је Мага Магазиновић прва транспоновала нашу епску књижевност у кореодрамску сценску форму. Оригинални документ који се овде износи значајан је за сагледавање и даље истраживање авангардног кореографског поступка.

Кључне речи: Мага Магазиновић, *Смрт мајке Југовића*, модерна игра,¹ кореодрама.²

Позната је чињеница да је Мага Магазиновић (1882–1968), као и Смиљана Мандукић (1907³–1992), активно деловала на транспоновању српске епске књижевности у кореографску кореодрамску сценску форму, служећи се знањима и праксом модерне игре, које је усвојила боравећи, у више наврата (с почетка 20. века) у Немачкој. Поменуте уметнице, пионирке модерне игре у нас, ослањале су се на европску реформу уметничке игре, која је ишла јединственом линијом: Франсоа Делсарт (François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte) – Емил Жак-

¹ У овом раду игра и плес се користе као синоними. Мага Магазиновић је, такође, користила термин игра и/или уметничка игра као синоним за плес. Петар Скок у *Етимолозијском рјечнику хрватскога или српскога језика* за игру као синоним користи и термин плес, а за глагол плесати – играти, танцати.

² Грчка синтагма *Хорóдраца* састављена је од две речи: *Хорó* што у новогрчком значи игру, плес, а у старогрчком означава глумце који играју, певају и глуме уз пантомиму, и речи *Драца* што представља радњу, акцију. У Larousse-овом *Речнику балета* (у француском и српском издању) стоји објашњење за термин кореодрама да је то „играна драма. – Формула балета коју је увео италијански кореограф Салваторе Вигано (Salvatore Viganò) почетком XIX века. Састоји се од пантомиме режиране потпуно по музици, уз пратњу групе играча“ (209). Дефиниције кореодраме проналазимо код Р. Лазића, Р. Јовановића, Д. Лукића, В. Обрадовић Љубинковић. Кореодрама као тачно одређени термин који дефинише форму плесане драме појављује се 1838. године, а први пут га је употребио биограф С. Вигана, Карло Риторни (Carlo Ritorni). У Оксфордском речнику *Dictionary of Dance* не постоји одредница посвећена кореодрами, чак се као појам не помиње ни код одреднице Вигано. На Google претраживачу проналазимо више дефиниција. Нпр. да је то играјућа плесна драма која се изводи у групи, или да је реч о драми која је изражена у игри, или са игром као интегралним делом драмског садржаја и форме.

³ У изворима се могу пронаћи различите године рођења Смиљане Мандукић. У докторском раду *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива* (2016; менторка Свенка Савић), изнела сам 1908. годину као релевантан податак, који се налази у изворима а стоји и на њеном споменику на Новом гробљу у Београду. Међутим, захваљујући Љубици Бељански Ристић имала сам накнадан увид у званична лична документа Смиљане Мандукић где пише 1907. година. Овом приликом Љубици Бељански Ристић се на томе искрено захваљујем.

Далкроз (Émile Jaques-Dalcroze) – Рудолф Лабан (Rudolf von Laban) – Исидора Данкан (Isadora Duncan).

Дакако, том европском друштву,⁴ које је преобликовало и редефинисало схватање плесне уметности уопште – припадају подједнако Мага Магазиновић и Смиљана Мандукић. Познате су по томе што су тежиле, с једне стране, авангардној игри, а, с друге, својеврсном интерполирању традиционалне игре и епике у потпуно нову, алтернативну, модерну форму изражајног покрета, односно формирању јединственог националног играчког израза. Када је српска балетска, плесна уметност у питању – на путу ка том особеном циљу утемељења балетске, играчке уметности у нашој култури и друштву (па и по питању стилизације фолклора), нису биле усамљене. Јер, руски балетски уметници су, делујући у оквиру Народног позоришта у Београду, такође чинили сличне и плодотворне напоре.⁵ Међу њима су: Клавдија Исаченко (Клавдия Лукьяновна Эгерт Исаченко), Анатолиј Жуковски (Анатолий Михайлович Жуковский), Маргарита Фроман (Маргарита Петровна Фроман) и други. Ипак, не сме се пренебрегнути чињеница да је Мага Магазиновић у Србији, у том „постављању на ноге“ домаће плесне уметности, била претходница свима, и да њена едукација и еманципација српске, југословенске средине на пољу уметничке игре датира од 1910. године, тј. од момента када покреће властиту школу, у време кад класична игра још увек не постоји на нашим сценама. У корпусу кореографских дела М. Магазиновић и С. Мандукић – при чему се Мага знатно више бавила изучавањем народне игре и њених елемената – увиђа се јасна опредељеност ка јединству експресивног, плесног и глумачког израза, ка својеврсном наративу у

⁴ Исидору Данкан, Американку по рођењу, сврставам у европски културни круг зато што је највећи део живота провела ширећи модерну игру по Европи.

⁵ О формирању београдског Балета Народног позоришта видети у: Јовановић 1994.

кореографским делима, те њихово стваралаштво сврставам у кореодрому, тачније епско-патриотску кореодрому.⁶

Са друге стране, у вези с поменутиим руским уметницима потребно је истаћи да је једино Клавдија Исаченко, као представница пластичне/модерне игре у Београду, имала прилику да режира и кореографише играчком ансамблу при Народном позоришту.⁷ Зашто и како та могућност није указана српским уметницама, пиониркама и кореографкињама истог правца, није тема овог рада, али остаје као питање за нека будућа времена и истраживања. Важно је недвосмислено истаћи да су Глумачко-балетска школа у Београду (основана 1921. године) и сектор балета у Народном позоришту утемељени прво на пластичној, модерној игри и школи пластичног покрета руске уметнице, глумице, и играчице Клавдије Исаченко, а не на основама класичне игре; класична игра биће уведена тек накнадно, доласком Јелене Пољакове (Елена Полякова) у исту театарску кућу. Очигледно је, такође, да је у Београду већ постојала подобна уметничка и друштвена клима за прихватање модерне игре – образована захваљујући Маги Магазиновић. Наиме, у тренутку када настаје београдски балет у националном театру, и када се то настајање одвија на основама пластичне / модерне игре К. Исаченко – Школа за ритмику и пластику Маге Магазиновић успешно делује већ читаву деценију, али без указане прилике да сама Мага постане редитељка и кореографкиња тог истог ансамбла. Мага Магазиновић,

⁶ Видети у: Obradović Ljubinković 2016; Obradović Ljubinković 2019; такође Обрадовић Љубинковић (ур.) 2019.

⁷ У Београду је К. Исаченко радила краће балетске кореографије у операма и оперетама. *Хофманове приче* су прва оперска представа за коју поставља кореографију, 1921, и у којој наступа балетски ансамбл Народного позоришта под њеним руководством. Поставила је део за *Бал 1002. ноћ*, којим се прикупљала помоћ за изградњу Уметничког павиљона „Цвијета Зузорић“; она је, заједно са Ј. Пољаковым, поставила балет *Собарева метла*, који је представљао облик надреалистичког манифеста.

Смиљана Мандукић (а касније и Радмила Цајић) могле су само да гостују (приређују матинее својих ученица) под кровом Народног позоришта. Пионирке наше модерне игре нису добиле прилику да поставе ни режију ни кореографију за неку од репертоарских представа, као што је имала и радила К. Исаченко. То није било оствариво упркос високом уметничком образовању поменутих уметница и истим европским уметничким школама, учитељима, узорима и инспираторима. Разлози томе крију се, између осталог, у нашем (не)вредновању домаћих уметника/ца, као и у томе што су друштвене рецепције уметничког деловања српских модернисткиња биле различите и опозитне, некад чак и омаловажавајуће (поготово од музичког критичара Бранка Драгутиновића).⁸ Ипак, без обзира на то, оне су истраживачки, експериментално и градитељски стварале без дилеме и одустајања.

На овом месту изнећемо (тек као један пример) како и колико је било оштро критичарско перо и Станислава Винавера према М. Магазиновић. Он пише:

Попут многих и г-ђа Магазиновић хтела је од далкроизма нешто што би се могло искористити у уметничке сврхе. И створила је неку врсту ванредно примитивнога и ритмично (што је најкобније) наивнога балета који муца, посрће, спотиче се и пада. Ценимо љубав и труд г-ђе Магазиновић, не познајемо довољно материјал и време који јој стајаху на расположењу, али по резултатима које смо имали пред очима могли смо констатовати само очајну неукост и оскудност покрета, недовољну музикалност замисли (само у фрагментима) и малтене одсуство ритма, а у свакоме случају одсуство оних важних Далкросових карактеристика: раштење-опадање, дизање-спуштање, цветање-венење, или, назовимо то још другчије *crescendo-descrescendo*; једном

⁸ Видети у: Томић 2019; такође Обрадовић Љубинковић (ур.) 2019.

речи одсуство динамичког момента далкроизма (Винавер 1923: 458).

Није наодмет на овом месту истаћи да је М. Магазиновић десет година пре горе поменуте критике, тј. још 1913. године објавила текст о деловању Жак-Далкроза у Хелерау,⁹ који је штампан у *Просветном гласнику*, и да је била прва која је Жак-Далкрозов рад представила српској јавности, са чиме је и сам Винавер имао прилике да се упозна и чита управо и прво из њеног пера.

Дакако, у том времену домаћа критичка мисао још увек је незрела, неука и без способности да авангардно кореографско деловање М. Магазиновић стави у шири оквир, што је имало значајне даље импликације на уметност и друштво. Наглашавам да у српској средини у том тренутку није ни постојала стручна балетска критика, те су најчешће они који су припадали интелектуалним, али не и стручним круговима себи давали за право да процењују стваралаштво (у домену уметничке игре) и да о њему суде. Та, као и друге негативне околности, допринеле су изостајању суштинске подршке, и поприлично спутале и успориле развој уметничке игре у нас, па и допринеле коначном изостанку формирања званичне државне школе за модерну, савремену игру (на свим нивоима, од основног до академског),¹⁰ све до данашњег времена. Ипак, и поред извесних неправедних јавних оспоравања две српске модернисткиње, Магазиновић и Мандукић, неприкосновено остају на зацртаном путу ширења модерне игре, едукације и еманципације патријархалне средине.

Стварале су оне, између осталог, кореографије на исте теме, те тако и код Магазиновић и код Мандукић

⁹ Видети: М(агазиновић) 1913, 793–796.

¹⁰ У Загребу је 1954. године озваничена Школа савременог плеса Ане Малетић. Ана Малетић била је ученица М. Магазиновић – видети у: Обрадовић 2020: 190–207.

налазимо кореографско дело на епску песму косовског циклуса „Смрт мајке Југовића“, које Мага премијерно изводи 1927. године, у Београду. Рекло би се да у тадашњој дневној штампи није довољно одјекнула премијерна плесна сценска изведба народне песме, односно пластичне баладе „Смрт мајке Југовића“. У листу *Реч* анонимни аутор (1927) у тексту „Вече српских народних / мотива / Ритмичко-пластичка школа г-ђе Маге Магазиновић“ бележи:

Штета је да простор дневног листа не допушта детаљније улажење у рад г-ђе Маге Магазиновић, једне од оних вредних неимара на васкрсавању и наглашавању лепоте нашег музичког фолклора, примењеног на стварање нашег националног балета, обрађујући их савременом ритмиком и пластиком. Јер, ко је синоћ био у Манежу и слушао и гледао наше игре и песме као мотив уметничког плеса, у пасторали 'Јелисавка, мајка Обилића', у елесији 'Косовка девојка' и у пластичној балади 'Смрт Мајке Југовића', – тај се могао уверити да г-ђа Магазиновић има воље и пожртвовања, талента и смисла да из ритма наших игара, из пластике наших карактерних покрета и психичких стања манифестованих у низу гестова на које је указао гуслар, – да из тог дивног ткива изатка основе за стилизовање и стварање нашег националног балета.¹¹

А у часопису *Мисао* Косара Цветковић, поводом премијерног извођења, у тексту „Вече српских народних мотива обрађених ритмиком и пластиком. Јавни час школе г-ђе Маге Магазиновић, Манеж 14-II-927.“ износи следеће мишљење:

Овога пута је госпођа Магазиновић дала интересантан и врло добар оглед у стварању нашег националног балета чија будућност – кад се он

¹¹ Аноним 1927.

развије и привуче пажњу целог света – можда није врло далеко. Г-ђа Магазиновић је прва, и једина, започела обраду наших народних музичких мотива са применом на савремену ритмику и пластику. [...] Проучавајући наше народне мотиве за игру и песму, карактерне покрете, народне карактеристичне изражаје емоција (на пр. потресе и бол код мајке Југовића), она успева да их уметнички стилизује потпуно у народном духу. [...] Али најуспелија тачка била је *Смрт мајке Југовића*, пластична балада по народној песми, са игром удовица од К. Манојловића. И ова је тачка изведена по кореографији и инсценацији г-ђе Магазиновић. Она је најјаче утицала на публику. Изванредно су били складни карактерни словенски покрети за изражавање бола, скрушености (на пример, повијање главе у скрушеном ритмичном ходу загрљених удовица, у скрштању руку мајке Југовића) (Цветковић 1927: 254–256).

Милоје Милојевић¹² ће пак, осам година касније (1935), а поводом јубиларног концерта Школе за ритмику и пластику у Народном позоришту (на коме је изведена *Смрт мајке Југовића* као главни део програма) објавити приказ у *Политици* под насловом: „Са балетске сцене. Свечано матине школе гђе Маге Магазиновић. Поводом двадесетогодишњице рада“.¹³ Он пише:

Г-ђа Мага Магазиновић има једну неоспорну заслугу: она није једина, али нам се чини да је врло важна, можда и најважнија у односу г-ђе Магазиновић и њене Школе за ритмику и пластику према нашој култури: г-ђа Магазиновић има један изграђен националистички идеал и са планом

¹² Милоје Милојевић је, инспирисан истом народном песмом, 1921. године компоновао симфонијску поему *Смрт мајке Југовића*.

¹³ С обзиром на то да у наслову М. Милојевић помиње двадесетогодишњицу рада, нужно је скренути пажњу на материјалну грешку аутора, пошто се ради о прослави 25 година рада Школе за ритмику и пластику.

реализује националне сижее помоћу ритмичких и пластичних елемената игре. Ти сижеи су и идилични и историски, који, тако приказани имају смисао легенде, нечега вечнога што иде симболично из нараштаја у нараштај. Ми морамо бити дубоко захвални г-ђи Магазиновић за ту идеологију и са задовољством констатовати, да је упорно остајање г-ђе Магазиновић на том терену, и у том правцу, уродило плодом. [...] У оквиру сцене Народног позоришта, у упрошћеном декору који чини да се око упућује само на ритмичке развоје и пластичне позе, слике, у постави г-ђе Магазиновић, имале су и потребног рељефа и боје, и сва душевна стања, тумачена кординираним снагама и вредностима појединаца утонулих у групе, била су оживљена у смислу који смо горе већ означили, не виртуозно, не технички ради технике, већ са поетске тачке гледишта, национално-идеолошки, и етички ако хоћете (Милојевић 1935: 15).

Нажалост, немамо филмски/видео запис ниједне кореографије М. Магазиновић, те смо у авангардност кореографске (за)мисли досад могли да се упутимо само кроз различите новинске написе (с обзиром на то да је С. Мандукић млађа, њена кореографија је више пута снимана за Телевизију Београд, што са кореографијом њене претходнице није случај). Сада смо, међутим, у прилици да све то допунимо захваљујући открићу њене личне белешке дела – кореографије *Смрт мајке Југовића*.

Мага Магазиновић је кореографију *Смрт мајке Југовића* ипак оставила за будуће генерације, прецизно забележену на папиру А4 формата, писаћом машином, латиничним писмом, на осам страница,. До открића записаног кореографског дела дошла сам захваљујући др Мирјани Вучковић, прауници Маге Магазиновић, којој се изузетно захваљујем на указаном поверењу да ми

преда и препусти спис за потребе истраживања и публиковања.

На папиру, односно у тексту извесни детаљи су дописивани руком. Сва Магина подвлачења у тексту пренета су у препис. На полеђини последње стране у заградама је написано руком: (Смрт Мајке Југовића) (Кореографија Мага). Запис није означен годином, односно датумом, па та значајна чињеница изостаје и у овом раду. Правописне корекције нису вршене, текст доносимо у оригиналном облику.

ПРЕПИС БЕЛЕШКЕ МАГЕ МАГАЗИНОВИЋ КОРЕОГРАФИЈЕ СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА¹⁴

Кореографија Мага Магазиновић¹⁵ СМРТ МАЈКЕ ЈУГОВИЋА

Лица: Мајка Југовића (у црној визант. одори са црним велом)

Девет снаха, удовица (у сребрно-сивим одорама са угасито сивим веловима)

Деветоро унучади (у лила одорама)

Девет пажева (у тамно бела)

Два гаврана (у црно)¹⁶

Сцена: Са стране црне завесе. У позадини тераса на 5-6 степеница. У средини терасе велика двокрилна врата. С обе стране од врата, наблизу од степеница два висока, бела стуба. Поред стубова горе две машале (утврђене буктиње), са којих се лелуја пламен и дим (на ватру се ставе зрна вење). – Месечина је. Светлост је љубичасто зелена.

¹⁴ Текст из оригинала преписала В. Обрадовић Љубинковић. Текст је унет курзивом како би се оригинални спис М. Магазиновић одвојио од осталог текста.

¹⁵ Написано руком, као и описи костима на самом почетку навођења лица у комаду. Наглашавам да нисам означила све реченице које су унете руком, да не бих беспотребно оптерећивала текст.

¹⁶ Сви описи костима који се налазе у заградама дописани су руком, као и саме заграде.

1 Долазак деце (на „Молитву“ од Хавласа). Деца су у лила хаљинама. Долазе низа степенице носећи међу собом дуги црни вео – Платно жалости – по коме ће ући у трем у кућни. Четверо их је са обе стране платна а девето – најмање, или највеће позади у средини држи платно за средину уже стране. Свако по једном руком придржава вео а слободна рука му на грудима. Са терасе силазе лагано. Лица су им озбиљна и смерна. И она слуте несрећу свога дома. Корачају метрички – држећи се такта. Кад стигну на предњи план клекну на спољашње колена па спуштају вео на под, намештајући му пажљиво рубове да леже право и глатко.

На почетак музичке реченице устају и разлазе се укрштено: десни прелазе скроз на леву страну сценског простора, напред; леви пролазе удесно. Стају у два низа коса петоро са једне а четверо са друге стране. Руке прекрсте на грудима и чекају баку.

На „Игру удовица“ (К. Манојловића иступају Југовићке.)

Снахе излазе по 3 у групи. Ако су степенице довољно широке, могу све три групе долазити кроз врата терасе. Иначе обе прве групе: десна и лева излазе из углова завесе иза стубова.

По 3 у групи су близу једна уз другу телом. Десна тројка од гледалаца има леву руку у лакту савијену а шаком подигнуту као да ће главу на њу наслонити. Десна рука је до лакта уз тело а од лакта препречена преко груди, те јој шака стоји дланом баш испод лакта леве руке, као да га придржава. Лева тројка има руке прекрштене на грудима али су шаке притом доручјем издигнуте а кореном прстију угнуте (стилизован покрет са старих наших фрески).

Обе тројке долазе на почетни такт пом. музике. Корачају одмерено – лагано, преносећи тежину тела с ноге на ногу врло танано и поступно, стопала су упоље окренута и врло истегнута риса. Оне учине по 1 спор корак на свака 2 такта музике, бројећи их 1, 2, 3, 4, 5, 6. Обе се групе на првом кораку згледају обе групе водећи

погледом и окрећући главе леве удесно а десне улево. Тако да им се сагледа чисти профил, док телом остају анфас. На идућем кораку (3 и 4 такт) остају им главе у профилном положају. На трећем кораку преведу главе и поглед упоље. У половини њиховог трећег корака (на 6. такту) улази средња група снаха. Највише растом, најстарије.

Средња група силази средином степеница. Главе дигнуте, десне руке испружене у висини груди. Шаке су под правим углом уздигнуте навише, дланом упоље окренуте. Као да би хтеле тим гестом д. руке да одгурну злу коб од свога дома. Лева рука свакој почива на грудима, шаком такође упоље окренутом.

Ова група корача у почетку канонички са обема крајњим, т.ј. док оне преносе тежину, ове ступају ногом и обрнуто.

Средња група учини свега 2 корака па на 9-том такту од почетка рачунајући све три групе уздигну се у став арабеске на десној нози, да за идући корак пренесу тежину за часак на леву, у арабесци позади одигнуту ногу (из кука, не из колена) те да идући корак, на почетак понављања музичког мотива учине десном ногом из висине. Тако се на крају поновљеног I мотива нађу напред, свих 9 у лучној линији.

На други музички мотив (1 такт) улазе

Пажеви. Долазе један за другим позадином из левог угла и пролазе корачајући тактне делове (метрички) I, 2, 3 корака у такту.

Лева и десна рука су на балчаку (замишљеног) мача. Глава и поглед ка земљи управљени. Кораци еластични и наглашен сваки први у такту.

Поврстају се одмах испред степеница: пет са једне а четири са друге стране (где стоје четверо деце напред, с те стране стану 5 пажева а где је петеро деце – стану њих четворица у позадини.)

Истовремено са доласком пажева (такт 1 П¹⁷) снахе хрле к мајци, коју су већ угледале у даљини (пре него што се она појави). Иду неуједначеним корацима: Од II мотива (долазак пажева) на 1, 2 првог такта по корак (2 корака) а на 1, 2, од другог такта учине 1 корак. На остала три такта кораке на 1, 2, 3 са завршном арабеском у петом такту. За време тога корачања мајци у сусрет пружају све десну (на I такту), на леву руку са шаком навише окренутом (покрет руке је скроз централистички: из рамена па тек тече у шаку, никако периферан – обрнуто).

Мајка улази спреда из десног угла, косо на 6 такт II мотива. Пружене десне руке, забачене главе чини на 6-том такту 3 дуга корака иако су брзи, на 7-ом такту само 2 корака (други је дуг на д). На 8. и 9-том такту прилази кућном степеништу али се тргне те се на 10-ом такту враћа деци са једне стране пружајући десну руку, шаком наниже окренуте: Деца пруже јој руке и учине корак ка њој. Брзо прелази од једне групе деце ка другој.

Пажеви на улазак Мајке клекну на једно колено а руке укрсте на грудима.

Снахе се повлаче на улазак Мајке испред ње ка дубини простора, прелазећи из праве линије, у којој су свих девет хрлиле ка њој, у благо полукружну. За то време корачања уназад оне најпре грудима приносе леву па на другом такту десну руку и укрштају их стилизовано на грудима, пригнувши главе смерно.

Док мајка прилази деци (на 10. такту II мотива) и прелази од једне групе деце ка другој на предњем плану, снахе из обе крајње групе (десна и лева тројка почетна) промене места (т.ј. десна група прелази улево, лева удесно, склопљених шака на левој половини груди, главе удесно скренуте. Прелазе у два коса низа скроз, као да се договарају шта им ваља чинити. За то време средња група снаха прилази мало ближе напред ка Мајци.

¹⁷ У загради I II дописано је оловком.

На 12-том такту II муз. мотива застане Мајка усред простора, руке спуштене, шаке одстоје са стране, глава дигнута. Став „тврда срца“.

На 13-том (и 14-том) такту снахе прилазе Мајци – две групе са стране а средња је заобилази (две снахе десно а једна лево од ње). Пружених руку у висини њеног срца – све су шаке у истој висини и то је могуће близу једна шака другој. Тим покретом снахе је моле „да им јаде каже“. Мајка остаје у ставу „тврда срца“ и не реагира. Снахе се разилазе дижући у лакту савијену десну руку испред главе на 14-ом такту да се брзо тргну и на 15-ом такту опет врате Мајци с поновљеном молбом. Сад пруже руке више и шакама ураме главу Мајчину. Остану тако 16 и 17. такт.

На II музичком мотиву (Placido) – такт 19-ти II дела почиње Мајка „казивање јада“ виђених на Косову. Она то чини у гестовима, које снахе, учествујући, канонички прихватају обходећи притом око ње у кругу.

Док Мајка чини гест на великом кораку, снахе иду 3 краћа корака (на 1, 2, 3). На 4 (5, 6) прихвате и понове гест Мајке.

Мајка (на 19-том такту) чини гест „протеста“ противу зле судбине: На великом кораку напред упира десну на леву руку к небу као пламен (шаке су нешто растављене, а скупљених прста навише управљене, длан длану окренут). За то време снахе учине три корака, спуштених руку.

Снахе на 20-ом такту прихвате Мајкин гест „протеста“. Мајка остаје непомична у своме ставу.

Мајка – на 21-ом такту у обрту $\frac{1}{4}$ круга учини из геста „протест“ гест „гребања лица“: из висине шаке се спуштају испред лица, окрећући се (за $\frac{1}{4}$ обрта) длановима ка лицу, нокти лице не додирују већ се, згрчених прста воде на малом одстојању од лица, глава се истовремено забацује, руке савијају у лактовима испред себе. Шаке се у висини груди разилазе у страну, лактови се такође разилазе у страну, шаке се изокрећу упоље, руке испружају испред себе па се прсти обеју

шака испреплићу, протуре а дланови упру од себе упоље. Тако се гест „грђења“¹⁸ гребања лица“ завршава у гесту „ломљења руку“. Снахе 3 корака у опходу.

Снахе на 22-ом такту исте гестове „гребања лица“ и „ломљења руку“ на дугом кораку.

Мајка на 23-ем такту – обрћући се удесно (или улево) за 180 шири руке леву на десну страну. Стисне шаке у песницу кад их је раширила, затурена мало уназад, нагло клоне главом и горњим делом тела а руком десном на левом учини гест „бусања у груди“ прилажући уз груди десну на леву песницу, док лактови руку одстоје унапред. Снахе 3 корака.

Снахе на 24-том такту прихватају на дугом кораку гест „бусања у груди“.

Мајка на 25-ом такту шири руке са груди и преводи их иза леђа, усправљајући се па забацијући тело уназад. Извијена у лук склапа руке шакама, испреплетених прста, иза себе у пределу крста: гест „очајања“. Снахе 3 корака.

Снахе на 26-том такту понове мајчин гест „очајања“ на дугом кораку.

На 27-ом такту све су у „очајању“ као замрзле.

III део – Темпо I: Мајка клекне превodeћи руке из „геста очајања“ иза себе у исти гест испред себе: руке су прстима испреплетане, шаке земљи длановима управљене. Поглед упрт у земљу.

Снахе су иза ње збијене густо у ланац: једна другој руку стави на раме а главу наслони на руку положену другој на раме, док друга рука лабаво виси наниже; ноге су им тако наблизу, да свака своју десну ногу ставља тик уз леву претходне снахе а своју леву уз њену десну. Корачају танано а високо преносећи тежину са стопале на стопалу тако око Мајке десном половином простора у полукружном луку десно око Мајке за 9 тактова (до al. Fine).

¹⁸ Реч грђења дописана је обичном оловком.

На понављање III дела¹⁹ – Мајка устаје из клечања, снахе се из ланца разиђу у коло, ухвате се за руке и у колу наставе обход око Мајке. Коло чине овако: На 1. такту десном ногом врло велики корак удесно па истовремено замах снажан и висок левом ногом преко десне крстећи па из висине спуште леву ногу у корак; руке баце у вис снажно, главу затуре улево у профил. На 2-ом такту 3 ситнија корака десном, левом, па се десна нога стави без преноса тежине на корак одстојања (забоде се стопала д. ноге врхом прстију у земљу, рис јако истегнут, колено под углом савијено). Глава улево од тела сагнута, али да је профил јасно видљив, као и малопре при претходном забацивању главе. Руке се на овим ситним корацима спуште сасвим ниско.

Ово се понови 4 пута (4 пута по 2 такта). На 9-ом такту учине при узлету на I арабеску на десној нози, па се рукама пуне из кола.

Мајка за време кола²⁰ их обилази у супротном правцу и полаже свакој руку д. па другој л. на главу као да их теши.²¹

На да Саро поновљени I почетни²² мотив раде снахе малопређашње гестове ка Мајци у ставу клечања, па идући лицем од ње у ставу стајања (I гест у клечању II у стајању итд.).²³

Гестове раде без застоја (као што их је било малопре) а сврше их на 9 тактова. Ови гестови сад иду овим редом: I гест „гребања лица“, II гест „бусања у прса“, III гест „очајања“, IV гест „ломљења руку“ испед себе. Све то у косом ставу и при клечању и у стајању.

Мајка прихвата гестове снаха увек на идућем такту, као што су оне малопре прихватиле њене гестове „казивања јада“. Само што Мајка као IV гест

¹⁹ Римски број и реч: III дела – унети су оловком у текст.

²⁰ Три речи: за време кола – унете су оловком у текст.

²¹ Четири речи: као да их теши – унете су оловком у текст.

²² Реч почетни – унета оловком.

²³ Текст у загради – унет оловком у текст.

изведе гест „протеста“, овога пута окренута лицем кућном улазу. Њихов гест у клечању Мајка чини у стајању и обрнуто.²⁴

На понављање мотива и по други пут (такт 10–18)²⁵ снахе, опет груписане у тројке долазе најпре десна (2 такта) са испруженом десном руком и забаченом главом. На III такту застану пред Мајком а подигнуту десну руку ставе на забачену главу па главу спусте (Ниобин став).

Прелазе тако сагнуте лево од Мајке.

Затим лева група на исти начин прилази Мајци па сагнуте главе скреће у дубину.

Средња група прилази Мајци окренутој ка кући. Оне прелазе десно од Мајке, пошто сагну главу. Само ова група пружа Мајци обе руке и обе ставља на главу.

II мот.²⁶ На Cantabileno II пут свирано долазе 2 гаврана – Црни трико уз тело: цела нога обувена, патике црне (могу бити и балетске.) Руке у рукаву тесном. Само шаке и лице је слободно. На глави од трикоа црног глатка капа, везана под брадом. Оба су прекривена црним велом те при ходу чини да лете.

Гаврани долазе из дубине лево: корак, корак па узлет на десној нози, док руке машу као крила. Идући узлет на левој нози итд. После трећег такта њихова хода спази их прво лева група снаха и устукну и промене став у коме су до сада стајале: руку ставе испред лица шаком у поље као да се бране.

На 4. и 5-ом такту спази их група у дубини²⁷ испред које они пролећу. Оне се повлаче улево, окрећући лице од гаврана. На тактовима 6, 7, 8 спази их и група десно и збију се главама уз главу. Обе крајње се окрену за пола круга и ставе главе на раме средњој која остаје као дотле а рукама обгрли обе крајње.

²⁴ Ова реченица у текст је унета обичном оловком.

²⁵ Текст у загради – унет оловком у текст.

²⁶ Уписано оловком.

²⁷ Подвучено оловком.

Гаврани на 9-ом такту II мотива *Santabile* бацају руку Мајци у крило и прелазе улево те ишчежавају у кулиси. Мајка је дотле клечала од I такта доласка гавранова, руке јој у крили лабаво, сва погружена у бол. На 10-том такту Мајка узима руку дуго је загледа, обрће, 11, 12, 13, 14 такт. Па се погледом обраћа најмлађој снаси – Анђелији.

На 15-том такту притрчи најмлађа снаха, клекне лево од Мајке и узима руку. Разгледа је на 16 такту и познаје је. Подиже је у вис на 17-том такту и ставља је на срце. На 18-том такту је враћа Мајци.

На Placido (по II пут) 19. такт узима Мајка руку, лагано је подиже клечећи, ставља је на груди и љуља је као мало дете. На 25-том такту диже се и диже руку изнад главе у протестном гесту. Одмах пада мртва. Најмлађа снаха је придржи са леве стране од Мајке клекнувши. Руком је држи иза рамена а главу јој наслони на срце.

Снахе средње групе притрче и стану Мајци више главе. Средња од њих учини гест „протеста“ са погледом у небо.

Обе крајње профилно учине гест „ломљења руку“ – тако да све три изнад ње чине живи крст изнад мртве Мајке.

III део II пут²⁸ На Темно I (по II пут иде без понављања) снахе из група са стране, свака на по 1 такт прилазе Мајци. Прва долази из групе, где није најмлађа снаха. Прихвати Мајку и придржава са десне стране. Главу јој наслони на раме. Остале две (из групе д. и л.) прекривају је својим телима док се 2 забаци у клечању и стајању са стране. Све чине као гробницу око ње: 3 су јој „у крсту“ над главом; 3 је придржавају, 1 легне, склупчана испред њена крила; 2 забачене у клечању и стајању са стране.

Остану тако мирно, као статуе. –

– Завеса се спушта врло лагано –

²⁸ Уписано оловком у текст.

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Запис кореографског дела Маге Магазиновић *Смрт мајке Југовића* предстаља ново сазнање о њеном идеолошком, кореографском и позоришном поступку. По свему (за)датом у приказаној белешци, кореографију *Смрт мајке Југовића* можемо да одредимо као изражајни, експресионистички плес (*Ausdruckstanz*). Музичку компоненту кореографије чиниле су две композиције: *Игра удовица* (за виолину и клавир) Косте Манојловића и *Молитва* Гвида Хавласа (Gvido Havlas) за сцену „Долазак деце“, која се користи у уводном делу као својеврсна увертира, којом се даје преовлађујући тон жалости, али и наде да се живот, упркос свему, наставља кроз нове генерације. Очигледно, избор музике је кореспондирао с актуелном тенденцијом транспоновања „музичког фолклора у уметничке оквире“ (Весић 2016: 226). Уз то, Магазиновић у драматуршки концепт, поред девет унучади уводи и девет пажева, тј. додаје нова лица, којих нема у Вуковом запису песме „Смрт мајке Југовића“, добијеном од Лукијана Мушицког. Разлози за ово могу бити вишеструки: првенствено симболички, али донекле и прагматични – с обзиром на то да је Мага Магазиновић водила „Школу за ритмику и пластику“ и да је на годишњим, јавним концертима представљала све своје ученице, од најмлађих до најстаријих. У симболичком смислу, увођењем улоге пажева јасно се наглашава да је реч о нашем старом властелинском господству. Сам начин игре, у кораку и простору, конципиран је попут бранла (кола), средњовековне дворске игре клизећих корака, којој ауторка у изражајном и директном гесту додаје особену, архетипску трагичност инсценираног епског дела. Отуда коло, које гради у анализираној поставци, не посматрам као кружни облик народног традиционалног плеса, већ као општи архетипски кореографски феномен са вишеслојним симболичким димензијама. Треба напоменути да је још Платон (Πλάτων) у *Тимају* помињао

коло: „кретање небеских тела наликује играчима у колу“ (Платон 1995: 90). Дакле, архетип кола, плесне кружне формације, присутан је од давнина, као резултат човекове двоструке спознаје: посматрања небеских тела и вечитог кружења у природи. Ипак, у овоме контексту, коло којим снахе, у једном моменту, чине опход око Мајке Југовића, има превасходно заштитну функцију. Мајка им (током кола) појединачно додирује главе, *као да их теши*, али се тим гестом уједно и опрашта од сваке снаје понаособ, при чему се и креће у правцу супротном од њиховог корака, односно од живота. Како је у нашој обичајној пракси обредно играње поводом смрти обележено ходањем, померањем у месту, и ритмичним кораком – чиме се и Мага Магазиновић служи, уз додатак арабеска и експресивних покрета којима се изражавају снажне емоције – целокупно дело, од почетка до краја, грађено је као својеврсна антиципација смрти.

Како бележи Косара Цветковић поводом извођења дела *Смрт мајке Југовића* 14. 11. 1927. у Манежу:

Распоредом завршне групе и овде је у крсноме знаку симболизирана косовска трагедија. Местимице, у кретању и састављању група било је нечег егзотичног, и архаичног, и нечег што је сасвим нехотице личило на замисли које би се могле очекивати од Мештровића. [...] Лабан је већ рекао да она има истинског стваралачког играчког дара, и да би могла сјајно да обради изврсно градиво у мотивима наших народних игара. Али готово је поуздано да јој код нас ни за доцније свакако још веће успехе признање неће скоро доћи (Цветковић 1927: 255).

Начин записивања кореографије *Смрт мајке Југовића* није начињен по Лабановом систему нотације покрета²⁹ (иако је Мага била Лабанова ученица) већ је описно и наративно изнет. Очигледно, постојала је

²⁹ Више о Лабановој кинетографији видети у: Ракочевих 2018, 151–172.

извесна потреба да се избегне сувопарност, као и намера да се не забележе само кораци, гестови и кретње, што би се постигло поменутом нотацијом, већ више од тога. Осим тога, тако забележена кореографија би могла да служи само онима који познају Лабанову нотацију.

Уметница је у свом поступку била врло прецизна. У тексту су наведене, поред осталог, редитељске индикације стања ликова у комаду, као и начини како се и зашто изводи одређени гест и ход. Осликава се схематски приказ кореографског цртежа, са одређењем тактова и линијама кретања. Уочљива је осмишљена репетиција покрета, која се Маги Магазиновић неретко замерала у новинским критикама, а вреди подсетити да ће на репетицији покрета, знатно касније, потоња немачка кореографиња Пина Бауш (Philippine Bausch) засновати властити кореографски стил и гласовито Плесно позориште у Вуперталу (Tanztheater Wuppertal Pina Bausch). Треба додати да и у говорном театру понављање има пун смисао, па и у спонтаним разговорима.³⁰ Понављање није само понављање истог покрета (или исте речи), него оно постаје део лика или карактера групе, утиче на меморију гледалаца – да преко понављања уоче смисао садржаја. Ипак, код нас до сада није много пажње придавано управо понављањима у кореодрами.

У идеолошком смислу уочава се да М. Магазиновић изграђује нову форму покрета на архетипском, митолошком (под)сећању, и да патриотски став изражено еманира управо кроз овакав одабир дела, тј. *епско-патриотске кореодраме*. И на основу овога може се поновити да је она пионирка и по томе што се бави транспоновањем наше епске књижевности у плесно позориште.

На крају, овим прилогом проучавању кореографског стваралаштва износим и жељу да се, у неком будућем времену, уради поновна инсценација,

³⁰ Видети у: Savić 1993.

римејк пластичне баладе *Смрт мајке Југовића* – на основу оригиналних белешки Маге Магазиновић.

ЛИТЕРАТУРА

- Аноним. 1927. „Вече српских народних / мотива / Ритмичко-пластичка школа г-ђе Маге Магазиновић“. *Реч* (Београд), 16. 2. 1927.
- Весић, Ивана Д. 2016. Конструисање српске музичке традиције у периоду између два светска рата: утицај идеолошких погледа у српској политичкој и интелектуалној елити (докторска дисертација). Универзитет у Београду, Филозофски факултет.
<https://nardus.mpn.gov.rs/bitstream/handle/123456789/7849/Disertacija.pdf?sequence=6&isAllowed=y>
- Винавер, Станислав. 1923. „Од оваплоћења до области“. *Мусао* (Београд), свеска VI, М. Ст. Јанковић.
- Зечевић, Слободан. 1983. *Српске народне игре*. Београд: „Вук Караџић“ – Етнографски музеј.
- Јовановић, Милица. 1994. *Првих седамдесет година. Балет Народног позоришта I*. Београд: Народно позориште.
- Лукић, Darko. 1990. *Misliti igru?* Sarajevo: Poslovna zajednica profesionalnih pozorišta Bosne i Hercegovine.
- М(агазиновић), М(ага). 1913. „Ритмичка гимнастика – Прва светковина школе Г. Жак Далкроза. Хелерау јуна 1912 г.“. *Просветни гласник* (Београд) 34, 793–796.
- Милојевић, Милоје. 1935. „Са балетске сцене. Свечано матине школе гђе Маге Магазиновић. Поводом двадесетогодишњице рада“. *Политика* (Београд), 12. 11. 1935..
- Obradović Ljubinković, Vera. 2016. *Koreodrama u Srbiji u 20. i 21. veku: rodna perspektiva*. Novi Sad: Zavod za ravnopravnost polova.
- Obradović Ljubinković, Vera. 2019. *Maga Magazinović: moderna igra umesto doktorata iz filozofije / Maga Magazinović: modern dance instead of a doctorate in philosophy*. Kosovska Mitrovica: Fakultet umetnosti Univerziteta u Prištini.
- Obradović Ljubinković, Vera (ur.). 2019. *Maga Magazinović: filozofija igre i/ili više od igre*. Beograd: Udruženje baletskih umetnika Srbije.
- Обрадовић, Вера. 2020. „Модерна игра у Србији: њене зачетнице и (не)признате школе“, у: *Језик, књижевност и игра*. Зборник радова са Осме међународне конференције Факултета за стране језике. Ур. др Светлана Томић и др. Београд: Алфа БК Универзитет.

- Платон. 1995. *Тимај*. Прев. Марјанца Пакиж. Врњачка Бања: Ейдос.
- Ракочевић, Селена. 2018. „Сестре Јанковић и Лабанова кинетографија“. *Музикологија* 24 (I). Ивана Медић (ур.) Београд: САНУ, 151–172.
- Rejna, Ferdinan. 1980. *Rečnik baleta*, Beograd – Ljubljana.
- Savić, Svenka. 1993. *Diskurs analiza*. Novi Sad: Filozofski fakultet.
- Skok, Petar. 1971. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Томић, Светлана. 2019. *Мага Магазиновић. Сећања, чињенице, интерпретације*. Београд: Алфа БК Универзитет, Факултет за стране језике.
- Цветковић, Косара. 1927. „Вече српских народних мотива обрађених ритмиком и пластиком. (Јавни час школе г-ђе Маре Магазиновић, Манеж 14-II-927.)“. *Mucao XXIII* (Београд).

Summary
THE ORIGINAL DOCUMENT OF
CHOREOGRAPHY BY MAGA MAGAZINOVIĆ:
***THE DEATH OF THE JUGOVIĆ MOTHER* /**
CONTRIBUTION TO THE STUDY OF
CHOREOGRAPHIC CREATION

Vera Obradović Ljubinković
Faculty of Arts University of Priština in Kosovska
Mitrovica, Faculty of Arts

This paper brings the discovery of an original directorial-choreographic note of the work of Maga Magazinović *The Death of the Jugović Mother*, which was obtained by courtesy of the artist's family – especially Mirjana Vučković, Ph.D., great-granddaughter of Maga Magazinović. The goal is to get to know the choreographic practice and a specific work by the pioneer of the artistic dance in Serbia, who largely contributed to establishing a new direction of artistic dance at the beginning of the 20th century and to do so by studying the preserved written form. I consider its appearance as important in Serbian as in European culture and the art of a new, free, expressive, modern, avant-garde dance.

Keywords: Maga Magazinović, *The Death of the Jugović Mother*, modern dance, choreography.

Прегледни рад / стручни рад

Примљено: 17. 11. 2020.

Ревидирана верзија: 23. 11. 2020.

Одобрено за штампу: 26. 11. 2020.

UDK 37.091.39

159.953-053.4

КОРЕЛАЦИЈА САДРЖАЈА УСМЕРЕНИХ АКТИВНОСТИ У РАДУ СА ДЕЦОМ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА

Бошко Миловановић

Универзитет у Приштини са привременим седиштем у
Косовској Митровици, Учитељски факултет
bosko.milovanovic@pr.ac.rs

Сажетак: У раду су изнета теоријска разматрања о значају корелације садржаја у усмереним активностима у предшколском периоду, у припремном периоду. У складу са новим захтевима у васпитању и образовању деце предшколског периода, који су обухваћени програмом „године узлета“, од надлежног министарства, учење и васпитање огледа се највише кроз методе игре, као и у холистичком приступу. Стога овим радом желимо да укажемо на особености међупредметне зависности. Садржаји који се обрађују у овом периоду од суштинског су значаја за припрему деце за полазак у школу, и у том смислу носе велику одговорност. Одговорост није само на васпитачима, како се најчешће налазимо у размишљањима, већ и на родитељима и свим осталим учесницима систематичног образовања и васпитања.

Кључне речи: припремни период, метода игре, корелација, холистички приступ.

УВОД

У време убрзане дигитализације и све веће њене примене, коју нарочито добро можемо да увидимо сада, услед пандемије која је успорила и наметнула велика искушења читавом човечанству, и то у свим сферама

живота, дечја игра међу вршњацима драстично је умањена а садржаји у установама редуковани. Како би се за скраћено време боравка деце у предшколским установама примио оптимални ниво садржаја, васпитачи све чешће прибегавају личном одабиру „важнијих“ садржаја. Колико успевају у томе да децу оспособе за полазак у школу, остаје на процени времена и тренутку почетка рада са учитељем. Желећи да постигну више, васпитачи, као и други реализатори наставе, нису роботизовани, односно не одричу се лако субјективног осећаја шта је важно а шта мање важно, те се, да би умањили евентуалне „грешке“, окрећу сигурном методу, а то је метод игре. Уосталом, за децу бисмо и иначе могли рећи да су играјућа бића. Деца своју слободу, знања, умења и способности најлакше и најцеловитије исказују и усвајају кроз игру. Да би се све то објединило и начинио добар приступ у корелативности, важна нам је пракса васпитача. Корелација у раду је природни процес усмерених активности сваког васпитача. Деци је, дакле, својствена игра, а васпитачима корелација.

Непосредним повезивањем сродних садржаја из различитих области у деци би се пробудило интересовање за одређени предмет – васпитнообразовну област. Узајамна зависност, повезаност, тај саоднос који постоји између (нарочито сродних) области, могу активност учинити знатно занимљивијом и сврсисходнијом. Другачије речено, корелација је неизбежна у усмереним активностима, и треба да се и користи и вреднује.

Свака активност (која у себи садржи дидактичко или методичко деловање) подразумева низ сложених и повезаних радњи васпитача и деце, почев од планирања, анализе и реализације. Крајњи циљ јесте одређивање околности које обезбеђују учење и поучавање у интеракцијском процесу. Овакава интеграција циљева активности и садржаја омогућава различите мисаоне активности, помоћу којих се активно прерађују информације, траже везе између њих, и тако стичу

неопходна сазнања. У таквим околностима улога васпитача је да, као реализатор у поступку поучавања, омогући деци да уочавају везе и односе, тј. да уместо памћења појмова и симбола уочавају њихово значење.

Функционалним повезивањем грађе из различитих области, које су сличне или се међусобно допуњују, нећемо личити на машине које деци уливају знање, већ да смо дубоко свесни услова и улоге коју обављамо. Такође, деци ће бити лакше да схвате укупно знање, и увиде да садржаји које уче нису ни непотребни ни неповезани.

Овакво поучавање увек нуди нову тему за размишљање, проблем који, као изазов, тражи своје решење, подстиче на мисаоне активности у откривању скривених веза међу стварима и њиховим узајамним односима – о чему ћемо говорити у овом раду.

ХОЛИСТИЧКИ ПРИСТУП У ВАСПИТАЊУ И ОБРАЗОВАЊУ

Холистичка парадигма васпитање и образовање види као неодвојиве процесе који су међусобно преплетени, и немогуће их је раздвајати. Битно је, притом, да васпитање и образовање не изгубе везу са стварношћу, што се може догодити уколико их посматрамо самостално, и смештамо у различите дисциплине. Ако холистичку парадигму применимо у наставном процесу, јасно је да она, у том облику, представља корелацију садржаја унутар и међу предметима (Bratanić 2002). Релација је однос између одређених предмета, те представља својеврсну везу, контакт (Anić, Goldstein 2009). Корелација, тј. саоднос, јесте међусобан однос две стране које делују једна на другу и на тај начин, између себе, обострано усмеравају своје деловање. Једна другу могу мењати, али је битно нагласити да су такође зависне једна од друге (Anić 2009). Дакле, корелација представља релацију, саоднос, узајамну зависност и, на крају, повезаност у хармоничну целину, што је главна одлика

холистичке парадигме. У наставном процесу корелација представља довођење у међусобну везу предмета / садржаја који имају додирне тачке. Иако је дуго била заступљена теза да је пракса једно а теорија друго, желећи да нам се притом наметну оне које без довољно праксе намећу научене теоријске садржаје, немогуће је одвојити теорију од праксе, као што је немогуће одвојити васпитање од образовања – мада међу многим реализаторима наставног процеса чујемо како етимолошки раздвајају ова два међузависна појма.

Културни, материјални, социјални и остали облици утицаја значајни су за формирање човека и његове околине, тако да је при учењу неопходно узимати у обзир целокупну слику човека, као и света (свемира) који га окружује. У дидактици је данас доминантна теорија конструктивизма, која учење тумачи као процес конструисања знања, с основицом у већ постојећој структури, на коју се нова знања надограђују. Ту структуру или контекст учења чине специфичне индивидуалне карактеристике појединца, његова личност, предзнања, његово целокупно животно искуство. Учење тако представља активност која се одвија индивидуално, али је уско повезана и са конкретним животним ситуацијама и искуствима, те ужим и ширим социјалним и материјално-технолошким контекстима (Vrkić, Dimić 2011a). Уколико у наставном процесу нема повезивања између различитих наставних садржаја / предмета међусобно, али и повезивања с реалним животним ситуацијама изван школе – таква настава не може резултирати потпуним разумевањем и квалитетно структурираним знањима. Само уз примену општих и специфичних знања на практичним примерима, и уз стварање повезница с конкретним животним ситуацијама и искуствима блиским ученицима, може се постићи виши ступањ интегративног учења и поучавања.

Подељеност која влада између наставних предмета може се приметити и код знања, која су се, у сврху

дубљег улажења у проблематику уско повезану само за одређено (њихово) подручје истраживања, изразито раздвојила. Целине се рашчлањују на најмање детаље, научници се специјализују за све ужа подручја, а у методологији научних истраживања преовладавају аналитичке методе. Из тих разлога сусрећемо се с проблемом дезинтеграције знања: у свету који је целовит, појаве се објашњавају само с једнога аспекта. Но, *даљи напредак науке опет нас доводи до синтезе и интеграције, а проучавање и решавање проблема савременог света захтева интердисциплинарни приступ* (Krželj 1987).

Холистички приступ треба да обезбеди интегративно учење. Оно истовремено мора да буде темељено на општим људским, тзв. цивилизацијским знањима и достигнућима, те примењиво у пракси, али исто тако је важно да се уклапа у слику света и знања која смо изградили кроз свој живот. Данас су нам информације доступне на сваком кораку па се не можемо ограничити на само један облик образовања. Нити један од облика образовања / учења (формални, неформални, информални) самостално није достатан за изграђивање нужног знања. Учење се одвија у свим животним ситуацијама и сваки од облика образовања / учења на човеку оставља трага – има, дакле, своју специфичну вредност (Vrkić, Đimić 2011б). Управо из тога разлога нужне су стратегије учења које ће обухватати све облике образовања, све методе учења.

КОРЕАЛЦИЈА САДРЖАЈА У РАДУ СА ДЕЦОМ ПРЕДШКОЛСКОГ УЗРАСТА

Корелацији се може сагледавати са више аспеката: васпитач, дете, говор, област, облици рада, принцип повезаности садржаја рада, тематско планирање.

Приликом планирања рада води се рачуна о два врста корелације: 1. корелација унутар једне области / подручја рада у вртићу (вертикално и хоризонтално), и 2.

корелација између различитих области / подручја рада (наставни предмети у школи), чије оријентационе програмске садржаје васпитач остварује.

Корелацију рада у предшколским установама условљавају:

1. *персонална концентрација*: један васпитач ангажован на реализацији оријентационо датих програмских садржаја рада са децом;

2. *субјективна концентрација*: васпитач и деца концентришу се на исте садржаје, свако, наравно, са својих аспеката и циљева;

3. *вертикална, програмска, тематска и психолошка концентрација* при планирању и извођењу рада (игре за децу);

4. *вербална концентрација* и васпитача и деце;

5. *програмске интенције* и конкретни захтеви за примену корелације;

6. *игра као основни принцип и метод рада* са децом до поласка у школу а посебно говорна игра, као један од више облика рада на развоју говора деце, која је примењива у свим подручјима делатности деце.

Психолошке основе корелације програмских садржаја рада налазе се у самом детету, и условљене су узрастом, развојем мишљења, интелигенције, интереса, воље, пажње, доживљаја, схватања итд. И основни облик рада са децом – игра, упућује на корелацију у раду. Дете се игра учећи а учи играјући се.

Васпитач све изводи кроз игру и путем игре (користећи, у првом реду, метод игре), он мора умети да се игра са децом и да их, при томе, истовремено и учи. У овоме се огледају специфичности рада са децом до поласка у школу. Схватање које дете има о свету и животу, начин како све то деца доживљавају, јесте синкретизам: једноставност, нерашчлањивост, која је карактеристична за првобитно / неразвијено стање, нпр. синкретизам првобитне уметности у којој су игра, певање, музика, реч и покрет били повезани. А управо тако понаша се и дете предшколског узраста. Код њега,

у облику синкретизма, долази до функционалног споја различитих облика израза (говорног, музичког, ритмичког, ликовног); синкретизам је, дакле, начин мишљења и доживљавања карактеристичан за дете. Код таквога мишљења елементи мисли међусобно се спајају у целину, у којој је све повезано и дифузно (тј. опширно, развучено). До оваквога спајања долази под утицајем маште и жеље, а и недовољног искуства детета. Дете је уверено да је све онако како то оно разуме, па се према стварности односи наивно и без критичког перципирања.

Анализа стварности заснована на објективним односима простора, времена и узрока, како их схватају одрасли, код оваквог начина мишљења не постоји. Дете, рецимо, месец сматра светиљком, па ће покушати да је угаси дувањем у њу, нарочито уколико је млађе. Зато ће се у раду са њиме од тога синкретизма и игре, и поћи – тј. полазити, па постепено уводити у право сазнавање и истраживање света и живота, према узрасту и сазнајно-развојним могућностима детета. Управо због овога примењујемо корелацију у раду са децом (за њих: у игри) у свим подручјима делатности и на свим узрастима до поласка у школу.

Она се планира, али и сама намеће током реализације програмских садржаја, нарочито из матерњег језика, упознавања околине и музичког васпитања, из којих корелација произлази, па се шири – обухвата и друга подручја рада са децом. Не треба ићи на било какве шаблоне – мада почетник мора познавати нека правила, поступке и методе корелације. И на основу њих, а највише на основу искуства и доживљајне ситуације, васпитач постаје сналажљив и креативан у конкретној ситуацији, бива еластичан у повезивању свих делатности са децом. Успех у игри за децу (за нас: раду) постаје већи ако се (иако је све испланирано) ради спонтано, коришћењем елемената корелације, чије повезивање мора бити природно а не механичко.

КОРЕЛАЦИЈА МЕТОДИКЕ РАЗВОЈА ГОВОРА И МУЗИЧКОГ ВАСПИТАЊА

Издвојили смо само једну усмерену активност на којој ћемо показати поменути међусобну зависност. Када би се сагледало која два подручја су „најблискија“, свакако можемо рећи да су то методика развоја говора и методика музичког васпитања, мада то не мора бити и апсолутно тачно. Сваки предмет на одређени је начин повезан са другим, као што смо рекли, и захтева холистички приступ.

Свакодневно слушамо на радију и гледамо / слушамо на телевизији извођење музике, и певање, компонованих књижевноуметничких дела за децу, а има и врло успешних дејчјих емисија са лепим примерима корелације музике, песме, игре, говора, покрета.

Могућности корелације рада на развоју говора са музичким васпитањем заиста су велике и у раду са предшколском децом. Чак су и неки називи у књижевности, музици и плесу за неке појмове исти: ритам, темпо, пауза, висина и боја гласа, тон, итд. Радиофонизација књижевноуметничких дела за децу не би се ни могла замислити без такве корелације, поготову приликом екранизације, као ни њихово драмско извођење. Аудитивно и визуелно представљање, изражавање, дочаравање разних природних звукова, шума, боја итд. може се представљати не само одговарајућом техником и вештином за то, већ и вештином уметничког изражајног читања, причања, па се зато говори о музици речи, темпу и паузама у говорењу и читању, тону читања, боји гласа итд., што се све постиже добром интонацијом, правилном дикцијом, вештином дисања, паузирања, добрим коришћењем цезуре итд. Све су ово елементи за корелацију рада на развоју говора са музичким васпитањем, што се и предвиђа оријентационим програмским садржајима рада у вртићима. Овде помињемо само нешто од онога што тамо стоји а што (треба да) радимо са децом и кад је реч

о развоју говора, и кад је реч о музичком васпитању: ритам говора, висина гласа, вежбање интензитета говора, усвајање акцента, разликовање гласовних *супрасегмената* (висина, јачина, нагласак, кретање тона, звучност) и других *особина* доброга говора (мелодија и ритам говора, нпр. брз и спор говор, гласан и тих говор, течност и тачност говора, шапутање и викање), коришћење песмица и бројалица за музичке игре, игре тишине и вежбе дискриминације, игре за увежбавање дисања и игре за импостацију (намештање грлене и усне шупљине-резонатора) гласа, правилно обликовање уста при изговору / певању гласова итд.

Музика је по својој природи повезана са говором и књижевношћу, са језиком уопште, и успешан рад на развоју говора зависи у првом реду од успеха у раду на музичком васпитању деце. Могућности и потребе корелације рада на развоју говора и музичког васпитања деце широке су и свеобухватне колико и све корелације из других подручја делатности са децом, заједно. То наравно не значи да дете нећемо моћи да научимо да добро говори ако нема никакво музичко васпитање, али значи да паралелни рад на музичком васпитању и развоју говора доприноси да се говор детета развија на најбољи могући начин.

Ево неких примера преплитања и допуњавања рада из ове две области:

- * музичкој обради песме и оспособљавању деце да је певају претходи тзв. обрада ради упознавања садржаја њеног, који деца брже и лакше усвоје и запамте ако га слушају и казују уз (или као) певање, што нам најбоље показују примери рада са децом у прве три године живота;
- * потпунија је перцепција и доживљај сваког игровног садржаја (поготову прозног и стиховног, драмског) ако је пропраћена или завршена и музичком интерпретацијом;
- * развијање осећаја за музички ритам доприноси складнијем ритму говора (бројалице, ређалице,

пошалице, чистоговорице, брзалице, ташунаљке, лазаљке, проходалице итд.);

* потврђен је утицај музике на развој способности и психичких функција у деце, што се одражава и у говору;

* вежбе слушања и дискриминације гласова, речи, реченица успешније изводимо играма за развој слуха: *ИГРЕ ТИШИНЕ, КО ЗОВЕ, ГДЕ ЈЕ МОЈ СУСЕД, КО СЕ ЈАВЉА, У ЖИВИНАРНИКУ, ПОГОДИ ПО ЗВУКУ* итд.;

* говорне игре и покретне говорне игре интересантније су ако су (и кад су) пропраћене и музичким елементима или певањем;

* постанак и култура гласа имају исти значај за оба подручја рада (музичко васпитање и говор деце);

* дисање и вежбе дисања јесу основа за говорни и музички израз;

* вежбе за правилан изговор гласова јесу услов и за лепо певање;

* музичке игре преплићу се с говорним а музичка драматизација и са говорном игром.

О корелацији између рада на музичком васпитању и осталих подручја делатности деце треба посебно говорити; то је предмет методике музичког васпитања, као и одговарајућих методика других области.

Корелација и интеграција чине важан део наставног процеса јер омогућују стварање повезница између расцепканих садржаја наставних предмета, и њихово интегрисано проучавање. Интеграција представља спајање делова у једну целину, повезивање, уједињавање, укрупњавање (Anić, Goldstein 2009). Ученици се више не сналазе у готово бескрајном обиљу информација, знања која стичу нису трајна, а у наставу улази све већи број (научних) информација које треба савладати. Као резултат тога, ученици су преоптерећени, а истовремено не изграђују целовиту спознају стварности и њених законитости.

Корелација се у оваквој ситуацији намеће као решење које би ученицима могло знатно олакшати процес учења, и осигурати трајност и квалитет знања (Krželj 1987). Спровођење корелације у пракси ипак захтева одређене темељне предуслове које је потребно испунити – неопходно је да наставници имају изграђене компетенције, али и да су мотивисани за такву врсту рада. Првенствено је важно превладати раздвојеност која влада у предметима, али и међу наставницима. Потребно је уочити везе између различитих наставних предмета, односно подручја. Важно је, даље, донети одговарајуће планове и програме који додатно подстичу такву врсту рада, али и перманентно оспособљавати наставнике како би били спремни да свакодневно спроводе корелацију унутар и међу предметима (Krželj 1987). Управо из свих ових разлога спровођење корелације у наставној пракси врло је захтевно.

У Националном оквирном курикулуму (2011) истиче се важност унутар и међупредметне корелације, интердисциплинарности – дакле, неопходност спровођења холистичког приступа учењу и поучавању. Школе имају слободу у реализацији корелације, као и у осмишљавању начина њенога спровођења. Развој међупредметних компетенција код ученика је могуће остварити кроз унутар и међупредметну корелацију у наставном процесу, али и кроз различите пројекте и рад у групама, у којима се ученици још више активирају кроз индивидуалне ангажмане.

Ученици до четвртог разреда основне школе још не могу да стварност разликују по посебним областима, него је доживљавају као целину. Зато у нижим разредима наставу свих предмета изводи само један наставник. Код такве врсте наставе наставни садржај је јединствен и повезан. Како у вишим разредима ученици морају усвојити много захтевнију и већу количину наставног садржаја, наставни се предмети одвајају, те их поучавају различити (предметно специјализовани) наставници. Управо из тога разлога код предметне наставе се јавља

потреба за интензивнијом корелацијом између наставних садржаја, како би се они смишљено повезивали, чиме се омогућава ученичко структурирање свих знања у јединствену целину (Krželj 1987). Оваква настојања темеље се првенствено на бољој организацији наставног процеса, као и покушајима да се кроз рад наставника, али и при изради школских курикулума, што више наглашава повезаност свих знања у јединствену слику света (Rogulj i sar. 2011).

Спровођење интеграције и корелације у наставном процесу доноси многобројне предности, а неки од задатака интеграцијско-корелацијског система су: развијање способности запажања и откривања различитих стваралачких приступа теми и њеном обликовању, развијање маште, критичког мишљења и логичног закључивања, откривање сличних садржаја између садржаја различитих предмета итд. (Salopek 2012).

Код међупредметног повезивања врло су важни мотивација и учествовање ученика у настави. Рад на пројекту представља важан облик интеграције. Осим рада у школи и на терену, пројекти се протежу и на рад код куће, тако да се кроз информалне контексте ученичких активности лакше науче на тај начин обрађивани наставни садржаји. Интегрисана настава корисна је за ученике, али и за саме наставнике – они притом изграђују нова знања и стичу увид у друге предмете, те лакше могу повезати наставне садржаје, док ученици лакше повезују знања у целину, чиме постижу оперативност и трајност знања кроз њихову конкретну примену.

Овим описом корелације у нижим разредима основне школе и вишим разредима основне школе, односно у предметној настави, указујемо на то да је корелативност захтевна како за наставнике тако и за ученике, а још више за децу у предшколском периоду. Имајући на уму све особености деце у предшколском периоду значај корелативности јесте у томе да

неокрњена очува особина радозналости. Приказујући им свет знања и откривања „тајни“ науке, корелација им омогућава да схвате да све што се дешава у њиховом окружењу јесте у уској повезаности.

УМЕСТО ЗАКЉУЧКА

Како очекујемо да пројектоване исходе остваримо, неопходно је да будемо и креативни и систематични приликом реализације усмерених активности, поштујућу задате циљеве и задатке. Наиме, усмерена активност захтева корелацију и холистички приступ како би деци омогућила интересантну улогу у учењу кроз игру и откривање. У чему се огледа успешна оствареност једне усмерене активности најчешће откривамо утврђивањем степена остварености пројектованих циљева и задатака, као и исходима. Ипак, најважније у овом периоду васпитања и образовања јесте то да у раду с децом никако не сме да се пређе мера, тј. да се из задовољства пређе у незадовољство. Као што ће дете одбацити неукусно јело, тако ће одбацити и поучавање ако у њему нема јасних елемената игре, слободе и нонсенса. Корелација, дакле, такође тражи своју меру.

ЛИТЕРАТУРА

- Anić, Vladimir i Goldstein, Ivo. 2009. *Riječnik stranih riječi*. Zagreb: Novi Liber.
- Bratanić, Marija. 2002. *Paradoks odgoja*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Вилотијевић, Младен. 2000. *Дидактика*. Београд: Учитељски факултет.
- Vrkić Dimić, Jasmina. 2011a. „Učenje kroz prizmu socijalnog konstruktivizma“. *Akta Ladertina*, 8 (1), 77–89.
- Vrkić Dimić, Jasmina. 2011b. „Virtuelna šetnja zavičajem“, u: Mrkonjić, A., Medić, D., (ur.), *Cjelovitost Zabiokovlja: pluridisciplinarni pristup*. Zbornik radova: 4. Međunarodna znanstveno stručna konferencija o Zabiokovlju. Mostar: Fram Ziral, 303–313.

- Каменов, Емил. 2006. *Васпитно-образовни рад у припремној групи дечијег вртића*. Нови Сад: Драгон.
- Кнежевић, Мара. 2008. *Књижевност са методиком*. Јагодина: Педагошки факултет, Универзитет у Крагујевцу.
- Krželj, Branislava. 1987. *Korelacija nastavnih predmeta*. Zagreb: Školska knjiga.
- Мркаљ, Зона. 2006. *Појам корелације у методици наставе*. Београд: Филозофски факултет.
- Миловановић, Бошко. 2014. *Значај читанке за млађе разреде са становишта циља образовања*. Зборник радова Филозофског факултета, XLIV (2). Косовска Митровица: Филозофски факултет.
- Наумовић, Милорад. 2000. *Методика развоја говора*. Пирот: Виша школа за образовање васпитача.
- Rogulj, Nenad i Kovačević, Željko. 2011. „Korelacija nastave tjelesne i zdravstvene kulture i matematike u osnovnoj školi“. 20. Ljetnja škola kineziologa, R. Hrvatska, 477–481.
- Salopek, Anđelka. 2012. *Korelacija i integracija u razrednoj nastavi: primjeri dobre prakse*. Zagreb: Školska knjiga.

Summary

CORRELATION OF CONTENT OF FOCUSED ACTIVITIES IN WORK WITH PRE-SCHOOL CHILDREN

Boško Milovanović

University of Priština in Kosovska Mitrovica, Teacher
Education Faculty

The paper presents theoretical considerations on the importance of correlation of content in directed activities in the pre-school period, in the preparatory period. In accordance with the new requirements for the upbringing and education of pre-school children, which are included in the program “years of take-off” by the competent ministry, learning and education is reflected mostly through the methods of play as well as a holistic approach. Therefore, with this paper we want to

point out the peculiarities of interdisciplinary dependence. The contents that are processed in this period are essential for the childrens' preparation for school and carry with them a great responsibility. The responsibility is not only on the educators, as we most often encounter with thinking, but also on the parents and all other participants in systematic education and upbringing.

Key words: preparation period, game method, correlation, holistic approach.

Прегледни рад
Примљено: 19. 8. 2020.
Одобрено за штампу: 8. 11. 2020.
UDK 7.038:004
37.091.3::73/76

УМЕТНОСТ ЈЕ РЕНДЕРИНГ СВЕТА И НЕЧИЈЕ ИСКУСТВО УНУТАР ЊЕГА¹

Војислав Илић

Универзитета у Приштини а привременим седиштем у
Косовској Митровици, Факултет уметности
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, Универзитет у
Крагујевцу

Тамара Стојановић Ђорђевић

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, Универзитет у
Крагујевцу
vojislav.ilic@art.pr.ac.rs

Сажетак: У данашњем времену тешко је замислити било који сегмент у коме информационо-комуникационе технологије – ИКТ нису мање или више присутне. То се може приметити у електронској и дигиталној комуникацији, где су ИКТ допринеле стварању цивилизације слике, у којој визуелно поново преузима примат над вербалним, цивилизације у којој смо засути мноштвом различитих слика са телевизије, филма, рачунара, таблета, мобилних телефона. ИКТ су постале саставни део процеса образовања, учења и подучавања у школама у скоро свим наставним предметима. Данас увелико преовлађују и позитивни ставови о примени ИКТ-а у настави, иако технологија сама по себи не учи, а њихов утицај највише зависи од стратегија

¹ Рад је настао у оквиру Пројекта „Инклузивно предшколско васпитање и образовање, због наше деце – повежимо се“ који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја који се реализује уз помоћ зајма Светске банке.

које се у образовању примењују. Визуелни медији су свакодневно присутни у животима ученика, што је један од разлога зашто би ИКТ требало да буду активно укључене и у наставу ликовне културе. На основу актуелне уметничке праксе, која често укључује и ИКТ у стварању радова визуелних уметности, произлази и потреба да се савремени медији изражавања активно укључе у стваралаштво у настави ликовне културе. Ученици долазе у школу са богатим искуством, њихово интересовање за информационо-комуникационе технологије, и искуство у њиховом коришћењу, добар је предуслов и мотивација за надградњу тих знања у школи. Да би ученици користили могућности које им ИКТ пружају у стицању знања и стварању радова визуелних уметности, морају бити припремљени од својих наставника, морају поседовати одређена знања, овладати додатним техникама коришћења савремених технолошких средстава, и имати жељу за новим сазнањима.

Кључне речи: информационо-комуникациона технологија, настава ликовне културе.

УВОД

Образовни систем који данас у већини школа имамо, створен је према интересима и моделу индустријализације. Модел образовања преузет је од фабрика из времена индустријализације: школа је била фабрика за производњу будућих чланова друштва. Неки од елемената препознатих у образовању су једнолинијско напредовање, класификовање према „датуму производње“, индивидуална евалуација „продукта“, стандардизација, *input* и *output*, и сл. Та школа осмишљена је тако да обухвата и садржаје који често не иду у сусрет дејој намери за сазнавањем, како у фабрикама тако у школама; одлуке о организацији, садржајима и резултатима доносе појединци који имају репутацију и умеће да процењују и осмишљавају рад и резултате рада. Ученици и наставници су у овом обрасцу на нижој лествици јасно дефинисане хијерархије.

Шугата Митра (Sugata Mitra) говори да се данашњи образовни систем заснива на моделу из викторијанског доба. Школе, по том моделу, производе људе који треба да постану делови бирократске административне машине, а ти људи морали су бити идентични – морали су бити толико идентични да, ако узмете некога из било ког дела империје и одведете га у други део света, он се мора одмах аутоматски уклопити и бити функционалан. Тај модел, који су пројектовали викторијански инжењери, толико је постао моћан да је и сада међу нама. Данас, међутим, производи идентичне људе за машину која више не постоји – нема више смисла. Такав систем образовања је застарео: он није покварен јер је фантастично конструисан, али нам није више потребан (истекао му је рок) (Mitra 2013).

Кен Робинсон (Ken Robinson) износи:

Образовање није механички систем који функционише по принципима стандардизације, конформизма, испоруке, наредби и извршења, који производи укалупљене јединке спремне да се сагласе. Образовање је органски систем намењен људима и њиховом учењу, и као такав мора да поштује основне законитости по којима се људски живот развија и напредује. Готово сваки образовни систем у свету тренутно је у процесу реформе. Међутим, то није довољно; реформа образовања више није довољна, јер то је само „поправљање поквареног модела. Оно што је неопходно није еволуција, него револуција у образовању“ (Robinson 2011).

Живот у данашњем времену убрзано се мења под утицајима технолошке и информационе револуције, а овај процес захтева и образовну револуцију. Бил Гејтс (Bill Gates) говорећи о данашњем свету каже:

Рачунари и интернет су изменили наш свет, али њихов крајњи утицај ће бити много значајнији него што је то био случај до сада. Како се технологије буду развијале,

играће све значајнију улогу у образовању, пословању, влади, економији и друштву (Gates 2013).

Ненад Сузић говори слично:

Систем образовања данас пролази кроз разноврне модификације (козметичке варијације) система наставе, које је поставио још Јан Амос Коменски (Jan Ámos Komenský) у 17. веку, и оне иду преко примене информационах и комуникационих технологија у образовању. Како сви теоретичари образовања тврде, постојећи систем треба мењати и прилагодити и данашњим и будућим члановима друштва (Сузић 2005: 2).

О традиционалној настави са фронталним обликом рада Младен Вилотијевић казује:

Из тог концепта извучен је максимум и не може се очекивати да он донесе нове квалитете. А кад се једна технологија потпуно исцрпи, морају се уводити нове јер настава не сме остати на досад постигнутом (Вилотијевић 2003: 8).

Миловановић упућује у суштину образовних промена; оне се огледају кроз

Социјално-историјско-економско-културни миље у којем се развој одвија – може да га олакша или да га отежа. Уколико у основу ставимо слободну целовиту личност, сасвим је јасно да ће такве личности допринети стварању повољног социјално-историјско-економско-културног миљеа, и повратно побољшати и оплеменили образовно-васпитни систем (Миловановић 2017: 17).

Џорџ Сименс (George Siemens) сматра да су трендови у образовању 21. века следећи:

– већина данашњих ученика ће се у току свог радног века кретати у различитим, често невезаним областима живота;

– формално образовање ни приближно више не задовољава све наше образовне потребе, и све чешће се говори о неформалном образовању као важном сегменту процеса учења – учење преко заједница праксе, личних мрежа за учење, учења кроз рад и сл;

– учење је постало континуирани процес који траје целог живота (целоживотно учење);

– технологија коју користимо у великој мери утиче на наше размишљање: „знати како“ и „знати шта“ допуњени су са „знати где“ (где пронаћи потребно знање) (Siemens 2005).

Данимир Мандић износи:

Недовољна активност ученика и немогућност напредовања индивидуалним темпом, у складу са предзнањима и способностима ученика у процесу стицања нових знања, представљају недостатке који значајно утичу на мотивацију ученика и темељитост овладавања наставних садржаја. Истраживања вршена у свету и код нас показују да у сваком разреду постоји мали број ученика са изузетно добрим психофизичким и перцептивним способностима, најчешће, мали број ученика испод просечних способности и највећи број просечних ученика (Мандић 2008: 2).

Штефан Ауфенангер (Stefan Aufenanger) о данашњем друштву говори:

Ако погледамо у будућност нашег друштва, онда заиста можемо да замислимо различите сценарије, али све у свему можемо идентификовати неке кључне трендове. Ови трендови се могу исказати кроз: мобилност, минијатуризацију, интеграцију, глобализацију, и комерцијализацију.

Мобилност се односи на карактеристику нових медија да функционишу независно од места, простора и времена корисника; минијатуризација се односи на свакодневно смањивање уређаја до интеграције рачунара у свакодневне уређаје; интеграција се односи

и на спајање садашњих и будућих медија, у мултимедије у правом смислу те речи; глобализација се односи на чињеницу која се односи не на умрежавање рачунара, већ свих области приватног и друштвеног живота; комуникација води медијима који се све више комерцијализују. Наведени глобални трендови утичу и на образовање, тако да се и образовање мора прилагодити савременим токовима света у медијском друштву (Aufenanger 1999: 3).

Један од начина превазилажења парадигме Коменског јесте, несумњиво, већа примена информационе и комуникационе технологије – ИКТ у школама. Из различитих истраживања о употреби ИКТ-а у образовању може се извући неколико главних карактеристика:

- * Оне могу да допринесу универзалном приступу образовању, једнакости у образовању, квалитетном учењу и настави, ефикаснијем управљању образовањем, ефикаснијем управљању администрацијом.

- * Образовање наставника, квалитет наставника и њихово континуирано стручно образовање и обука од централног су значаја за постизање квалитетног образовања. Данас се квалитет наставника, наставне праксе и образовање наставника суочава са озбиљним изазовима у системима широм света. Ови изазови могли би се превазићи кроз холистички, системски приступ образовању и развоју наставника и механизма који омогућава већу улогу ИКТ-а у овом смислу.

- * Мобилно учење (енгл. *Mobile Learning*). – Данас преко 6 милијарди људи има приступ умреженим мобилним уређајима. Мобилна технологија мења начин на који живимо, а то мења и начин на који учимо. Мобилно учење подразумева употребу мобилне технологије, било самостално или у комбинацији са другим информационо-комуникационим технологијама, како би се омогућило учење било када и било где. Учење се може одвијати на различите начине: људи могу да користе мобилне уређаје за приступ образовним ресурсима,

могу се повезати са другима, или сами креирати садржаје – како унутар тако и изван учионице.

* Јавни / слободни образовни ресурси (енгл. *Open Educational Resources*) су ресурси о настави, учењу и истраживању, материјали у јавном власништву који се могу користити под лиценцом интелектуалне својине, што ученицима, наставницима, државама омогућава да ове ресурсе користе. Потенцијал ових ресурса јесте њихова доступност, посебно у сиромашним срединама, и то је одлична прилика за достизање квалитетног образовања за све.

* Доживотно учење / целоживотно учење (енгл. *Lifelong Learning*) односи се на потребу свакодневног учења и усавршавања, с обзиром на свакодневно умножавање информација. Образовни системи морају прихватити да се ово учење одвија на послу, у заједници, породици, у друштвеном животу, или било кад и било где, а ИКТ проширују могућности оваког учења – људи могу да дођу до информација, да комуницирају, умрежавају се, решавају питања од заједничког интереса, стварају и учествују у друштву.

* Е-учење (енгл. *E-Learning*). – Један од основних услова за образовање у 21. веку јесте да припреми људе за учешће у економији заснованој на знању, укључујући друштвену и културну перспективу. Е-учење је камен-темељац за изградњу инклузивног друштва знања и учења.

* Информациони системи за управљање образовањем (енгл. *Education Management Information System – EMIS*). – Информациони систем треба да помогне у прикупљању и складиштењу података и информација као помоћ у креирању и процењивању образовања.

Наведено говори о приметним позитивним ставовима о примени ИКТ-а у образовању, али и да успешност највише зависи од садржаја и од дидактичких стратегија које су „упаковане“ у ИКТ – технологија сама по себи не учи. ИКТ имају огроман утицај на целокупан живот и функционисање нашег света – то објашњава зашто алати, које оне дају, имају

тако важну улогу и у васпитно-образовном процесу. Њиховом употребом отварају се, у образовању, бројне могућности и перспективе. Свесни присутности дигиталних технологија у функционисању света, и бенефитима које доносе, настојимо да их у образовању користимо што примереније.

Развојем примене ИКТ-а у образовању потребно је достићи следеће: успостављање модерног образовног система који је прилагођен потребама информатичког друштва; развој дигиталних образовних садржаја; обученост наставника за коришћење ИКТ-а; подизање нивоа знања и вештина за коришћење дигиталних технологија код најшире популације; увођење савременог концепта е-учења и отвореног учења на даљину – дигитална писменост треба да буде интегрални део образовних програма, образовни програми и наставни процеси треба да се прилагоде потребама информационог друштва, а наставни кадрови да буду оспособљени за модерне облике наставе; развој концепта образовања и учења током читавог живота.

У различитим истраживањима истиче се и чињеница да се навике многих наставника још нису промениле, тј. да они ИКТ употребљавају само када се уклапа у њихов традиционалан начин подучавања. ИКТ, међутим, има велике могућности, а права његова примена у образовању догодиће се кад се начини поучавања и учења преобликују тако да искористе максимум технологија.

Све снаге друштва морају бити ангазоване у намери да нове генерације овог века стекну знања и вештине и – можда још важније – вредности и ставове, етичке принципе да постану одговорни грађани света и гаранти одрживе будућности; квалитетно образовање је за све ове задатке од суштинског значаја.

У СВЕТУ ДИГИТАЛНИХ СЛИКА

Живимо у свету који је у великој мери обликован сликама. Визуелно је у нашој култури стекло огроман значај у свакодневној јавној или приватној комуникацији, у свим

сферама друштва – од политике па до уметности и науке. Данас деца и млади треба да буду способни да разумеју значење визуелних уметности у различитим контекстима визуелних порука, и њихових међусобних односа. Зато је један од задатака наставе ликовне културе, у оваквом свету, да одговарајуће вештине и способности приближи ученицима.

Само у настави ликовне културе слика је у центру свих процеса учења, „Слика“ у смислу свих уметничких предмета, процеса и ситуација, подразумева дела: сликарство, цртеже, графике, скулптуре, фотографије и филм, а овај термин односи се и на све облике дизајна, архитектуре, дигиталне уметности, проширених медија и популарне културе.

Информационо-комуникационе технологије посталесу саставни део наших живота, оне су промениле наше друштвене навике, измениле перцепцију себе и света око нас. Уметност ради исто, чак и више, јер може да обезбеди неочекиване представе света, и тиме пружи нове увиде. Искоришћавањем нових медијских ресурса ученици могу да своју креативност прошире кроз дигитално симулиране информације. Флексибилност дигиталних података јесте оно што нове медије чини елементима од виталног значаја за наставу ликовне културе. Коришћењем аутоматизованих медијских алата и графичког софтвера ученици брзо могу видети оваплоћење својих идеја. Применом ИКТ-а минимизује се количина рада у стварању визуелне информације, тако да ученицима остаје више времена за креативност, сарадњу, истраживања и процене.

Боро Драшковић, говорећи о нашем свету, износи:

Живимо у цивилизацији звучне слике, савремени медији су синкретични, у себи садрже све уметности, науку, па и облик игре; не само ритам и хармонија, кроз њих, дакле, у душу продиру обједињене енергије, знање и постигнућа свих ових области људског истраживања, па се једва могу следити снажне последице тог компримираног утицаја на менталне склопове и емоције човека. Дајући свему привлачнији изглед, медији су

премрежили свет, а човека обликовали у биће масовних комуникација *par excellence* (Драшковић 2012: 147).

Једна од покретачких снага савремених медија је њихова способност да повежу људе преко више чулних искустава. Управо је ова способност медија успела да повеже своје кориснике, и доведе до промена у начину комуницирања.

Комуникација и размена информација представљају један од темеља на којима почива људска заједница. Од првих покушаја човека да се обрати околини започиње развој техника којима се човек служи да би комуницирао.

Међутим, прве речи које је човек изговорио и први цртежи које је урадио на зидовима пећина били су истовремено и средства комуницирања и средства изражавања, које ћемо много касније назвати уметничким (Todorović 2009: 13).

Уметност својим језиком говори о добу у којем је настала. Уметност дигиталних медија говори о свету глобалних комуникација, о новој цивилизацији слике, у којој се налазимо, а да би то изразила, користи сва средства која јој управо те глобалне комуникације и тај свет слика стављају на располагање. Комуникације у свету наглашавају међусобно повезане мултимедијске поруке, за личну као и за професионалну употребу; ученици треба да науче да критички тумаче медијске поруке, да пренесу своје идеје *кроз мултимедијалне уметничке форме у сарадничком окружењу, покажу креативност и иновативне идеје, поседују информатичку и медијску писменост, користе ИКТ*, буду флексибилни и прилагодљиви, продуктивни и одговорни, са интердисциплинарним и мултикултуралним образовањем (NAEA, 2010).

Свеприсутност слика у животима младих људи трансформисала је начин на који они уче и доживљавају свет, а коришћење визуелних порука створило је потребу за новим вештинама, како би се млади људи активно укључили у живот. NAEA сугерише да државе, школе и њихови партнери

треба да јачају образовање у оквирима визуелних уметности, као и да се уметност интегрише у друге области учења, да се осигура да сви млади људи у визуелном добу постану визуелно писмени. Ипак, и данас неке државе имају смањен број часова наставе визуелних уметности, а нагласак стављају на настави математике и на научним чињеницама.

Визуелна уметност је у нашем образовном систему изузетно важна, зато би на њу требало гледати као на подручје писмености, а не само као на предметну област, јер она је примарни вид комуникације у савременом свету, и њоме је неопходно прожети све предметне области, као што је случај и с осталим видовима писмености. Да би ученици били успешни у школи, а касније на послу, у својој заједници и своме приватном животу, потребна су им уметничка и дизајнерска умећа која чине саставни део дигиталног доба.

У друштву знања успостављен је широк концепт медијске писмености, која представља једну од основних потреба друштва знања. Дигитални медији изискују одређене захтеве у оперативним способностима за њихово коришћење, које је неопходно да би корисници ефикасније разумели и тумачили медијске поруке у контексту личног развоја и учешћа у друштву, у области медија, анализи и употреби медијских садржаја, обликовању медијских порука, производњи и дистрибуцији медијских садржаја према својим потребама. Будући да се деца и млади свакодневно сусрећу са порукама „нових медија“, које су великим делом визуелне, настава ликовне културе мора им пружити смернице за разумевање и тумачење тих порука.

Избор додатних могућих области наставе ликовне културе драматично је проширен ширењем дигиталних медија које диктира дигитално време у којем живимо; они се грубо могу се поделити на три области: дигиталне слике, интерфејси, медији и уметност.

ДИГИТАЛНЕ СЛИКЕ

Данас је већина јавних слика резултат дигиталне продукције: слике и прерада слика, фотографије и различите манипулације, филм и видео са постпродукцијом, компјутерске игре, стрип и дигитални стрип, различитих аутора, у многим случајевима анонимних аутора; ти записи појављују се у хетерогеним облицима и контекстима. Реч је о хиљадама радова који су постављени или нам се нуде путем интернета. На делу је заправо једна врста демократизације уметности, а интернет и алати који се нуде омогућили су да појединац од пасивног гледаоца и љубитеља уметности постане, не нужно, видљиви стваралац. Та огромна продукција, различитог квалитета, и ученицима се нуди свакодневно, утичући на њихове естетске ставове. Наставник уметности требало би да зна да из тога мноштва понуђених визуелних порука одабере оне егземпларне и квалитетне, и покаже их својим ученицима.

ИНТЕРФЕЈСИ

Интерфејси, који представљају средство интеракције између два или више актера комуникације, сами су предмет обликовања, видљиве површине оперативних система, апликација (без обзира на платформу), веб портала, мултимедијалних производа, игара и многих других варијанти веб дизајна. Интерфејсе, као и било који вид примењене уметности, одликује, са једне стране, функционалност, а са друге, естетски квалитет. Ученици се свакодневно сусрећу са различитим продукцијом која утичу на њихов естетски став. Задатак наставника је да својим ученицима укаже на естетску страну свих ових производа. Неопходно је ученицима пружити, приближити и разјаснити знања из области семантике, семиотике, симболике, типографије, и свега онога што се тиче визуелне писмености.

МЕДИЈИ И УМЕТНОСТ

Проширивање дигиталних медијских изражајних средстава омогућило је уметницима да их више користе, као средство у свом стваралаштву. Истовремено, границе између жанрова и стилова почеле су да се губе, нестају. Умножавањем изражајних средстава проширене су границе уметности, и отворене нове могућности. Осим тога, сви медији се данас умрежавају и претварају у један велики синкретички медиј, те долази до огромног пораста информација и видљивости стваралаштва, који се размењују путем интернета.

Уметничка пракса данас има три карактеристике: она је дигитална, има дигитални садржај; интерактивна је, или има елементе интерактивности; није везана за специфични интерфејс.

УМЕТНОСТ И НАСТАВА ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ У СВЕТУ КОЈИ СЕ МЕЊА

Дигитална технологија покренула је једну од најважнијих промена у образовању од проналаска штампе: данас се од ученика очекује да мисле и комуницирају као уметници и дизајнери, како би стварали мултимедијске поруке.

Уметност је дакле постала један од четири темена писмености, важна колико и три првобитна – читање, писање и рачунање, а постала је важна у школи зато што је толико важна у свету рада. Пословни људи широм света прихватили су мултимедију као примарни вид комуникације, као и међународни језик интернета. Уза све то, милиони телевизијских канала, веб портала, медија, „облака“ за складиштење – и других нових медија који још нису створени – захтевају дигиталне уметнике, музичаре, софтвер дизајнере, приповедаче, веб дизајнере, видео уметнике, графичке дизајнере, креативне и многе друге консултанте, који још нису измишљени, из области уметности.

Информациона и комуникациона технологија постала је незаменљив алат у многим професијама, па тако и у

уметничким. Рад у било којој грани примењене уметности незамислив је данас без рачунара: архитектура, ентеријер, графички дизајн, мулти-медијски дизајн, индустријски дизајн, рекламирање – само су неки од послова који укључују дводимензионалне и тродимензионалне технике обликовања уз помоћ рачунара. У класичним ликовним дисциплинама – сликарство, графика, цртеж и скулптура – ИКТ су директно или индиректно укључене у процес стварања ликовног дела.

Велики број савремених уметника који се баве традиционалним дисциплинама ликовних уметности користе у свом раду рачунаре као помоћна средства, чији је траг у финалном раду мање или више препознатљив. Неки од уметника који користе рачунаре, остављају препознатљиве карактеристике рачунарских техника у раду, па их чак и потенцирају, односно ослањају се на естетику дигиталног. Други не желе трагове ових технологија јер желе да им дело изгледа као створено аналогним техникама, односно да се у радовима не препознаје коришћење рачунара. Рачунар уметнику нуди могућности као што су: исправљање грешака, умножавање, произвољно комбиновање и рекомбиновање, сталну повратну спрегу, повратност и визуелно-вишечулно обликовање ефеката који могу да се изаберу из понуђене палете могућности. Осим тога, рачунар је и медијум за архивирање свих верзија које настају у стваралачком процесу.

Експлозија дигиталне технологије догодила се тек у последњој деценији XX века, а уметници ће након тога прихватити чињеницу да данашња цивилизација слике почива на глобалној дигиталној основи. Самим тим и уметност дигиталног времена мора бити дигитална, то јест, у потпуности укључена у свет дигиталних апарата и глобалног система дигиталних комуникација. Начин комуницирања у нашем времену битно је одређен информационим и комуникационим технологијама и процесом дигитализације, који је потпуно овладао масовним медијима (Todorović 2009).

Уметност нам својим језиком говори о добу у којем настаје, говори о времену у којем живимо. Уметност настала

у времену дигиталних медија преноси поруке настале у свету глобалних комуникација, у свету дигиталних слика. Да би то пренела, користи сва средства која јој управо те глобалне комуникације и тај свет слика стављају на располагање.

ОСОБИНЕ ИКТ-А У НАСТАВИ ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ

Медији преко којих су ученици учили о уметности до краја двадесетог века углавном су били: предавач, уџбеници, репродукције уметничких дела, разноразне монографије о уметницима или енциклопедије, и ретке посете музејима. Данас, употребом информационо-комуникационих технологија у настави доступни су светски музеји, базе података уметничких дела, различити софтвери који се могу користити у уметничке сврхе, а шире гледано, и било који подаци који могу бити од користи и ученицима и наставницима. Наставници ликовне културе су, кроз историју, покушавали да разумеју и овладају алатима и медијима свог заната, и да то знање пренесу својим ученицима. Данас се та иста жеља може видети као жеља да у своју наставу интегришу традиционалне и савремене медије. Са друге стране, ученици не долазе у школу као празне странице папира по којима наставници пишу, они долазе са богатим искуством, које се може користити у настави. Њихова искуства у коришћењу дигиталних технологија ван школе велика су, и треба их узети у обзир при планирању и извођењу наставе (Илић 2019).

Николај Селиванов (Николай Селиванов) је, на основу својих истраживања, изнео закључке да се ИКТ могу користити у настави уметности различито, у зависности од врсте активности. Мултимедијалност ИКТ-а омогућава свеобухватан утицај на корисника; ИКТ поседује изражајне могућности различитих средстава, укључујући и илузију тродимензионалности, омогућавају стварање илузије покрета, као и креирање и виртуелно моделовање; ИКТ омогућују интерактивност, укључујући и дигитализовани видео, анимиране објекте и филмове; ИКТ обезбеђује нелинеарну

интеракцију између корисника и интерактивних елемената; ИКТ омогућавају различите моделе комуникација међу корисницима; ИКТ корисницима пружају могућност да користе информације сопственим темпом, уз личну мотивацију. Селиванов посебно истиче мултимедијалност ИКТ-а, софтвер за 3Д анимацију и виртуелну реалност, интерактивну могућност, укључујући и базе података, видео-конференције, комуникацију међу корисницима и могућност истраживања интернета (Селиванов 2004).

Искоришћењем дигиталних ресурса ученици могу да прошире своју креативност кроз дигитално симулиране информације. Флексибилност дигиталних података је оно што нове медије чини витално значајним за наставу ликовне културе: коришћењем аутоматизованих медијских алата и графичког софтвера ученици могу брзо видети резултате својих идеја. Применом ИКТ-а минимизује се количина рада у стварању визуелне информације, тако да ће ученицима остати више времена за креативност, сарадњу, истраживања и процене. Осим тога, технологија омогућава успостављање заједничке праксе и кооперативног учења, са комуникацијом не само између ученика и наставника, већ и између ученика из различитих школа, земаља или култура, а са могућношћу повезивања са уметницима из целог света.

Рачунари поседују карактеристике које их разликују од других ликовних медија, а те карактеристике одређују начин размишљања корисника, приступ проблему и начин решавања задатка. Генеш (Zsolt Gyenes) наводи неке од карактеристика рачунара у настави ликовне културе: употребом рачунарског софтвера могу се направити безбројне копије радова без губитка квалитета, може се много експериментисати са идејама, лако се долази до варијација радова, а дела могу бити сачувана и аутоматски, у различитим стањима; многи програми имају и аутоматизације корака, са различитим ефектима. За разлику од аналогних медија, додавање или одузимање елемената не представља проблем, а рад може бити повећан или смањен. Различите варијације дела могу се

сагледати истовремено. Од свих варијација рада могу се одабрати најбоље, а остале обрисати у тренутку. Доступна је, притом, и цела историја стварања рада (Gyenes 2002).

На основу мишљења различитих аутора можемо констатовати основне карактеристике коришћења информационо-комуникационих технологија у настави ликовне културе:

Једноставне су за употребу. Корисник комуницира са софтвером преко икона које представљају различите софтвере који су инсталирани на рачунару. У већини софтвера намењених уметничком раду графички алати приказани су традиционалним ликовним алатима (оловка, четка, пастел, боје у спреју, акварел...). Њихово добро коришћење повећава се искуством у раду, но уколико се корисник с њима среће први пут, или су му потребна додатна објашњења, он их може потражити на интернету, а постоји и велики број књига које се баве одређеним софтвером. Притом, постоје крајње једноставни софтвери, са скромним могућностима, али и професионалне алатке које траже вишемесечно учење.

Практичне су. Креативне могућности рачунарске уметности далеко превазилазе могућности традиционалних медија. Без много знања брзо се могу створити изненађујућа дела. Боље познавање софтвера, наравно, даје боље резултате.

Атрактивне су. Дела створена уз помоћ рачунара интересантна су, и наставници могу привући велики број ученика који иначе нису заинтересовани за ликовну уметност. Рачунари могу бити примамљива врата ученицима у свет уметности, и могућности за стварање радова.

Интердисциплинарне су. Рачунари и настава ликовне културе могу повезати различите наставне предмете, те се може повећати интересовање за интердисциплинарни сарадњу колега и ученика у оквирима различитих наставних предмета.

Креативна су алатка погодна за експериментисање. Стварање дела уз помоћ рачунара једноставније је него рад у традиционалним медијима. Рачунар је одлична алатка за

експериментисање и истраживање; оригинални цртеж може бити спасен, а затим и све његове варијације настале у процесу рада. Да би се ово постигло традиционалним медијама, процес може бити компликован и дуготрајан. Рачунари једноставно могу спојити фотографију, видео-радове са рачунарским сликама и цртежима. Уза све то постоји могућност поништавања последњих корака. Иако многе врсте уметничких дела не могу да буду створене уз помоћ рачунара, рачунари су без конкуренције у стварању дводимензионалних радова.

Применљивост у животу. Знања стечена коришћењем рачунара у настави ликовне културе могу бити употребљена у различитим занимањима у животу. Знања у коришћењу ИКТ-а могу се описати као способност која се активно користи, и укључује разумевање, избор, критичку евалуацију, отвореност за новине које су подложне даљем развоју.

ЕТАПЕ ОВЛАДАВАЊА ИКТ-ОМ У НАСТАВИ ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ

Коришћење информационо-комуникационих технологија и уметничких софтвера у настави ликовне културе пролази кроз пет фаза; то су: увод, усвајање, адаптација (одобравање), присвајање, и проналазак (Sandholtz et all. 1997).

Фаза *увода* је време узбуђења и збуњености, нарочито за неискусне наставнике и ученике. Атрактивност коју доноси, у почетку коришћења уметничког и сличног софтвера, у наставу ликовне културе, може резултирати великом количином интересантних радова, али само за кориснике. Заправо, у тој фази сви актери, и ученици и наставници, покушавају да разумеју могућности савремених технологија – истражујући их. Данас ученици, а и наставници, долазе у школу са богатим искуством у коришћењу ИКТ-а, и то може битно утицати на ову фазу, која је онда максимално минимализована. Неискуство је главна карактеристика ове фазе – иако ученици данас имају великог искуства у коришћењу ИКТ-а, то не мора да значи да владају и

специфичним уметничким софтверима који се користе у настави ликовне културе.

У овој фази карактеристично је што наставници а и ученици треба да се навикну на свакодневне проблеме са ИКТ-а: инсталирање софтвера, елементарно коришћење специфичних софтвера, одржавање система и рачунарских периферија, ситне али и велике незгоде са хардвером. Неки од ових проблема спадају у делокруг посла систем администратора, а ипак, у појединим тренуцима треба их решити „сад и одмах“. Пред наставником се јављају проблеми као што су: одабир и набавка хардвера; набавка и одабирање софтвера који уопште претходи коришћењу у настави. Наставник такође треба да направи план распореда опреме и рачунара у својој учионици.

Hsiao-Ping (Chen Hsiao-Ping) износи да се већина наставника ликовне културе и њихових ученика суочавају са различитим изазовима када у настави ликовне културе користе ИКТ. Многи наставници не знају како да користе уметничке софтвере у настави, али чак и када наставници и ученици не науче да их користе, они настављају да се труде да их на смислен начин интегришу у наставу. Недостатак знања и вештина може довести до тога да они страхују од употребе компјутерске технологије у настави (Hsiao-Ping 2009).

Фаза *усвајања* је фаза у којој наставници и ученици постепено савладавају коришћење специфичног софтвера. Да би наставници и ученици могли успешно да користе алате које доносе ИКТ-е, они прво морају да упознају њихове могућности, а у овој фази управо то може представљати проблем. Специфичан софтвер, који у доста случајева може бити скуп, ученици углавном не користе код куће, па је потребно доста времена да га у школи савладају. Радови који настају у овој фази интересантни су, али само за ауторе, а углавном представљају гомилу збрканих ефеката рачунарског софтвера. Главна карактеристика ове фазе је стицање искуства у коришћењу ИКТ-а, и савладавање специфичног софтвера за коришћење у настави ликовне културе.

У фази *адаптације* многи проблеми из прве две фазе могу још увек бити присутни. Међутим, и ученици и наставници имају већ довољно искуства и стекли су довољно самопоуздања у коришћењу софтвера, тако да се ови проблеми могу предвидети, или се брзо решавати.

Признајући квалитете нових медија, наставник ликовне културе почиње да прихвата повећан ниво интелектуалне слободе коју ученици испољавају када су концентрисани на рад. Традиционалне методе наставе, као што је учење засновано на предавањима, и даље могу бити заступљени у великом делу наставе. Карактеристична за ову фазу је промена у ставу ученика и наставника према могућностима и предностима које пружају уметнички софтвери у настави.

Фаза *усвајања* представља преломни тренутак за наставнике: то је крај напора да имплементирају ИКТ у своју традиционалну праксу. У овој фази ученици владају медијском писменошћу и рачунари постају оруђе ума, владање уметничким софтвером је на нивоу да ученици више времена могу посветити идејама а софтвер у великој мери постаје оруђе за стваралаштво. Комбиновање традиционалних и савремених медија чине могућности ове фазе, а коришћење рачунарских улазно-излазних уређаја, скенера и штампача, истраживање интернета и комбиновање различитих медија могу резултирати бескрајним бројем квалитетних радова.

У фази *проналаска* наставник проналази алтернативне моделе учења у оквирима дигиталних медија. У овој фази наставници обично долазе на идеју за сарадњу са другим наставним предметима, или другим школама. Ученици могу сарађивати са ученицима из других одељења, школа (па чак и са других континената) на истом или сличном задатку или пројекту. Ова фаза не представља завршетак процеса – јер свакодневно развијање и унапређивање ИКТ-а отвара нове могућности за њихово коришћење у настави. Прихватање ИКТ-а у настави ликовне културе, за учење и стварање ликовних радова, подразумева посвећивање промени и сталном унапређењу наставног процеса.

Свеприсутност слика у животима младих људи трансформисала је начин на који уче и доживљавају свет; њихово коришћење визуелних порука створило је потребу за новим вештинама, како би се млади људи активно укључили у живот. NAEA – National Art Education Association сугерише да државе, школе и њихови партнери треба да јачају образовање везано за визуелне уметности, и да се уметност интегрише, увек када је то могуће, у друге области учења, да се осигура да сви млади људи у дигиталном добу стекну визуелне компетенције (NAEA, 2009).

Улога наставе ликовне културе није само у томе да олакша развој вештина у уметности и дизајну, већ да обезбеди контекст за помоћ ученицима да разумеју значење из овог низа визуелних информација. Коришћење рачунара је интересно, али је и изазов то разумевање широког спектра апликација које су на располагању. Стога је битно да деца уче вештине у коришћењу и управљању рачунарима, и креативно истражују спектар уметничких софтверских алата у циљу разумевања сопствених вредности. Коришћење дигиталних технологија у настави ликовне културе нова је област и ново искуство, и за ученике и за наставнике. ИКТ ученицима омогућује приступ широком спектру процеса и алата који су донедавно били на располагању само професионалцима.

ИКТ доносе препознатљив допринос активностима, омогућавају корисницима да раде ствари које нису могле да се ураде ефикасно, или уопште нису могле да се обаве коришћењем традиционалних алата у уметности. Овај потенцијал, који обухвата: интерактивност, могућност, велики избор, брзину и аутоматске функције, значајан је елемент способности ИКТ-а, и ученицима и наставницима омогућава да их користе у учењу и процесу стварања ликовног дела.

ПОТЕНЦИЈАЛ КОРИШЋЕЊА ИКТ-А У НАСТАВИ ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ

Велика улога сликовних и визуелних информација у данашњем свету изискује све већу потребу за наставом

ликовне културе, која је „једини стручњак“ у образовном систему која се бави овим информацијама. Ученици треба да знају како масовни медији функционишу, а настава ликовне културе има важну улогу да их припреми да буду визуелно писмени и критички усмерени чланови друштва. Повећање потребе за разумевањем и креирањем визуелних порука намеће преиспитивање односа уметности и медија. Развој нових медија отвара нове перспективе за уметничку праксу. Коришћење дигиталних медија раширено је, за визуелне уметнике отварају се нови послови, а ученици са знањем, вештинама и стручношћу у дигиталној уметности и дизајну добар су „материјал“ да, са даљим усавршавањем, комерцијализују стечено искуство и знање.

Употреба дигиталних алата као уметничког медија у школама пружа многе јединствене и узбудљиве могућности за неговање вештина потребних у двадесет првом веку. Данас писменост подразумева разумевање визуелних порука, медија и технологија, и њихов потенцијал за интеракцију, комуникацију и изражавање, а ученици треба да буду у стању да анализирају, интерпретирају и процењују садржаје са интернета.

ОПШТИ ЕФЕКТИ ИНТЕГРИСАЊА ИКТ-А У НАСТАВУ ЛИКОВНЕ КУЛТУРЕ

Савремене технологије не замењују традиционалне ликовне медије, оне само проширују могућности уметничког изражавања, комуникацију и перцепцију. Дигитални медији нису створени да се користе изоловано од класичних ликовних медија, или у изолованом културном контексту. Савремене и традиционалне медије треба користити заједно, треба их користити тако што ће се узети најбоље од оба медија. У настави ликовне културе не би се требало ослонити само на дигиталне медије. ИКТ-е треба буду коришћене у настави ликовне културе да би побољшале наставу, уз задржавање традиционалних ликовних вештина (Илић, Стојановић Ђорђевић 2019).

Укључивање дигиталних технологија у наставу ликовне

културе не представља одбацавање традиционалних ликовних медија, већ увећавање капацитета за учење, презентацију и стварање ликовних радова и радова визуелних уметности. Реч је о увећавању могућности у настави, увећавању избора средстава за учење и стварање, и о увећавању индивидуализације у настави.

Различити аутори изнели су размишљања о укључивању ИКТ-а у наставу ликовне културе. Марк Гура (Mark Gura) износи:

Технологија може да утиче у сваком аспект у израде и разумевања уметности. Она може да обезбеди ученицима богат извор референтног материјала. Омогућава им приступ виртуелном платну где могу да дочарају старе технике и открију нове уметничке могућности. У стварању радова визуелних уметности, технологија чини то много лакшим за коришћење (Gura 2008: 12).

Предност интегрисања ИКТ-а у наставу ликовне културе може се видети и преко потенцијала да промовишу нов начин сагледавања и рада у уметности (Taylor 2007). ИКТ корисницима омогућавају да раде ствари које се не могу урадити ефикасно, или се не могу урадити уопште, коришћењем традиционалних ликовних медија (Loveless 2005).

Георг Пез (Georg Peez) износи разлоге за интеграцију ИКТ-а у наставу ликовне културе:

Дигитални медији су свакодневно присутни у животима ученика те је то један од разлога зашто ИКТ треба да буду више укључене у наставу ликовне културе, На основу актуелне уметничке праксе која често укључује и ИКТ у стварању радова визуелних уметности, произлази и потреба да се савремени медији изражавања укључе у стваралаштво у настави ликовне културе. Естетска димензија стварања уз помоћ ИКТ ствара естетски доживљај који иницира естетске судове,

из естетских искустава кроз естетску праксу до естетских судова (Peez 2008: 14).

Џејн Хеклс (Jane Heckles) на основу истраживања о примени ИКТ у настави ликовне културе закључује да ИКТ: побољшавају способност да ученици истражују и развијају идеје; обезбеђују нови медиј да се истражи уметност; обезбеђују изворе информација о уметницима прошлости и садашњости; обезбеђују приступање информацијама о уметничким техникама и актуелним темама и питањима; нуде софтверске алате за стварање радова и алате за видео и анимацију; омогућују колажирање фотографија и скенираних слика; омогућују *on-line* заједничке пројекте. Хеклс на крају закључује:

Коришћењем ИКТ-а ученици су врло мотивисани за рад, чак и ако не воле рачунаре. У најмању руку, они испробавају и експериментишу, играју се, истражују и труде се да ураде задатак. Не може бити сумње да се учење уметности и дизајна може унапредити кроз употребу ИКТ-а у настави (Heckles 2012: 18).

ИКТ ученицима у настави ликовне културе пружају: софтвер који опонаша традиционалне ликовне медије; софтвер за манипулацију фотографијама и сликама, израду анимација, веб дизајн; софтвер за 3Д моделовање и рендеринг; софтвер који опонаша традиционалне ликовне медије; различите софтвере за обраду текста, и статистичке алате; интернет, чиме се омогућава приступ низу дигиталних извора, укључујући *on-line* базе података које могу бити искоришћење за учење; комуникацију која укључује е-пошту, форуме, огласне табле и алате за ћаскање, чиме могу да подрже низови заједничких активности; мултимедију која подржава различите стилове учења и укључује коришћење слика, звука, videa и анимација; помоћ у процењивању или самотестирању знања кроз *on-line* тестирање; рачунар, који може да подржи учење *on-line*, туторијале који могу да укључе видео или анимацију, и повратне информације у оквиру структурисаног

оквира; видео-конференције које се могу користити за размену информација, идеја и сл.; симулације и моделе, који ученицима омогућавају да истражују удаљене, неприступачне или опасне ситуације и пределе у безбедном окружењу; ввизуелизацију која се користи да се представе комплексне информације и приступи реалним ситуацијама које су иначе недоступне; гемификацију садржаја ради интересантнијег учења са другима, или самостално, у симулираном окружењу (Phelps 2014).

Војислав Илић на основу истраживања у школама у Србији износи:

Истраживање је показало да су ученици мотивисани и имају жељу да се информационо-комуникационе технологије више укључе у наставу ликовне културе. Укључивање ИКТ-а у наставу ликовне културе подразумева коришћење како у процесу учења и подучавања тако и у процесима стварања ликовних и радова визуелних уметности, тако да ове медије можемо сврстати у две групе: медије који су првенствено за учење и подучавање и медије који су намењени стварању радова (Илић 2015: 188).

ЗАКЉУЧАК

Употреба ИКТ-а у настави ликовне културе ученицима доносе могућност да повећају брзину кретивног процеса, омогућавајући развој у дигиталном медију. Креативни појединци често генеришу идеје брзо, а савремене технологије омогућавају и брзо визуелизирање идеја. Многе од ових идеја нису решења, али су често могући кораци напред у размишљању. Ове технологије не доносе идеје саме по себи, али могу битно убрзати процес стварања јер се брзо долази од замисли до визуелне слике на екрану, или папиру, па због тога није чудо да их уметници користе у стварању – на тај начин брзо долазе до видљивог резултата. У настави ИКТ имају исти ефекат: шта год ученици замисле, брзо могу да

добију резултат, у много варијација, које се могу комбиновати, модификовати, дорађивати или враћати неколико корака уназад. Ученици могу и само истраживати и експериментисати, играти се различитим софтверима, да би на тај начин дошли до своје јасне идеје. Све ове функције могу имати веома позитиван утицај на учениково самопоуздање.

Рачунарска револуција је од осамдесетих година прошлог века донела драматичне промене многих аспеката друштва, а таласи све новијих интегрисаних технологија наставиће да долазе. Упркос овој поплави технологија не треба дозволити да технолошки напредак надвлада естетски сензибилитет. Уместо тога, ученици треба да одрже и поштују своју људску природу у овом веома технологизованом свету. У томе контексту, настава ликовне културе у школама има задатак да ученике припреми за пун и продуктиван живот у *high-tech* окружењу: да буду спремни да истражују непознато; да експериментишу идејама, креативно мисле и истражују; критички сагледавају визуелне поруке; буду спремни за комуникацију и сарадњу, признајући успех или неуспех. Сама повећана употреба савремених технологија у настави неће сама по себи довести до побољшања учења уметности. ИКТ је ипак катализатор који може да обезбеди нове начине да се побољша, а у неким случајевима трансформише, настава ликовне културе, и да се на одговарајући начин примени у настави.

ЛИТЕРАТУРА

- Вилотијевић, Младен. 2000. *Дидактика 1*. Предмет дидактике. Београд: Научна књига.
- Драшковић, Боро. 2012. *Речник професије*. Крагујевац: Књажевско-српски театар.
- Илић, Војислав. 2015. „Истраживање ставова ученика о коришћењу ИКТ у настави ликовне културе“, у: *Дидактичко-методички приступи и стратегије – Подришка учењу и развоју деце*. Зборник радова. М. Ристић, А. Вујовић (ур.). Београд: Учитељски факултет, 177–192.

- Илић, Војислав. 2019. *Информационо-комуникациона технологија у настави ликовне културе*. Универзитет у Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици.
https://art.pr.ac.rs/images/doc/monografije/informaciono_komunikaciona_tehnologija_u_nastavi_likovne_kulture.pdf
- Илић Војислав и Стојановић Ђорђевић Тамара. 2019. „Информационо-комуникациона технологија и електронско учење као фактори унапређења наставе ликовне културе“, у:
Српски језик, књижевност, уметност. Међународни тематски зборник. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Универзитета у Крагујевцу
http://www.filum.kg.ac.rs/dokumenta/nauka/Skupovi/2019/VelikiSkup2019/SJKU_2019_program_i_knjiga_rezimea.pdf
- Селиванов, Николай Н. 2004. *Education, art and ICTs: integration for the development of one's personality*. Expert meeting, 12–13 May 2003, ИТЕ, Moscow
<http://iite.unesco.org/pics/publications/en/files/3214631.pdf>
- Сузић, Ненад. 2005. *Школско учење у новом информационом друштву*.
http://www.sao.org.rs/documents/2012/Skup_u_Uzicu/4%20R%20I%20NENAD%20SUZIC.pdf
- Aufenanger, Stefan. 1999. *Lernen mit den neuen Medien – Perspektiven für Erziehung und Unterricht*.
http://link.springer.com/chapter/10.1007/978-3-322-93349-2_5
- Gates, Bill. 2013. *Teachers need real feedback*. Ted talks, New York
https://www.ted.com/talks/bill_gates_teachers_need_real_feedback
- Gyenes, Zsolt. 2002. *ICT in art education*. Neothemi, Cultural Heritage and ICT at a Glance, Helsinki,
<http://www.edu.helsinki.fi/tt/neothemi/neothemi.pdf> Стр 33–41
- Gura, Mark. 2008. *Visual Arts Units for All Levels*.
<http://www.iste.org/images/excerpts/NETART-excerpt.pdf>
- Heckles, Jane. 2012. *ICT in the Art and Design Class, approaches to new technologies by Teachers and Artist-Teachers*.
<http://mklc.co.uk/wp-content/uploads/2012/03/Julia-Heckles->

- ICT-in-the-Art-and-Design-Class-Approaches-to-New-Technologies.pdf
- Hsiao-Ping, Chen, 2009. *How to: Use Multimedia in Developing a Digital Portfolio in Visual Arts Classroom*. Research, Reflections and Innovations in Integrating ICT in Education 2009, str. 1323–1325
http://pdf.aminer.org/000/566/802/using_multimedia_to_emphasize_the_development_of_professional_abilities.pdf
- Loveless, Avril. 2005. *ICT and Arts Education – for Art’s Sake?*
<http://site.aace.org/pubs/foresite/ArtEducation.pdf>
- Mandić, Danimir. 2008. *Informaciona tehnologija u savremenoj nastavi*.
http://www.edu-soft.rs/cms/mestoZaUploadFajlove/rad2_.pdf
- Миловановић, Бошко. 2017. *Тумачење књижевног дела са хришћанском тематиком у настави књижевности*. Лепосавић: Учитељски факултет.
- Mitra, Sugata. 2013. *Build a School in the Cloud*. Ted talks; Longbeach
<https://www.ted.com/search?q=Mitra%2C+Sugata+>
- NAEA, National Art Education Association 2009. *Learning in a visualage*.
http://alumniconnections.com/olc/filelib/NAEA/cpages/9004/Library/NAEA_LVA_09.pdf
- NAEA, National Art Education Association 2010. *21st Century Skills Map for the arts*.
http://www.arteducators.org/research/21st_Century_Skills_Arts_Map.pdf
- Peez, Georg. 2008. *Beurteilen und bewerten im kunstunterricht*. Seelze-Velber: Kallmeuer mit Klett
- Phelps, Renata. 2014. *Technology Together: Getting whole schools involved with ICT through a metacognitive approach*.
http://epubs.scu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=1008&context=educ_pubs
- Robinson, Ken. 2011. *Out of Our Minds: Learning to be Creative*. Chichester:Capstone Publishing Ltd. (A Wiley Company), The Atrium, Southern Gate
- Sandholtz, Judy; Ringstaff, Cathy; Dwyer David. 1997. *Teaching with Technology: Creating Student-Centered Classrooms*. New York: Teachers Collage Press

- Siemens, George. 2005. *Connectivism: A Learning Theory for the Digital Age*.
http://www.ingedewaard.net/papers/connectivism/2005_siemens_ALearningTheoryForTheDigitalAge.pdf
- Taylor, Pamela. 2007. *Press Pause: Critically Contextualizing Music Video in Visual Culture and Art Education*.
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/25475827?uid=3738928&uid=2&uid=4&sid=21103464826577>
- Todorović, Aleksandar Luj. 2009. *Umetnost i tehnologije komunikacija*. Beograd: Clio.
- Vilotijević, Mladen. 2003. *Od tradicionalne ka informacionoj didaktici*. Obrazovna tehnologija, 1–2.

Summary

ART IS THE RENDERING OF THE WORLD AND SOMEONE'S EXPERIENCE INSIDE

Vojislav Ilić

University of Priština in Kosovska Mitrovica, Faculty of
Arts

Tamara Stojanović Dorđević

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac, University of
Kragujevac

Faculty of Philology and Arts, Kragujevac, University of Kragujevac
 Nowadays, it is difficult to imagine any segment in which information and communication technologies are not more or less present. This can be seen in electronic and digital communication, where ICT has contributed to the creation of an image civilization, in which the visual regains its primacy over the verbal, a civilization in which we are flooded with many different images from television, film, computers, tablets, mobile phones. ICTs have become an integral part of the process of education, learning and teaching in schools in almost all subjects. Today, positive attitudes about the application of ICT in teaching also prevail, although technology does not teach by itself, and their impact mostly depends on the strategies applied in education. Visual media are present in the lives of students on a daily basis, which is one of the reasons why ICT should be actively involved in the teaching of art culture. Based on current artistic practice, which often includes ICT in the creation of works of visual

arts, there is a need for contemporary media of expression to be actively involved in creativity in the teaching arts. Students come to school with rich experience, their interest in information and communication technologies and experience in their use is a good prerequisite and motivation for upgrading this knowledge in school. In order for students to use the opportunities provided by ICT in acquiring knowledge and creating works of visual arts, they have to be prepared by their teachers and need to possess certain knowledge, master additional techniques of using modern technological means and have a desire to acquire knowledge.

Key words: information and communication technology, art education.



ПРИКАЗИ/REVIEW



Приказ

Примљено: 19. 9. 2020.

Одобрено за штампу: 02. 12. 2020.

UDK 792.8.09(497.11)"2019"(049.32)

НОВИ СТАНАР Кореодрама Вере Обрадовић

Драгана Мартиновић

Завод за проучавање културног развика Републике
Србије, Београд
dragana68bgd@gmail.com

У Дому културе Студентски град се, крајем прошле, 2019. године, одвијала радионица кореодраме коју је осмислила кореографкиња Вера Обрадовић, а на којој су учествовале талентоване и свестране младе особе различитих занимања. Оно што их је повезало на овом месту јесте љубав према игри и глуми, а као резултат реализоване плодне сарадње настало је кореодрамско извођење под називом *Нови станар*, чија је премијера одржана 10. децембра протекле године. Треба поменути да је цео пројекат подржан од Министарства културе и информисања Републике Србије.

Вера Обрадовић присутна је на играчкој и кореографској сцени још од 80-их година прошлог века, остварујући бројне плесне и кореодрамске комаде – што у раду са младим аматерима и студентима Факултета уметности у Косовској Митровици, на којем предаје Сценске игре и Кореодраму, што са професионалним играчима и глумцима на позоришним сценама. Пратећи њен стваралачки опус опажамо да нас увек изнова привуче занимљивим одабиром теме као полазне основе за изградњу комплексног и несвакидашњег

кореодрамског концепта, те начином режирања и реализације. У оквиру својих плесних комада бави се мултидисциплинарним истраживањем првобитне форме игре као покретачког језгра сваког субјекта, и то средствима пластичне интерпретације.

У овом њеном најновијем остварењу било је ангажовано тринаест играча и један глумац, који су заједно чинили веома квалитетан ансамбл: Маја Ракита, Никола Пушичић, Весна Бановчанин/Ана Вуковић, Катарина Недељковић/Гала Шалипур, Ивана Недин, Јована Стојић, Наталија Стоиљковић, Јована Крушчић, Теодора Јовановић, Ђорђе Галић, Кристина Комленић и Страхинја Бичанин. Камерман Урош Матовић снимао је читав стваралачки процес, а из тога је настао документарни филм. Поред бројних сарадника, од којих ћемо неке поменути у даљем тексту, велики удео у представи имао је Милан Св. Ђурђевић, композитор. Он је начинио музику намењену управо овом плесном комаду, кроз заједнички надахнути рад са кореографкињом и извођачима, налазећи потпору у идејној кореографској нити, ослушкујући, али и мотивишући „говор тела“ актера. Тако се његова савремена композиција одлично уклопила у драматургију изведбе, истовремено провоцирајући садржајност и мисаоност покрета.

Инспирисана истоименим комадом Ежена Јонеска (Eugen Ionescu), ауторка конструише јасну кореодрамску причу на постојећој драмској подлози, али тако да је суштина записаних реплика преточена у реторички обликоване покрете и миму, што је, чини се, снажније и од самих речи. Односно, колико је за Јонеска текст био неприкосновен, толико је у кореодрамском комаду наше кореографкиње присутно богатство плесних синтагми,

успешно балансираних између игре, глуме и пантомиме. И овде је поштована структура редоследа кореодрамских сцена, кроз које нас воде актери: Настојница, Нови станар, Носачи, Намештај, којима је дата улога стожера кореодраме, уједно чинећи и њено везивно ткиво. Сваки од њих рефлектује одређени појам и симбол, метафору и феномен, материјализован у ликовима који преносе поруке суштаствене за савременог човека у актуелном тренутку.

Како у време настанка Јонесковог комада, тако и данас, у кореодрами В. Обрадовић, ове поруке, које се пред нама отеловљују, чине својеврсно упозорење, обзнану о све већој отуђености једних од других, па и од самог живота, о самоћи која влада иако се чини да су други око нас, а нарочито о узалудној међусобној комуникацији. У овом случају намера је да се публици, односно друштву чији смо део, укаже на то да је, како кореографкиња наводи, „виртуелни свет већ дуго ’нови станар’ нашег физичког, земног простора“, те да су „границе између реалног и виртуелног постале порозне, при чему је манипулација саставни и неизбежни део и опште место целокупне приче“. Стога, у овом извођењу постоје и два „нова станара“: један је онај у „реалности“, који гомила намештај до бесмисла, а други је Алф – представник виртуелног света, и они се сусрећу стварајући однос међузависности, умножавајући погледе на дати мотив. Из атмосфере све присутнијег техницизма, који прети да обесмисли вредност људскости и осећајности, извођачи креирају призоре који, истовремено, бивају испуњени изненадним преокретима, у јонесковском стилу, и надасве хумором, али оним који „заледи“ осмех и произведе запитаност.

СЛИКА 1

За кореографисање Вере Обрадовић карактеристично је студиозно осмишљавање димензије простора. Помоћу практикабала и тела извођача она (пре)структурише простор, (пре)компонује кретање на сцени, формирајући увек нове склопове и релације – што и јесте део њене стваралачке замисли: искористити целу површину сцене, уз уласке и изласке увек на друге стране и на разнолике начине. Сведоци смо вештог вођења радње и уобличавања ефеката динамичне смене плесних слика, иницираних драматиком размештања „ствари“, у овом случају – људи. На једном нивоу читања, „ствари“ чине оно што оптерећује простор, „гуши“ окружење, одузима животност, чиме се апосторфира међусобна одвојеност, неразумевање, али и убијање фантазије и стваралачког. На другом нивоу читања, сагледава се супротност између моћи технологије, којом се ова обилато „користи“, и снаге физичког/психичког, надасве ломног света: свет аутоматизма насупрот свету саосећања, хуманости. Развојем радње та два контрастна реалитета почињу да се сукобљавају, потом да се дотичу, а онда и преплићу, да би се данас, како износи кореографкиња – допуњавали и служили један другом.

На самом почетку кореодрaме суочени смо са паралелним реалитетом преко компјутерске анимације „Тркача“, коју је урадио Владимир Љубинковић, а која се приказује на видео-биму, увлачећи нас истог тренутка у виртуелну димензију. Анимирaна „метална“ фигура која трчи ходницима дигитално креираног простора, отварајући једна за другим врата на која наилази, одличан је увод у суштину плесног текста који ће уследити у „реалној“ димензији. Такође, на крају, као епилог својеврсне психолошко-егзистенцијалне борбе

човека са технологијом, кореографкиња у потпуности асимиљује главног јунака у тај други простор бивствовања. Градивну улогу у представи добија светло и осветљење, творећи својеврсну драматуршку збиљу, а доприноси и одржавању напетости и узбудљивости радње која се дешава на сцени. Управо дизајн светла, иза кога стоји Гордана Пантелић, значајан је у подупирању сценске симболике јер, осим што појачава емотивно уживљавање, омогућава усредсређену рецепцију, па и већу комуникативност са актерима, и самим комадом. Костими, које је осмислила Милица Бајић Ђуров, костимографкиња и доценткиња Факултета примењених уметности у Београду, истицали су сивило људи у томе миљеу високих технологија, уз примесу интригантне црвене боје, која је давала посебну унутрашњу вредност комаду.



Фотографија 1. – Страхинја Бичанин, бивши студент Драмског одсека Факултета уметности у Косовској Митровици, у главној улози Новог станара, ДКСГ, премијера 10.12.2019.

СЛИКА 2

Као што је Јонеско био под утицајем дадаистичког и надреалистичког покрета, односно авангардних личности (Тристан Цара [Tristan Cara], Андре Бретон [André Breton]) које су, у оквиру својих уметности, биле удружене у залагањима против, са једне стране, буржоаског друштва, а, са друге, механизације модерне цивилизације, тако би шире требало сагледати и кореодрамско истраживање наше ауторке. На трагу оних који су представљали одлучујуће тренутке у модерној уметности, стварајући је и усмеравајући је, и који су сматрали да технолошки развој утиче на то да људи постану попут марионета, а што је довело и до све штуријег општења међу људима, јесте и комад наше кореографкиње. Из њега се може докучити и извесна контроверза нашег савременог бивствовања. Наиме, иако се указује на олакшану комуникацију захваљујући постојању и коришћењу медија и технолошких средстава, није ли она ипак све отежанија? Није ли произвела извесну аутоматизацију радњи и изговорених речи, наизглед углађену конверзацију а у ствари отуђење; није ли допринела обесмишљавању, па и губитку сопственог идентитета, одвојености од суштине постојања? Стога се може рећи да се у овом кореодрамском делу назире страхота силовитог продора техницизоване егзистенције, која тежи да поништи субјективност, креативност и, надам се, различитост човечанства. И у *Новом станару* Вере Обрадовић срећемо једнако мултипликовање радње, односно репетицију покрета, појачавање ритма. Видимо људско биће које је загушено стварима, односно „хипнотисано“ екраном, а намера је демонстрирање пропадљивости, па и крхкости живота, те непрестаног наметања оног што

није својствено човековој природи. А можда и јесте? Инспирише нас на шире разматрање, у бекетовском (Samuel Beckett) и камијевском (Albert Camus) маниру трагања за смислом, увек обавијеним надреалним и апсурдним.



Фотографија 2. – „Дрво“, ансамбл сцена, Маја Ракита у улози Настојнице, у црвеном костиму, ДКСГ, премијера 10.12.2019.

СЛИКА 3

Оно што је специфично за поетику и естетику стварања наше кореографије јесте смисаоно рушење клишеа, вешто (дез)интегрисање наизглед уобичајених сцена из живота, односно позоришта, те упошљавање публике у прикупљању и слагању „коцкица“ врло добро дефинисане и прецизно обликоване идеје. Такође, она полаже пажњу на елементе зачудности, асоцијативности, на значења и могуће облике њихове артикулације, уз наменски провучени критицизам нуспојава данашњег постиндустријског друштва. Плесни модел који

поставља В. Обрадовић поштује слободу изражавања, тако да је свако од учесника уједно и перформер оног што је самостално осмислио, пратећи задату „улогу“ – наравно, уз смернице наше кореографкиње – па отуда убедљивост и поузданост у реализованим покретима. Приметно је њихово заједништво, али и уживљавање, давање себе, што је резултирало тиме да од почетка до краја са истим енергетским зрачењем, самоувереним глумачким и плесним кретњама, изведу и изложе своју визију теме, а све то захваљујући континуираном раду на кореодрамској радионици. Такође, главна улога „новог станара“ изнета је на аутентичан, шармантан и уметнички зрео начин.

Ова својеврсна мултимедијална представа играна је на месечном нивоу пред увек пуним гледалиштем, са основном жељом, може се слободно рећи – успостављања поновне повезаности са другима, са окружењем, те буђења емотивности и експресивности како међу учесницима, тако и међу гледаоцима. Стога је нејасна незаинтересованост стручне критике да испрати још једно кореодрамско дело грађено на оригиналним основама, уз несвакидашњу посвећеност свих ангажованих појединаца.

Кореодрамска представа *Нови станар* Вере Обрадовић носи, све време, оне са једне стране рампе једнако као и оне са друге стране, стварајући утисак да ликови настављају да се крећу и да живе и у другом времену и простору, и онда када публика није присутна. Ово запажање враћа нас на време теоретичара позоришта Анрија Гуијеа (Henri Guey) и Габријела Марсела (Gabriel Marcel), када се расправљало о искреираној стварности која се тичала аутономне позоришне егзистенције, „тајанственог“ постојања на сцени, сакривеног од очију

гледалаца. А како је данас, може се проникнути у *Новом станару* нашег времена.



Фотографија 3. – Ђорђе Галић, студент ИВ године Драмског одсека Факултета уметности у Косовској Митровици у дуету са Јованом Крушчић, ДКСГ, премијера, 10.12.2019.

Приказ

Примљено: 11. 8. 2020.

Одобрено за штампу: 02. 12. 2020.

UDК 792.8.071.1:929 Магазиновић М.(049.32)

793.32(497.11)"19"(049.32)

**ДРАГОЦЕН ДОПРИНОС ПРОУЧАВАЊУ
ЗНАЧАЈА МАГЕ МАГАЗИНОВИЋ
Вера Обрадовић Љубинковић (ур.). *Мага
Магазиновић: Филозофија игре и/или више од игре.*
Зборник радова. Београд: Удружење балетских
уметника Србије, 2019, 254 стр.**

Светлана Томић

Факултет за стране језике, Алфа БК Универзитет,

Београд

tomic.svetlana@gmail.com

Књига *Мага Магазиновић: Филозофија игре и/или више од игре* представља зборник радова изложених на Првом интердисциплинарном научном скупу о Маги Магазиновић, 6. октобра 2018. године, у Музеју позоришне уметности у Београду.¹ Оба та догађаја, и скуп и књига, резултат су напора проф. др Вере Обрадовић, једне од најбољих познаваатељки стваралаштва Маге Магазиновић, да осветли различите доприносе ове интелектуалке из прве половине 20. века српској и југословенској култури.²

¹ Скуп је организовало Удружење балетских уметника Србије у оквиру 22. Фестивала кореографских минијатура.

² Од својих првих студијских радова до недавно објављене научне монографије проф. др Вера Обрадовић се посветила проучавању Маге Магазиновић. Видети: Вера Обрадовић, *Мага Магазиновић: Модерна игра уместо доктората из филозофије / Maga Magazinović: Modern Dance Instead of a Doctorate in Philosophy* (Косовска Митровица, Факултет уметности Универзитета у Приштини, 2019), превод на енглески Ивана Бракочевић. Такође видети и: Вера Обрадовић, *Кореодрама у Србији у 20. и 21. веку: родна перспектива* (Нови Сад: Покрајински завод за равноправност полова, 2016).

У Србији, научни скупови и конференције посвећени истакнутим интелектуалкама још увек су, нажалост, ретка појава. Резултати таквих подухвата показују колико је, у научној заједници и друштву, важно да се коригују сужене и идеологизоване слике о некој значајној жени из прошлости. У којој мери су жене као предмет истраживања скрајнуте из наше научне и истраживачке праксе показале следећи податак. Онолико колико се током једне године одржи конференција о интелектуалцима, једва толико се конференција о интелектуалкама организује за десет година.³ Још је жалоснија слика са штампањем књига ауторки из прошлости, а једнако поразна она која сведочи о постојању броја издавачких пројеката који се тичу изабраних дела неке књижевнице.⁴ Због тога се обитава у незнању о истакнутим женама у српској култури, што је проблем на који су указале саме интелектуалке већ 1913. године, у првом албуму славних жена у српској култури, који су публиковале властитим залагањем.⁵

Какав је састав зборника о Маги Магазиновић? Уредница, проф. др Вера Обрадовић, није „само“ прикупила дванаест научних чланака и спремила их за штампу. Осим уобичајених текстова, на почетку (Вера Обрадовић „Уводна реч“ и Ива Игњатовић „Из личног

³ Поменути увид дат је на основу података прикупљених крајем 2017. године, поводом мог предавања на Коларчевом народном универзитету „Жене, памћење и историја“, 9. октобра 2017. године. Дужа верзија предавања објављена је у: Светлана Томић, *Славне и игнорисане: ка критичкој култури памћења* (Београд: Алфа БК Универзитет, Факултет за стране језике, 2019), 20–57.

⁴ О томе детаљније видети: Светлана Томић, „Значај појављивања новог издања књиге Скице за портрете и контекст затирања знања, сећања и наслеђа истакнутих интелектуалки у српској култури“, у: *Књижевни, преводилачки и научни доприноси Маје Херман Секулић*. Зборник радова са научне конференције одржане 3. новембра 2017. године. Ур. Светлана Томић и Маја Ћук (Београд: Алфа БК Универзитет, Факултет за стране језике, 2018), 92–99.

⁵ *Српкиња: њезин живот и рад, њезин културни развитак и њезина народна умјетност до данас*, уредице српске књижевнице (Сарајево: Пијучковић и друг, 1913).

угла: сусрет с Магом Магазиновић“) и крају зборника („Биографије“), она се свесрдно потрудила да читаоцима пружи увид у мање познате и ретко доступне изворе, које је расподелила у пет додатних одељака: „Грађа“, „Сећања“, „Из архиве Милице Зајцев: Смиљана Мандукић о Маги Магазиновић“, „Из Музеја града Београда: текстови из легата Маге Магазиновић“ и „Чланци из *Политике – Женски свет* (1905)“. Ако је у првом делу књиге, спроведеним истраживањима проф. др Вера Обрадовић скренула пажњу на нове и разноврсне истраживачке одговоре, овај, начелно говорећи, други део књиге – са изворима – представља нову врсту подстицаја и инспирације за друге проучаваоце да се позабаве другачијим питањима и раније неуоченим проблемима.

Од дванаест научних радова, осам је посвећено плесу, модерној игри и обрадама народне игре, а четири рада имала су за тему новије етикетирање Маге Магазиновић као фашисте и колаборационисте, анализу лепоте српског језика, допринос новинарској професији и стварање нове визије школства. Најпре ћу сагледати ове радове: Надежда Мосусова, „Смрзнут кромпир и Мајка Југовића: делатност Маге Магазиновић 1941–1944. и последице“; Свенка Савић, „Схватање Маге Магазиновић о лепоти српског језика и његове употребе“; Смиљана Милинков, „Новинарски рад Маге Магазиновић – запостављено име у историји новинарства у Србији“, и Марија Петричевић, „Марија Мага Магазиновић – педагог и визионар нове школе у Србији“.

Надежда Мосусова осветљава слабо познат период делатности Маге Магазиновић, 1941–1944, и то чини као историчарка уметности и као сведок тог времена. Први пут после 2006. и 2009. године, тј. први пут после радова историчара колаборације,⁶ у којима је Магазиновић више

⁶ Видети: Оливера Милосављевић, *Потиснута истина: колаборација у Србији 1941–1944* (Београд: Хелсиншки одбор, 2006); Милан Ристовић, „Положај жена у идеолошко-пропагандном речнику колаборационистичког

етикетирана а мање са темељно испитаним доказима сврстана у колаборационисте, Мосусова анализира провокативне чланке Маге Магазиновић и њихове апсурдне делове, закључујући да су они били „’намештени’ према потребама тренутне ситуације у Србији, и представљају све оно што Мага није, нити је икад била“ (стр. 17). Овим радом Мосусова као историчарка прави рецепцијски заокрет личности и стваралаштва Маге Магазиновић, а као сведок времена скреће пажњу, упозорава нас на разне недоследности, нелогичности и неодговорности у послератним суђењима у Србији и свету, али и на неадекватности у научном анализирању ове сложене проблематике, издвајајући неколико позитивних примера.

Свенка Савић покушала је да скрене пажњу на схватање Маге Магазиновић о лепоти српског језика. Савић је најпре указала на идеолошку обојеност енциклопедистичких текстова о Маги Магазиновић, у којима су њени различити доприноси остали необједињени. Чини се да је анализа само једног новинског текста Маге Магазиновић недовољна за разумевање нечијег сложеног односа према матерњем језику. Стиче се утисак да су три теме биле начете у овом чланку, јер се ауторка потом бавила и својим односом према српском језику. Тему запостављености новинарског рада Маге Магазиновић истражила је Смиљана Милинков. Поменућа научница показала је допринос Маге Магазиновић новинарској професији, еманципацији жена и друштва у целини, чега је сама Магазиновић била свесна. Марија Петричевић писала је о педагошкој визији Нове школе коју је Мага Магазиновић замислила под утицајем немачке школе модерне игре. Захваљујући овом чланку читаоци ће боље разумети зашто су стварање индивидуалне школе и активног стицања знања и данас остали далеки идеали, и

режима у Србији у Другом светском рату“, *Токови историје*, бр. 3(2009): 20–32.

зашто су предмети за које је у оно време Мага Магазиновић упозоравала да су преко потребни (јер развијају креативност, емпатију и осећај за заједницу) још увек маргинални у школском систему.

Највише радова у зборнику посвећено је плесу, модерној игри и обрадама народне игре: Маја Ђуриновић, „Ана Малетић Магина 'враголанка'“ и једина ученица која је остварила идеале школе модерног плеса; Весна Милановић, „Пут од митског, ритуалног и Ausdrucktanz-а до сакралног, поетичног и feminine (женског) у кореографијама и аутентичном изразу Маге Магазиновић“; Сања Мандарић и Лидија Московљевић, „Вежбе и студије Маге Магазиновић у програмским садржајима плесова и ритмичке гимнастике 21. века“; Милица Ђуров, „Визуелна нота сценских извођења Маге Магазиновић“; Милош Митић, „Три земље, два система, једна жена – континуитет Магине идеје сценске обраде народне игре“; Маја Красин, „Мага Магазиновић – зачетница сценске обраде народних игара“; Вера Обрадовић, „Ритмичко-кореодрамски дијалог Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић“, и Уна Поповић, „Естетика игре Маге Магазиновић“.

Док рад Маје Ђуриновић показује утицаје Маге Магазиновић на Ану Малетић, која је нову уметност из Београда пренела у Загреб, основала државну Школу за ритмику и плес и омогућила развој савремене хрватске плесне сцене, чланак Вере Обрадовић осветљава наставак те борбе у Београду, коју је Смиљана Мандукић водила ради очувања модерне плесне уметности и њеног даљег развијања. У овим текстовима показане су везе пионирке модерног плеса Маге Магазиновић са њеном ученицом Аном Малетић и следбеницом Смиљаном Мандукић, што је веома важно за реконструисање феминистичке историје жена. Чланак Маје Ђуриновић показује колики је утицај генијална професорка оставила на своју талентовану ученицу, али и колико је подршка старије колегинице била потребна и важна касније, у њеном професионалном развоју. Кључну мисао из овог

рада, да само истински посвећен педагог може посејати клице снажног развоја знања, идеја, стваралаштва, налазимо и у раду Вере Обрадовић. У њему се описују доприноси Маге Магазиновић и Смиљане Мандукић, као пионирки кореодраме у Србији, посебно кад је реч о стварању новог типа индивидуалности жене и глумице. На методолошки сложенем интердисциплинарном захвату, Обрадовић је описала социологију, филозофију и педагогију игре, као и развој телесног васпитања и стилизацију народних игара код две пионирке кореодраме. Овим текстом Вера Обрадовић, као ученица Смиљане Мандукић, поново враћа свој интелектуални дуг. Пошто ово није њен први такав рад, можемо се надати научној монографији о њеној професорки.⁷

Темом модерног плеса бавили су се Весна Милановић, Милица Ђуров и Уна Поповић, а на њихове радове надовезује се рад о програмским садржајима плесова и ритмичке гимнастике, који коауторски потписују Сања Мандарић и Лидија Московљевић. Весна Милановић користи визуелна документа, фотографије начињене током изведби *Косовке девојке*, *Мајке Југовића* и *Молитве у Грачаници*, и уочава тензију између индивидуалног и колективног сећања, ритуалног и духовног, тела и душе, земаљског и небеског. Она пореди кореографије Маге Магазиновић са кореографијама њене савременице, немачке уметнице Мери Вигман (Mary Wigman), и истиче различита значења сличних тема: крста, жртвовања и распећа. Супротно Вигман, која је инсистирала на тежини смрти

⁷ Видети: Вера Обрадовић, „Смиљана Мандукић: Личност Српкиње из Беча“, *Зборник Матице српске за сценске уметности и музику* (Нови Сад), 2003, бр. 28–29, стр. 157–161; Вера Обрадовић, „Модерна игра у Србији: њене зачетнице и (не)признате школе“, *Језик, књижевност и игра*. Зборник радова са Осме међународне конференције Факултета за стране језике одржане 24. и 25. маја 2019. године / LANGUAGE, LITERATURE, PLAY AND GAMES Proceedings from the Eighth International Conference at the Faculty of Foreign Languages, 24–25 May 2019. Ур. Светлана Томић, Артеа Панајотовић и Александар Прњат (Београд: Факултет за стране језике, 2020), 190–208.

и патњи, Магазиновић је наглашавала лакоћу васкрсења. Милица Ђуров посветила се анализи визуелних промена у сценском извођењу Маге Магазиновић. Издвојила је фокусирање на женско тело у покрету, оцењујући и концепције извођачких костима као нове и храбре за оно време, модерне и данас. Све се то поклапа са антрополошко-педагошком анализом игре Уне Поповић, која сматра да је естетика игре Маге Магазиновић изузетно напредна јер укида дихотомију телесног и духовног, естетског и рационалног, а чврсто повезује ритмику и пластику. Пошто су тело и израз, а не покрет, суштински појмови естетике игре Маге Магазиновић, мишљење је Уне Поповић да треба додатно испитивати филозофске перспективе разумевања природе човека и игре.

Сања Мандарић и Лидија Московљевић истакле су значај Маге Магазиновић као зачетнице теорије физичке културе, филозофије спорта и естетике у спорту. Веома је важно што поменуте ауторке, на основу властитих искустава у педагошкој пракси и доброг познавања универзитетске уџбеничке текстотеке, скрећу пажњу на чињеницу да се данашњи програмски садржаји плесова и ритмичке гимнастике на Факултету спорта и физичког васпитања Универзитета у Београду увелико ослањају на вежбе и студије гимнастике, пластике, ритмике и балета Маге Магазиновић.

Два истраживања посвећена су начинима обраде народне игре Маге Магазиновић, тј. примени народне игре у етнокореологији, изворној игри и стилу народне игре на сцени. Милош Митић написао је пионирски рад о утицају Маге Магазиновић на фолклор који је и данас присутан. Подсетио је на њено скрајнуто место у историји фолклора иако је била пионирка кореографисане народне игре. Скренуо је пажњу на њено прилагођавање балетских позиција народној игри, као и на везе са сестрама Јанковић и ансамблом „Коло“, са Олгом Сковран и Магиним учеником Бранком Марковићем. Рад Маје Красин Матић надвезује се на

Митићев чланак јер описује Магин утицај на играчку и кореографску каријеру маистра Бранка Марковића, који је игру упознао у Магиној Студентској фолклорној групи, а каријеру наставио при Балетском студију у Народном позоришту.

Аутори научних чланака трудили су се да адекватно контекстуализују своја истраживања; често су објашњавали компаративне везе са другим европским постигнућима, у неким случајевима систематизовали постојећа знања, а у неким пренели нова знања, користећи релевантну литературу. Сагледавали су процесе дугог трајања, скретали пажњу на проблеме који још увек постоје (нпр. на проблеме образовног система, квариња матерњег језика; на непризнавање улоге жена у развоју друштва), упућивали су на неистражене теме.

Додатну вредност зборнику дају разноврсни прилози и архивска грађа, те изузетно богат илустративни материјал; оба таква додатка се иначе ретко срећу у публикацијама овакве врсте. Због свега тога, зборник се може оценити као драгоцен допринос проучавању значаја Маге Магазиновић – постаје важна референца у даљим анализама њеног lika и дела, и разлог за честитање уредници.



Фотографија 1. – Промоција у Музеју Народног позоришта у Београду, 2. новембар 2019. Говорили су: (с лева на десно) проф. емеритус Светозар Рапајић, проф. др Весна Крчмар, проф. др Светлана Томић, проф. др Вера Обрадовић Љубинковић и Стеван Мрђеновић.



Фотографија 2. – Промоција у Музеју Народног позоришта у Београду, 2. новембар 2019.



Фотографија 3. – Промоција у Музеју Народног позоришта у Београду, 2. новембар 2019. У публици (с лева на десно) први ред: др Мирјана Вучковић, праукуна Маге Магазиновић, др Надежда Мосусова. Други ред: др Драгана Поповић, рођака Маге Магазиновић, Оливера Панчић, мр Драгана Мартиновић, Владимир Љубинковић.

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 напомени 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 преводe са на језик рада) и поређане су азбучним редом ако је текст рада писан ћирилицом, или абецедним 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 illustrations 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 Јелена Арнаутовић. -
Вол. 1, бр. 1 (2021)- . - Косовска Митровица : Универзитет у
Приштини са привременим седиштем у Косовској Митровици,
Факултет уметности, 2021- (Београд : Ц-штампа). - 24 cm

Годишње. - Текст на срп. и енгл. језику.

ISSN 2787-3153 = Триптих

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 0278-7318



9 770278 731531